

D. Fran.^{co} de Quevedo



**LETRAS
HISPANICAS**
ESTUDIOS
ESQUEMAS

Raimundo Lida



Lengua y estudios literarios

Sección de
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

LETRAS HISPÁNICAS





RAIMUNDO LIDA

LETRAS
HISPANICAS

Estudios
Esquemas

EL COLEGIO DE MÉXICO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición, 1958
Primera reimpresión, revisada, 1981

D. R. © 1958, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Av. de la Universidad, 975; México 12, D. F.

ISBN 968-16-0625-6

Impreso en México

A MIS PADRES



ADVERTENCIA PRELIMINAR A LA PRIMERA EDICIÓN

PAGINAS NACIDAS bajo muy diversas constelaciones se encuentran aquí en peligrosa cercanía. Es posible que las más recientes subrayen la provisionalidad de las otras. Pero éstas y aquéllas se corresponden, y de alguna manera se aclaran mutuamente, como ramas sucesivas de una misma curiosidad.

Ver más claro en ciertos poemas y ciertas prosas de España e Hispanoamérica: de esta ambición brotaron los más de los trabajos que ahora reúno. A ella vino a añadirse (completando el proyecto inicial, aunque retardándolo) el deseo de estudiar al mismo tiempo los caminos posibles para esa mejor visión crítica, de donde resultaron los artículos sobre temas de teoría literaria que figuran aquí en primer término. En el irregular asedio a las letras hispánicas que ocupa el resto del volumen, será también fácil advertir la presencia, siquiera implícita y ocasional, de ese interés teórico, especialmente dirigido hacia la confluencia de lenguaje y poesía. Algunos apuntes sobre modernas doctrinas del lenguaje,* aunque eliminados de este libro, siguen gravitando sobre él desde su destierro.

Creo que, en lo exterior, la unidad del conjunto ha ganado asimismo con ciertos retoques, desarrollos y abreviaciones. A veces, cambios muy pequeños: mayor modestia en tal o cual título, menos fronda de adjetivos en mis elogios y en mis reparos. A veces —en el texto mismo o en las notas— agregados extensos. Y, desde luego, extensas supresiones, no sólo de este o aquel pasaje, sino también de artículos enteros. Negándoles aquí la entrada, he querido, más que desautorizarlos, reservarlos para mejor oportunidad y mejor compañía. Pues tanto los esquemas como la mayoría de los estudios quedan, de propósito, abiertos a reelaboración y ampliación. Son apenas anuncio, no balance final, y el lector advertirá sin duda su movimiento e inclinación hacia el trabajo futuro.

No me he propuesto uniformar a toda costa los temas y el tono de la exposición. No sorprenderá demasiado —espero— que Alejandro Korn, filósofo, aparezca en un libro consagrado a las letras, ni que el título de “hispánico” alcance a George Santayana, a ese Jorge Ruiz de Santayana tan deseoso siempre de señalar su activo contrabando, en lengua inglesa, de un oculto sentir español. Ni he puesto particular empeño en someter estas páginas a la aplanadora de “un estilo común y moderado”. Las hay que son casi homenajes: actos —o actas— de devoción.

Las hay que prefieren atenerse a las reglas del juego académico. Unas y otras hablaban, desde su origen, a auditorios distintos, y es natural que resultaran, no disonantes, pero sí diversas. Yo desearía en el lector parecida diversidad.

Señalar aquí, en un índice de reconocimientos, lo que debo a mis maestros y amigos de la Argentina, de México, de los Estados Unidos, sería ceder a una inoportuna tentación autobiográfica. Pero no querría negarme el placer de decir mi gratitud a Arnaldo Orfila. Sin su insistencia firme y cordial, llena de distinciones e inspiraciones, este viejo proyecto no se hubiera llevado a cabo. Sin el ejemplo de su paciencia infalible, la impaciencia que en mí suscitaban mis propios titubeos y escrúpulos me habría llevado tal vez de la lentitud a la total inmovilidad.

Y no nombro a otros amigos porque el generoso auxilio que me han prestado —a veces sin saberlo— resulta más difícil de evocar en pocas palabras.

R. L.

Harvard University, 1957

* Las de Locke, Berkeley y Hume se comentan en *Insula*, Buenos Aires, 1943, pp. 107 ss.; las de Herder (y su reelaboración por Richard Albert Wilson), en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1939, pp. 76 s., y 1940, pp. 66 ss.; las de Alexander Bryan Johnson, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 1947, pp. 189 ss.; las de Croce y Gentile, en *Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, 1934, pp. 571 ss., y *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, septiembre de 1935, pp. 15 s.; las de Spengler, en el mismo *Boletín*, junio de 1935, pp. 6 ss., y marzo-junio de 1936, pp. 12 ss.; las de Vossler, en *Cuadernos Americanos*, México, marzo-abril de 1948, pp. 113 ss. (estudio luego ampliado, y agregado como prólogo a *Cultura y lengua de Francia*, de Karl Vossler, traducción de Elsa Tabernig y R. L., Buenos Aires, 1955, pp. 7 ss.) y en *Sur*, Buenos Aires, julio de 1949, pp. 7 ss.; las de Carlos Vaz Ferreira, en la citada *Revista de Filología Hispánica*, 1939, pp. 77 ss.

I

CONDICIÓN DEL POETA

Lo cuenta Plutarco en su *Vida de Pericles*. Habiendo cantado Alejandro, príncipe, con gracia y pericia en un festín, le increpó su padre, el rey Filipo: “¿No te avergüenzas de cantar tan diestramente?” El mismo Plutarco será quien explique con abundancia de razones y ejemplos cómo el poeta no merece honor más alto que el de engañar con sus fábulas a las mujeres. El relato de una acción virtuosa engendra en el alma de quien lo escucha un anhelo o conato de imitación; pero los frutos del arte, por más que los admiremos, no encienden ese impulso imitativo. “Aunque la obra nos causa placer, miramos mal al artífice.” Mejor es contemplar la estatua de Fidias que ser el propio Fidias.

Por largos siglos continuará resonando en Occidente la condena griega del artista, desterrado de la República perfecta. Así despreciará Roma al actor teatral, aunque aplauda la obra. El primer cristianismo, el de la renuncia ascética al mundo, rechaza con vehemencia el arte todo de los paganos. No arte de la palabra, sino arte palabrero —*linguosae artes*—, llama San Agustín a la retórica. Las conquistas supremas de la cultura antigua son, a lo sumo, vicios magníficos: “virtutes paganorum, splendida vitia”. Y es el mismo San Agustín quien llama a Homero “ingenioso y dulcísimamente vano”, y lo acusa (agravando el reproche que ya el Cicerón de las *Tusculanas* había lanzado contra los dioses homéricos) de estimular los pecados humanos con el espectáculo de unos seres celestes sumidos en la corrupción y en la violencia, y se duele de haber malgastado tantas noches leyendo a Virgilio y descuidando el gran negocio de la salvación. ¡Llorar la muerte de Dido, sin reparar en la muerte de la propia alma! Ya Tertuliano había condenado las elegancias de la retórica pagana, con sus refinamientos de rimas y simetrías, y aun toda literatura que no estuviese al servicio de la pedagogía y la apologética.

Pero distingamos entre el cristianismo inicial en lucha activa contra las seducciones de la belleza pagana, y el cristianismo de los últimos siglos medievales. La sociedad cristiana constituida opondrá al arte venal de los juglares el noble y desinteresado de los trovadores. Para las *Siete partidas*, “jugar se haciendo alguno contra la voluntad de su padre, es otra razón por que el padre puede desheredar su fijo”. Ni el clérigo ni el caballero han de cantar por la paga; la infamia del juglar no es menor que la del tabernero, el bufón o el tahur. En cambio, “los que tañesen estrumentos o cantasen por solazar a sí mismos, o por facer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores, no serien por ende enfamados”.

Yo canto cual canta el ave
a quien da el bosque mansión
y encuentra en su mismo canto
la recompensa mejor,

dice, sin grave anacronismo, el trovador en la canción de Goethe. El propio Alfonso X, en el elogio que tributa a su padre, Fernando el Santo, recuerda su afición al trovar y cantar y su destreza consumada en discernir “quién lo hacía bien e quién no”. El perfecto caballero andante suele ser hábil trovador; no ha de olvidarlo don Quijote, que también en este punto se empeñará en imitar a sus modelos.

Doble actitud frente al poeta nos presentará, en curioso paralelo, el islamismo incipiente. Para la religión combativa de los comienzos, los poetas son —ya parece que escucháramos a Keats o a Kierkegaard— esos seres vacíos, en permanente “disponibilidad”, a quienes agita el más leve soplo de entusiasmo porque nada llevan dentro que les dé aplomo y solidez. Bien claro lo enseña el Profeta: “¿He de deciros quiénes son los hombres sobre los cuales descenden los demonios y los inspiran? Son los poetas, a quienes siguen a su vez los hombres perdidos. ¿No veis que los poetas van por todos los caminos como insensatos? ¿No veis que dicen lo que no hacen?” Pero la religión no tarda en servirse de esos

perdidos e insensatos. Y el musulmán no debió buscar muy lejos autoridad en que apoyarse, pues el propio Mahoma había exhortado a un poeta, Caab, a luchar con armas poéticas contra los rivales: “Combátelos con tus sátiras, porque (¡lo juro por quien tiene mi alma en sus manos!) las sátiras hacen más daño que las flechas.”

A través del Renacimiento, vemos entrelazarse con el elogio de la poesía el desdén a los poetas —que el *Cortesano* de Castiglione mezcla con los músicos “y otras suertes de hombres para holgar”— y la desconfianza o la franca reprobación de los “libros de devaneos y mentiras probadas”. Contra los de caballerías, precisamente, ya sabemos que antes del *Quijote* ejercita su pluma una larga serie de graves escritores, desde Vives, Guevara y Juan de Valdés hasta fray Luis de Granada y Malón de Chaide. Y por siglos sigue viva y activa la hostilidad contra el actor teatral, tan vigorosa en los puritanos ingleses, que llega a proscribir en absoluto la práctica del teatro. (Una noble voz en defensa del actor honesto, la de Juan de Mariana: “¿Qué razón hay para afrentar y tener por infames a los que juzgamos ser provechosos?”).

Pero será la exaltación del poeta lo que en el Renacimiento prevalezca. Para Ronsard, la más alta aptitud poética no cabe sino en almas hechas a lo sobrehumano, transidas de belleza y grandeza. Poeta noble y virtuoso. Y poeta sabio, se añadirá, mientras cundan por todo el Occidente las ansias de penetrar los secretos de la naturaleza y los de la ciencia antigua. El gran poeta ha sido siempre experto conocedor del mundo y del hombre. ¿Quiénes más sabios que Homero y Virgilio, modelos eternos de “filosofía”? Nadie se acerque al ejercicio de la poesía, recomienda Du Bellay, que no sepa de matemáticas y de ciencias naturales.

Con los humanistas de los siglos XIII y XIV había comenzado la glorificación de la poesía, ya afirmando, contra los viejos reproches, que el poeta no miente, pues sus historias no quieren pasar por verdaderas; ya señalando cómo la propia

palabra de Dios suele envolverse en imágenes y símbolos poéticos, en parábolas e himnos, y cómo, por tanto, la poesía es, pese a Aristóteles, arte divina, frente a la ciencia divina o teología; ya identificando, tímida o resueltamente, poesía y teología. Así en Petrarca, Boccaccio, Albertino Mussato, Coluccio Salutati.

De éstos pasa al Renacimiento la concepción de la poesía como camino al verdadero y más alto saber. Es la que Marcelo explica en el libro I de *Los nombres de Cristo*:

Sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así, en los profetas cuasi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios como los que incitados por otras causas sobrehumanas hablan, el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que otros hombres no vían, les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablan, y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes.

La poesía, hija del Elisio, creada para levantar hacia él a los hombres. La poesía, vehículo del sumo conocimiento.

Aun allí donde, por boca del mismo Marcelo, prorrumpe fray Luis de León en reproches contra la poesía que se aplica a asuntos livianos, indignos de su sagrado origen, reconocerá tácitamente —como Platón— la incomparable eficacia de los versos. Por ser éstos el acostumbrado instrumento y camino de la poesía, resultan, cuando se falsea su verdadero oficio, tan profunda, tan arteramente dañosa: “Los vicios y las torpezas disimuladas y enmeladas con el sonido dulce y artificioso del verso, recíbense en los oídos con mejor gana, y de ellos pasan al ánimo. . . y lánzase en él poderosísimamente, y hechas señoras de él, y desterrando de allí todo buen sentido y respeto, corrompenlo, y muchas veces sin que el mismo que es corrompido lo sienta”. Vigile, pues, el poeta el uso que

haga de su arte. No olvide por un momento su gravísima responsabilidad ante los hombres.

Cuando al cabo de dos siglos comience a encrespase la ola romántica, encontraremos al poeta abrumado bajo responsabilidad tan tremenda. Misión del poeta sobre la tierra; sombría existencia de este ser singularísimo, marcado por la fatalidad. A través de todo el romanticismo, y aun después de él, vemos tejerse y destejerse infatigablemente esos temas. El poeta, ave sagrada, desgarrar su propio pecho en una de las *Noches* de Musset. Un joven de veinte años clama en la tumba de Larra, el suicida: “El poeta, en su misión / sobre la tierra que habita, / es una planta maldita / con frutos de bendición”. “Mi vida es un erial —canta otro romántico español—, / flor que toco se deshoja, / que en mi camino fatal / alguien va sembrando el mal / para que yo lo recoja.”

No es que falten entonces almas robustas y patriarcales, como la de Víctor Hugo, que, lejos de ver al poeta en discordia con la sociedad, lo ven en fecunda comunión con ella, sea cual fuere la ocasional resistencia que el vulgo profano le oponga. El poeta es un Prometeo que, desafiando a los dioses, arrebata de sus manos, para alumbrar el camino de los hombres, la antorcha profética:

C'est lui qui sur toutes les têtes. . .
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue
Faire flamboyer l'avenir.

Poetas-magos que guían a la humanidad hacia la verdadera luz. Poetas sabios, poetas-videntes cuyas palabras encierran en viva síntesis las ideas de su época y el íntimo latido de todas las almas humanas: “Cuando te hablo de mí, te hablo de ti. ¿Cómo no lo sientes? ¡Ah insensato que crees que yo no soy tú!” Pero lo que sin duda predomina en la visión romántica del poeta es la nota de trágico pesimismo. “Trágico, taciturno, sobrehumano / entre tanta ceniza y tanto escombros”:

así se aparecerá a Díaz Mirón la figura de Lord Byron (la concepción romántica del poeta se prolonga entre nosotros, en combinaciones diversas, hasta bien entrado el siglo xx). Aun cuando la actividad poética se conciba como una gloriosa búsqueda de lo Absoluto, el poeta mismo, habitante de dos mundos inconciliables, puede mostrárenos íntima y dolorosamente dividido por la conciencia de su "misión" titánica.

Fácil sería multiplicar las páginas de este melancólico repertorio. Honor a la poesía, dirá en suma John Keats, pero ¡ay de los poetas! Hasta el más sublime de ellos es sólo un arpa eolia que suena según sople el viento, un alma sin "yo", un molde hueco cuya única razón de existir es llenarse de otros "yoes". Poeta que no es él mismo, sino Yago, Ofelia o Lear, el sol, la luna o el mar. Poeta camaleón.

O se insistirá, con Pushkin, con Hölderlin, con Vigny, en cómo el poeta, cima y justificación del universo, cáliz sagrado, nuncio de las fuerzas divinas, sólo por el dolor asciende a dignidad tan sublime. Así canta el *Profeta* de Pushkin:

Torturada de sed se arrastraba mi alma en el desierto cuando vi al serafín de seis alas. Con dedos ligeros como un sueño tocó mis párpados; y se abrieron mis párpados proféticos como un águila espantada. . . Y oí el temblor del cielo y el vuelo de los ángeles en lo alto y el bullir de las bestias bajo las aguas. . . Y me arrancó la lengua pecadora. . . y puso entre mis labios muertos la lengua de una serpiente sabia. Y con una espada me abrió el pecho y me arrancó el corazón trémulo, y puso una brasa ardiente en mi pecho herido.

Pasión, martirio y, en fin, radiante transfiguración del poeta en profeta:

Yacía como muerto en el desierto cuando me llamó la voz de Dios: Levántate, Profeta, y mira y oye. Llénate de mi voluntad, y cruza el mar y la tierra y aclara con mi luz el corazón del hombre.

Todavía en el Ibsen de *Los pretendientes de la corona* (a quien no sin motivo recordará el autor del *Rey burgués*) el Poeta explica cómo el dolor ha sido su escuela de poesía:

Rey: ¡Eh! Cuéntame, Jatgeir, de qué modo has llegado a ser poeta y quién te ha enseñado la poesía.

Poeta: Señor, la poesía no se aprende.

Rey: ¡La poesía no se aprende! Pues ¿cómo has hecho?

Poeta: He recibido el don del sufrimiento y así he llegado a ser poeta.

O se nos mostrará, con el Chatterton de Vigny, cómo el poeta, al pasar de la luz, que es su natural elemento, a la oscura caverna de este mundo, no puede menos de tambalearse y caer, entre las risas de la multitud. Baudelaire aguzará esta misma imagen en su *Albatros*. Y si Poe había enseñado que no hay belleza sin su parte de melancolía, el Baudelaire del *Diario íntimo* no admitirá que haya poesía sin su parte de *malheur*. Poetas desdichados, poetas escarnecidos, por inaccesibles al buen burgués. Poetas *absolutos*, preferirá llamarlos Verlaine. “Absolutos por la imaginación, absolutos en la expresión. . . Pero malditos”. *Los poetas malditos*: tal el nombre que Verlaine, como evocando las palabras del fúnebre Doctor Negro en el *Stello* de Vigny, pone a su libro sobre Rimbaud, Mallarmé y Corbière. Poetas que odian al filisteo y son condignamente odiados y maldecidos por él. (En la literatura y la subliteratura de Hispanoamérica, la tradición de rebeldía contra la sociedad proseguirá también mucho más allá de la época romántica; en el argentino “Almafuerte”, será tema predilecto de sarcasmos y de líricos desahogos.)

Las líneas tendidas por el romanticismo llegan aún con gran impulso al siglo xx. Y si a los testimonios de los poetas mismos agregamos ahora los de los filósofos, el cuadro no resultará menos sombrío: sobre parte muy significativa de la actual “filosofía de la literatura” pesa la tradición de Sören Kierkegaard, con su ascética inclusión del “poetizar” entre los modos inferiores de existencia humana. Esperemos de los próximos años una visión menos áspera de la poesía y de los poetas, secularmente desterrados de la Ciudad platónica y puritana, como no sea cuando consienten en servirla con el elogio de los dioses y de los héroes.

KIERKEGAARD Y LA POÉTICA ACTUAL

LA TEMPESTAD venía de lejos, y no necesitaba el melancólico Sören Kierkegaard sacar de sus propios adentros —ni siquiera de su personal reacción ante el esteticismo romántico— las imprecaciones que lanza contra la vida del artista. Aun en la Europa moderna, en la Inglaterra misma de Coleridge y Wordsworth, de Keats y Shelley, escribirá con rigidez puritana John Foster:

Lo que se llama Literatura (esa gran escuela en que el gusto adquiere sus leyes y sus refinadas percepciones, y donde se forman, en mucho mayor grado que en otras más altas y austeras disciplinas, los sentimientos morales) es, casi toda ella, hostil a la Religión de Cristo, no sólo porque introduce insensiblemente cierto orden de opiniones desacorde, o al menos no idéntico, con los principios de esa Religión, sino más aún, porque ejercita los sentimientos en hábitos ajenos a su espíritu. Y con esto no me refiero a escritores palpablemente irreligiosos, que han trabajado con el propósito de extraviar las pasiones llevándolas hacia el vicio, o de extraviar el pensamiento llevándolo a rechazar la Verdad divina, sino a todo el conjunto de esos elegantes e ingeniosos autores leídos y admirados por el mundo cristiano, considerados como esenciales para la educación liberal... y estudiados a menudo sin la preocupación, ni siquiera la sospecha, de que ofenden las opiniones y el modo de ser de las almas que avanzan hacia otro Mundo con el Nuevo Testamento como guía principal.

En el romanticismo tardío debía encontrar fácil presa la religiosidad pesimista y agresiva de Kierkegaard. A mano tenía él, en la *Lucinda* de Friedrich Schlegel, el elogio de la dispersión poética, que juega con la superficie de todas las cosas sin tomar partido por ninguna; a mano, también, la odiosa dictadura de Hegel. Kierkegaard, coetáneo de Wagner, ya no está llevado por la ola romántica más plena, activa y creadora. Puede contemplarla con cierta lejanía y hacer su balance apasionado.

Contra la soberbia hegeliana, el pensamiento de Kierkegaard —a la vez poético, filosófico y religioso— afirma polémicamente la vanidad de todo presunto saber impersonal y objetivo. Lo impersonal y objetivo no puede ser sino falso. Ciencia, historia, filosofía sistemáticas: ejercicios de academia. ¿Universalidad? La verdadera reflexión sobre la vida debe arraigar en íntimas experiencias, individuales e incommunicables. Pues son las almas, cada alma, lo que constituye la realidad última. Almas aisladas, separadas por abismos. La ciencia podrá trasmitirse; la sabiduría no, sino, a lo sumo, encenderse en cada cual con llama propia. Los sistemas filosóficos se empeñarán en reunirlo y coordinarlo todo con falsos puentes conceptuales. La vida personal auténtica, centrada en sí misma, sabe por inequívoca experiencia que la ley del existir humano es la discontinuidad y el salto cualitativo; que la verdad es creación del individuo; que la verdad sólo importa —sólo es— cuando sirve a la salvación personal.

Si el individuo es la realidad misma, lo es por su relación con Dios, individualidad absoluta. Relación necesariamente dolorosa, pues envuelve a la vez la certidumbre de que un hiato insalvable separa lo humano de lo divino, la naturaleza del espíritu, la vida temporal de la eterna. El propio Kierkegaard, insatisfecho del protestantismo oficial en que se ha formado y en que vive, llega a alzarse contra él, y hasta muere en rebeldía, ansioso de formas de religiosidad más afines al cristianismo primitivo. Para este teólogo sombrío y atormentado, cuyo retrato se ha querido ver en el terrible doctor Brand —doctor fuego— de Ibsen, todo acaba por polarizarse en antinomias sin solución. O esto o aquello. Conciencia según Dios o conciencia según el mundo, fe o pecado (y en el pecado entra asimismo la racionalización de la fe), ascetismo cristiano o hedonismo pagano.

Por debajo del existir religioso se sitúan, para Kierkegaard, el ético y el estético. La posición ética puede pretender todavía cierta dignidad, como que se apoya, cuando es de veras ética, sobre la religiosa (el acto moral no fundado en fe es

pecado y desesperación). Aunque inferior al estadio religioso, el moral aún no se ha desvanecido en la superficialidad y dispersión de la existencia estética. El hombre acepta en él la vida con sentido de continuidad; es un ser responsable, ligado con sus prójimos por lazos de sociedad y familia. Pero en el modo de vida estético —el más bajo grado de la escala— la existencia se disuelve ya en estados de ánimo efímeros y caprichosos. Si por un lado Kierkegaard combate las abstracciones de la falsa ciencia, por otro no perdona la liviandad imaginativa del esteta. Atado al momento fugaz, el esteta revolotea juguetonamente entre las apariencias, sin concentrarse en un hacer firme y duradero. No ve en la responsabilidad ética sino una mera convención, y se burla de ella y la hostiliza. A la vanidosa soberbia romántica que quiere fundir ensueño y realidad y erigir la poesía en órgano cognoscitivo por excelencia de lo humano y lo divino, Kierkegaard replica que la sola verdadera sabiduría es la del Evangelio. El poeta mejor será el más fiel a ella; la mejor poesía es religiosa y grave. Pero aun esa poesía, por más que nos encante, algo tiene, en el fondo, de insuficiente y frustrado. La vida del poeta nace como de una distorsión del auténtico existir humano. Y la renuncia al destino más alto, la desviación del verdadero camino, la desesperación, dejan su rastro en el poema.

En el propio Kierkegaard los tres estadios se daban a la vez, dramáticamente contradictorios. Atormentador de sí mismo, vuelto, como Platón, contra lo que en él mismo había de poeta (“soy un sofista. . . soy casi solamente un poeta”), se esfuerza en sofocarlo y en sacrificarlo a lo religioso, con cierta enfermiza complacencia, se diría, en no hallar solución cabal al conflicto. Contra sí mismo parece ejercitar su sinuosa dialéctica, y lo que en sí advierte de poeta romántico lo proyecta en líricos arranques contra la poesía en general o, más exactamente, contra el poeta en general. El poeta es “hijo de la eternidad”, pero hijo infiel. A la figura del vidente romántico, todopoderoso e irresponsable, se opone aho-

ra la del poeta pecador. Pecado íntimo de la vida poética, el concentrarse en el goce de la experiencia momentánea; con otras palabras: su incapacidad de verdadera concentración, su falta de una personalidad unitaria que anhele expresarse, su desmenuzamiento en un cambiante juego de máscaras (poetas-camaleones, había dicho Keats: almas huecas y en perpetua disponibilidad, arpas eolias que vibran según sople el viento). Y con ese hombre a medias, con ese religioso desleal a su vocación, se enfrenta Kierkegaard en actitud ambigua de escarnio y piedad.

Mientras con su ataque al poeta vemos a Kierkegaard enlazarse con una secular tradición, en sus lamentaciones por el destino personal del poeta resuenan en cambio más perceptiblemente los motivos románticos. Para Heine, los versos más dulces nacen del dolor más profundo; para Kierkegaard el poeta mismo es como la víctima encerrada en la estatua de bronce ardiente en que Fálaris, el tirano de Agrigento, hacía morir a sus prisioneros:

¿Qué es un poeta? Un infeliz que lleva ocultas graves penas en el corazón, pero cuyos labios están conformados de tal manera que, cuando por ellos pasan el gemido y el grito, los vuelven sonoros como si salieran de un bello instrumento. Su destino se parece al de aquellos desventurados a quienes, después de encerrarlos en el toro de Fálaris, los atormentaban a fuego lento, y cuyos clamores llegaban a oídos del tirano convertidos en suaves músicas.

Ved cómo los hombres se agolpan alrededor del poeta y le dicen:

—Vuelve pronto a cantar; esto es, que nuevos sufrimientos torturen tu alma y que tus labios conserven la antigua conformación. Porque los gritos nos inquietarían, pero la música es suave.

Y los críticos se acercan a decirle:

—Muy bien; así debes cantar, según las reglas de la estética.

Se comprende. Un crítico se parece a un poeta como

una gota de agua a otra, sólo que él no lleva penas en el corazón ni música en los labios.

También el bueno de Peter Alden —en *El último puritano*, de Santayana— nos habla de la poesía como de unas bellas chispas arrancadas del fuego en que se retuerce y arde el poeta exhalando armoniosos gemidos. Pero en las más sistemáticas concepciones actuales de la poesía, lo que se subraya no es tanto la insuficiencia del público filisteo ante el poeta héroe como el fracaso del poeta mismo ante modos supremos de experiencia, para él inaccesibles.

Si en Poe y Baudelaire la poesía se concibe como atisbo y revelación de los esplendores de ultratumba, y ya en el Lamartine de los *Recueillements* asoma la aproximación de poesía y plegaria (que hasta llegan a identificarse, a fines del ochocientos, en Zenaida Guippius), en nuestro propio siglo el abate Bremond verá en la actividad poética una forma imperfecta y malograda de la contemplación religiosa, y Johannes Pfeiffer un típico modo de “existencia impropia”. Coincidencia que parecería irónica si no recordáramos que ambos autores se enlazan por viejas raíces, aunque Pfeiffer haya buscado apoyos más inmediatos para su interpretación existencialista del poeta en *O lo uno o lo otro*, de Kierkegaard. De todas maneras, no cabe duda de que ciertos característicos aspectos de la concepción romántica del poeta llegan al siglo xx fundidas en esas extrañas páginas de Kierkegaard, con su mezcla de sátira y efusión religiosa, de meditación y desahogo personal, de análisis penetrante e incitación socrática envuelta en un humorismo oblicuo y paradójico.

PERÍODOS Y GENERACIONES EN HISTORIA LITERARIA

TODO UN Congreso Internacional (Amsterdam, 1935) se ha dedicado a estudiar la significación teórica de los períodos en historia literaria y, más en particular, su aplicación a las literaturas modernas.¹ Las exposiciones generales estuvieron a cargo de E. Wechsler, J. Hankiss, D. De Vries, K. Wais y F. Baldensperger; trataré de ellas más abajo. En las reuniones dedicadas al examen de períodos histórico-literarios determinados y al del empleo de conceptos de época en el estudio de las literaturas nacionales, R. Lebègue consideró el platonismo y el estoicismo en el Renacimiento francés; G. Toffanin, el concepto de humanismo renacentista; L. Folkierski, los límites, imprecisamente trazados hasta ahora por los historiadores de la literatura, entre Renacimiento y Edad Media y entre Romanticismo y "Pre-romanticismo"; H. Cysarz, los caracteres del barroco alemán; J. Isaacs, la historia de los conceptos de barroco y rococó; L. Cazamian, los períodos en la moderna literatura inglesa; O. Walzel, el *Biedermeier* en la literatura alemana; L. Müller, el romanticismo húngaro; M. Raymond, los períodos en la poesía francesa desde fines del siglo XIX. Hacia el final del copioso volumen en que se recogen las actas del Congreso,² Homero Serís pasa revista a las divisiones adoptadas por los distintos historiadores de la literatura española —las de Menéndez Pidal, las de Castro— sobre períodos determinados, que autorizan a esperar para el futuro una revisión y afinamiento de esos delicados utensilios históricos.

Tanto en las exposiciones mismas como en los breves diálogos suscitados por ellas, se hacen ocasionalmente observaciones de indudable valor teórico: tales las de Cysarz³ sobre los períodos como caracterizaciones de lo que hay de singular e irrepetible en los fenómenos colectivos (comp. el mismo Cysarz en esa *Filosofía de la ciencia literaria*, México,

Fondo de Cultura Económica, 1946, que nuestro llorado Eugenio Imaz dio a conocer al público de lengua española); las de Cazamian⁴ sobre el ritmo alterno de tendencias “clásicas” y “románticas”; las de Servais Étienne⁵ sobre las falacias en que es frecuente incurrir cuando se intenta establecer relación cronológica entre la marcha de una generación literaria y el influjo de ciertos escritores. Algunas de estas cuestiones se estudian también, naturalmente, en los trabajos de teoría general. Me referiré a ellos, no según el orden en que fueron leídos, sino ateniéndome en lo posible al natural enlace de los problemas tratados y de los puntos de vista en que los distintos autores se colocan.

De Vries⁶ representa en este variado Congreso lo que pudiera llamarse la actitud naturalista ingenua. Su concepción de los períodos histórico-literarios se apoya, como suele ocurrir en casos tales, sobre una enzarzada confusión de dos órdenes de fenómenos. El período en que un pueblo llega a su máximo de vitalidad, “lo llamo verano”.⁷ Junto a ese momento estival, De Vries distingue con implacable consecuencia el primaveral, el otoñal y el invernal. En los dos últimos predomina la razón; en los otros la pasión. La poesía sólo puede desarrollarse plenamente en los períodos “cálidos”. Contra esta limitación nada puede la libertad individual de cada poeta, pues, por una parte, el espíritu colectivo debe someterse al ritmo “climático”, y por otra, el poeta no es creador, en sentido estricto, sino mero instrumento que trasmite la voz de su pueblo. De Vries ilustra su tesis con el ejemplo de la literatura inglesa. Su primer período primaveral se da en el siglo xiv, y el proceso de florecimiento y expansión culmina en los *Canterbury Tales*. “En ellos el espíritu inglés... alcanzó el límite de sus posibilidades. No fue el genio individual de Chaucer, sino el genio inglés, lo que floreció en los *Canterbury Tales*. Ya no era posible llegar a más... Después de Chaucer comenzó el descenso.” De Vries señala en la lite-

ratura inglesa, de entonces a hoy, varios ciclos semejantes, de unos doscientos años cada uno.

Para completar este juego de designaciones cronológicas, De Vries nos propone otro. Una nación puede considerarse “como una personalidad cuya vida atraviesa estaciones y años, y pasa por una juventud, una madurez y una vejez”, lo cual nos permite abarcar su vida entera en un sistema de períodos formados sobre “una base natural, y por lo tanto adecuada”. Natural y adecuada, observemos, no a los hechos cuya interpretación se intenta, sino a los símiles biológicos de que el autor parte. Las modernas naciones de Europa, nos explica De Vries, han pasado por un período de *infancia*, que corresponde a la primera parte de lo que impropriamente suele llamarse Edad Media; por un *despertar* (“última parte de la llamada Edad Media”); por una etapa de *emancipación*, el Renacimiento; por una edad *social*, de mediados del siglo xvii a mediados del xviii; por otra de *madurez*, el llamado Romanticismo; por una edad *profesional*, el siglo xix. Como conclusión de este ensayo de nomenclatura, el anuncio de que probablemente Europa está entrando en senectud. . . De Vries recomienda, en fin, que la historia de la poesía, así encarada, se complete con la de las otras manifestaciones espirituales de cada país —sus demás artes, su ciencia, su religión— para lograr de este modo una cabal biografía de su cultura.

La verdad es que el breve debate que siguió a la disertación de De Vries, y en el cual participaron Cazamian, Étienne y Van Tieghem, dio ocasión a que se pusieran de resalto los puntos flojos de fórmulas tan simplistas. Hasta en el empleo que de ellas hace De Vries para explicar el curso de la literatura inglesa aparecen ya notorias dificultades. Cazamian no acepta los ciclos regulares de doscientos años, y ve más de un rasgo invernal —ironía, medida, conciencia artística— en el estival Chaucer. Ni pasaron sin crítica afirmaciones como la de que la Poesía brota sin voluntaria intervención de los poetas; ni que los poetas se limiten a expresar con pasiva exactitud el misterioso *Volksgeist* ambiente; ni que las épocas

favorables a la creación artística se ofrezcan en la historia con fijeza de estaciones. Metáforas que, como tantas otras a que es usual recurrir en el estudio de los fenómenos culturales, no pueden aplicarse consecuentemente sin hacer violencia a los hechos.

También Wechsler^s afirma la necesidad de insertar la historia de cada fenómeno literario en la de toda su época, aunque, a diferencia de De Vries, él se precave deliberadamente contra la actitud naturalista y quiere mantenerse dentro de una estricta concepción histórico-espiritual. Plantear con rigor el problema de una articulación objetiva de la historia es, nos dice Wechsler, indispensable para evitar la agrupación arbitraria de obras y artistas en falsos *ismos*. Es necesario hasta para el estudio de un determinado autor u obra, porque cada autor y cada obra llevan en su propio ser el de su época. Y es de desear tanto para la historia orientada hacia la descripción de complejos movimientos sociales (según el modelo de Tucídides, Ranke, Tocqueville, Taine) como para la de dirección preferentemente biográfica (Plutarco, Carlyle), esto es, tanto para la que hace de la comunidad —pueblo, nación, estado— el verdadero protagonista de los sucesos como para la que ve en ella no más que un cambiante escenario en torno de héroes individuales. Pues uno y otro modo de historia pueden tender a la historia total, y ganan haciéndolo. La obra de Dilthey, que Wechsler considera como encaminada más bien hacia lo biográfico, nos ofrece justamente un poderoso ensayo de situar autores y creaciones individuales en la totalidad de una historia del espíritu; recuérdense sobre todo su *Experiencia y poesía* y *De la poesía y la música alemanas*.

¿Cómo se manifiesta de hecho ese enlace de lo literario con el espíritu general de la época? La historia, explica Wechsler, no es sucesión homogénea y lineal a lo largo de un tiempo indefinido. A trechos desiguales e imprevisibles, aparece en escena un nuevo “espíritu juvenil” que va tomando después forma precisa y afirmándose contra los moldes

mentales envejecidos. Wechssler propone las designaciones de “espíritu juvenil” (más exactamente “espíritu de juventud”: *Jugendgeist*) y “comunidad juvenil” (*Jugendreihe, Jugendgemeinschaft*) en lugar del nombre tradicional de “generación”, que él encuentra equívoco por el sentido biológico-genealógico que comporta. La comunidad juvenil no supone sólo contemporaneidad biológica, sino coincidencia espiritual entre multitud de individuos ligados por comunes creencias, pasiones y anhelos. Unidad que a menudo ellos mismos no advierten y que suele rebasar con mucho las fronteras nacionales. Las nuevas formas de espíritu se ven favorecidas y provocadas en parte por ciertos estímulos externos. Pero sólo en parte. Los grandes sucesos históricos influyen ciertamente en ellas —aclara Wechssler en la discusión que sigue a su trabajo—, las aceleran y fomentan, o las retardan y obstruyen; pero no las condicionan esencialmente. El hecho es, de todos modos, que ciertas posiciones espirituales comunes, imprecisas y semiocultas al principio, acaban por salir a luz, por adquirir mayor coherencia y ser llevadas explícitamente a acción por los caudillos (pertenecientes a la misma generación o a otra anterior; comp. sobre este punto Julius Petersen, ob. cit., pág. 179). La oposición entre lo antiguo, ya impuesto, y lo nuevo, que pugna por imponerse, forma para Wechssler el ritmo profundo de la historia del espíritu. Y no sólo en lo que la historia tiene de gregario y anónimo. También los grandes artistas individuales, ansiosos de expresar nuevos modos de visión, están estrechamente unidos a sus coetáneos. “De haber nacido diez años antes o diez años después —dice Goethe—, yo hubiera sido muy otro.” En todo conjunto de grandes hombres pertenecientes a una misma época se advierte su comunidad de espíritu, que de ningún modo estorba la pujante personalidad de cada uno. Y es preciso tener en cuenta ese fondo común para comprender mejor la índole propia del espíritu individual que se considere.

Por más que Wechssler se proponga no incurrir en sim-

plificaciones y esquemas científicas, el afán de simetría es manifiesto también en él. Lo es, desde luego, en digresiones filosóficas como la de las pp. 273-274, con su distribución de todos los fenómenos posibles en cuatro dominios: lo cósmico-orgánico, lo ético-personal, lo físico-mecánico y lo lógico-dialéctico. Pero lo es hasta en sus ensayos de demostrar históricamente la tesis propuesta. Para hacernos ver la regularidad con que se producen los grandes movimientos literarios en distintos países y épocas, Wechssler escoge el clasicismo francés y el alemán, separados por más de un siglo. En el clasicismo francés señala la existencia de seis generaciones (usaremos aquí esta designación por más breve): un “preludio”, como él dice, seguido de un “drama en cinco actos”; en el clasicismo alemán, siete generaciones: dos de preludio y luego el drama de cinco actos. El desarrollo de ambos dramas ofrece para Wechssler asombrosa analogía.⁹ En los preludios de uno y otro se forma un nuevo tipo de religiosidad que servirá de sostén a las creaciones culturales posteriores; en los actos iniciales del drama mismo —y esto es decisivo en opinión de Wechssler— se corresponden puntualmente los “legisladores” de la cultura francesa (Richelieu, Descartes) y los de la alemana (Lessing, Kant). De asimilaciones como éstas, o como entre la Fronda y el *Sturm und Drang*, o entre Malebranche y Franz von Baader, se sirve Wechssler para inferir la regularidad de los procesos histórico-literarios.

Contra los excesos de simplificación a que esta materia invita de suyo, Fernand Baldensperger (*The decreasing length of some literary periods*) insiste más bien en la desigualdad de ritmo con que se cumplen los procesos históricos. La idea de una sucesión regular de edades humanas deriva, nos dice, del viejo símil homérico de las generaciones que se renuevan y suplantán como el follaje de los árboles. Pero si consideramos de cerca la sucesión de las formas culturales, de los modos colectivos de sensibilidad, pensamiento o técnica, encontraremos no sólo coincidencias y superposiciones, sino además

frecuentes cambios de ritmo. La marcha de la literatura, sujeta a complicados influjos, se retarda unas veces y avanza otras con más prisa que la acostumbrada.

Baldensperger recuerda aquí los repetidos ensayos que se han venido haciendo para precisar el número de años —fijado por lo general en unos treinta o cuarenta— correspondientes a cada generación.¹⁰ Ciertas épocas parecen en efecto ajustar sus cambios culturales a ese esquema. Y en general, añade Baldensperger, pueden distinguirse, por un lado, aquellas épocas en que ideales y gustos son particularmente estables, en que no sufren cambio evidente con cada nueva generación (biológica), y, por otro lado, aquellas en que, como en el siglo xx, las maneras se suceden con notable rapidez, adelantándose al ritmo de las generaciones;¹¹ todo lleva a pensar, por ejemplo, que desde fines del setecientos el clásico principio de las “tres generaciones por siglo” ha perdido vigencia. Acaso la explicación sea que en épocas semejantes, en que las cuestiones sociales o religiosas pesan fuertemente sobre la literatura, los procesos de desintegración son mucho más activos que los de integración. Cobra entonces importancia no tanto lo que se espera y busca como lo que se ha intentado vanamente; el sentimiento que con más fuerza mueve las almas es el de insatisfacción. Las generaciones se suceden rápidamente ajustando el paso a tendencias “negativas” —desesperación, rebelión, nihilismo— que dominan, si no en la sociedad entera, sí en minorías especialmente sensibles. El estilo de tales épocas, y aun su mero vocabulario, reflejan esa marcha acelerada hacia la disgregación. En lo social, el cambio suele apresurarse violentamente por acción de determinados acontecimientos políticos o culturales (entre éstos, la publicación de ciertos libros, o la divulgación de ciertas doctrinas científicas, a menudo falseadas en *slogans* sensacionalistas), todo lo cual da particular impulso y ocasión a tal o cual individuo de intensa actividad, capaz de provocar cambios que de otro modo requerirían tiempo mucho mayor. También para las transformaciones histórico-literarias admite Baldensperger la influen-

cia decisiva de “personalidades o sucesos que precipitan, se diría, el *tempo* de las generaciones intelectuales”. Pero admite asimismo que pueden presentarse situaciones en que esa disolución de las formas de cultura existentes avanza con suma lentitud, de suerte que las formas nuevas deben confinarse por mucho tiempo en la generación ascendente antes de ser reconocidas y acatadas. De todas maneras, concluye Baldensperger, la velocidad de tales procesos históricos es siempre variable. Deber del historiador de la literatura es respetar la complejidad de la época que estudie y no simetrizarla caprichosamente. Las generaciones literarias no son hechos físicos; los movimientos del gusto y la moda, lejos de ser resultados pasivos cuyo curso pueda reducirse a la uniformidad de una ley, dependen de circunstancias variadísimas que hay que distinguir en cada caso.

En los trabajos de De Vries, Wechsler y Baldensperger hemos visto ya rozado el tema de las correlaciones entre las distintas artes de una misma época. Kurt Wais (*Vom Gleichlauf der Künste*) lo examina a su vez como tema central, inseparable de toda determinación de períodos histórico-culturales. Es cuestión —recuerda Wais— que goza de mucho favor entre los modernos historiadores del arte; baste citar las teorías de Wölfflin y Walzel sobre la “mutua aclaración de las artes”, los paralelos históricos de Schürr entre arquitectura y literatura, las ocasionales observaciones de Strich, Petersen y Spoerri.

Para el caso especial de la poesía ¿qué puntos de contacto se pueden señalar entre ella y otras artes vecinas? Y de esos contactos ¿cuáles son los exigidos por la naturaleza misma de las artes, y cuáles los que se deben a mero accidente histórico? La poesía parece en efecto lindar con la plástica, por su poder de presentar objetos; con la música, a través de la zona fronteriza del canto; con el ballet y la pantomima, a través del drama. Pero, además de estas coincidencias marginales, es ya corriente admitir entre artes diversas la unidad de ciertos ras-

gos de estructura y estilo, según se ve en palabras como *simetría*, *motivo*, *paralelismo* y tantas otras que entran en el vocabulario común de la historia del arte y de la teoría descriptiva de las artes. Los trabajos de Wölfflin y de los otros autores que arriba se mencionan nos tienen ya acostumbrados a tales nociones, aplicables a artes diferentes. Por lo demás, no es de desear, advierte Wais, que se tomen como conceptos de estructura fijos e invariables. “Cada estético debe proponerlos y utilizarlos a su modo.”

Lo que sí ha de hacerse, agrega, es distinguir entre los *ismos* como categorías históricas y como designación de formas intemporales de estilo. Nombres como *gótico* o *goticismo*, *barroco*, *rococó*, *romanticismo*, *impresionismo* comenzaron por referirse a momentos históricos singulares, pero han pasado luego a designar tendencias artísticas permanentes, realizadas y realizables en las más diversas épocas.¹² Wais considera —aunque no es fácil admitirlo sin reservas y distinciones— que el adoptar esa terminología como elenco de categorías estéticas permanentes “es cosa ya resuelta en la historia científica del arte”. Lo corriente es, reconoce sin embargo, usarlas como designaciones de períodos singulares, no porque aporten una clara definición estilística de esos períodos, sino porque resumen abreviadamente, en nombres de fácil manejo, atmósferas culturales que sentimos como unitarias.

Para determinar con suficiente rigor los períodos, es menester comparar sus manifestaciones en artes distintas y, para ello, partir de la observación e interpretación de los casos individuales. Precisamente Wais echa muy de menos, como punto de arranque para una visión general del enlace entre las artes, el estudio de los fenómenos de fusión de artes en la experiencia personal de los artistas y, desde luego, en la elaboración de sus obras. En este tipo de investigación se ofrecen variados caminos, que Wais señala a grandes rasgos. Se puede, ante todo, estudiar los casos de fusión en tal o cual

artista considerado aisladamente, ya se limiten al momento preciso de la creación de una obra, ya abarquen una etapa previa, capaz de prolongarse por mucho tiempo (como en el caso de Hoffmann, con sus largas vacilaciones entre literatura, pintura y música). También resulta instructivo el examinar la obra de artistas que han sabido combinar artes diversas; o analizar las reacciones de ciertos poetas ante artes que les son extrañas y, en algunos, sus tentativas —con frecuencia descaaminadas e ilusorias— de completar su poesía con otras artes; o buscar, en la medida de lo posible y con la necesaria prudencia, la unitaria posición de un artista en dos diferentes artes para las cuales esté dotado.¹⁸ Afín a este método es el de comparar entre sí distintos artistas —pintores, compositores— que interpretan, cada cual a su modo, una misma obra poética, o que parten de una experiencia afectiva hasta cierto punto coincidente; así Delacroix, Berlioz y el Victor Hugo de la época juvenil, emparentados por su medievalismo colorista (muy ajeno a Chateaubriand) y su sentimiento de lo lúgubre y lo satánico. Queda en fin, como recurso accesorio, el comparar en distintos artistas coetáneos sus ideales de gusto y sus doctrinas estéticas más o menos conscientes.

Analizadas estas simbiosis de artes según se manifiestan en individuos y en obras individuales, y evitando el riesgo de dar por agotado el sentido de las creaciones artísticas cuando se las ha reducido a meros documentos de la sensibilidad común de una época, puede el investigador pasar luego al período histórico tomado en conjunto. Porque también en períodos enteros hallamos sinestesias características (como las que Ottokar Fischer señala en el círculo de Tieck y sus amigos, o Albert Wellek en la sensibilidad del Renacimiento), fusiones más o menos frecuentes e intensas, de indudable importancia para el historiador. Por otro lado, frente a estas unidades transversales, a la agrupación y coordinación de distintas artes en el seno de una época, ¿qué coincidencias pueden admitirse longitudinalmente entre el curso de esas artes? Hay quienes afirman el paralelismo en la evolución de las

artes; según ellos, todas recorren análogas etapas de desarrollo, si bien en un momento dado las diferentes artes tienen “diferente edad”. Pero hay sin duda casos, y muchos, en que a todas ellas parece imponerse un común estilo de época; Wais recuerda como ejemplo aquel momento de la Edad Media en que los temas nacionales y profanos entran, casi con igual ímpetu que en la poesía, en la plástica coetánea (Hui-zinga cree descubrir una misma tendencia al estilo abstracto y alegórico en el *Roman de la Rose* y en la plástica del “otoño de la Edad Media”; Wais propone incluir también en esta conexión la polifonía holandesa y borgoñona).

Lo evidente es que en un instante dado no se puede determinar si tales o cuales artes distintas han de seguir en lo futuro un desarrollo paralelo. Las artes no viven por lo general unas de otras intercambiando sustancias; se nutren —dice Wais— de un suelo común: ambiente de época. No hay modo de calcular por anticipado los caracteres colectivos de un período histórico-cultural infiriéndolos, por ejemplo, de las correspondientes condiciones sociales. Una vez fijado ese período, sí pueden mostrarse sus huellas en los artistas abarcados por él. Rafael y Palestrina son expresión de lo que entendemos por “Renacimiento italiano”, concepto a que hemos llegado por múltiples caminos;¹⁴ pero que el arte de Rafael se corresponda puntualmente con el de Palestrina, sólo puede admitirse en esas fantasías spenglerianas erigidas sobre arbitrarias e infundadas “intuiciones”. La mera contemporaneidad no autoriza a trazar tales paralelos.

Quizá por influjo de la idea, también spengleriana, de un orden sucesivo de emancipación de las distintas artes, se ha afirmado que la relación mutua entre las artes de cada momento histórico recibe su tono peculiar del predominio de una de ellas; según Pinder, a la Edad Media corresponde la primacía de la arquitectura, a la cual van sucediendo luego la escultura, la pintura, la música. Se ha llegado también a decir (E. Muthesius) que el arte preponderante de cada épo-

ca atrae hacia sí las otras artes; pero no es fácil probarlo con la observación histórica: no parece que en los tiempos de Bach y Händel la poesía fuera absorbida por la música. Otra tesis, relacionada con la anterior e igualmente discutible: si los elementos de un arte se imponen a las artes vecinas, es señal de que la primera ha alcanzado su punto de mayor desarrollo. Otra, propuesta por Fritz Medicus: lo regular es que la estructura formal de un arte le dé especial aptitud para expresar la voluntad estética de una época determinada. Wais niega que haya en esto regularidad alguna, pues se dan períodos de disminución general del impulso artístico, y otros, en cambio, de general emulación por expresarse en las más varias direcciones. ¿Cómo decidir cuál es el arte más adecuado para expresar la “voluntad de estilo” renacentista? ¿El de Ticiano, el de Miguel Ángel, el de Palestrina, el de Ariosto? Ni se ha de olvidar, por otro lado, que hay épocas que parecen no dejar a ciertas formas artísticas el terreno necesario para desarrollarse.

Estas exploraciones comparativas tienen, pues, sus dificultades y sus riesgos. Pero de su descrédito —advierte Wais— no se ha de culpar a Wölfflin, el iniciador. Ya Oscar Walzel, que ha aplicado las ideas de Wölfflin al estudio de Shakespeare, supo prever también los peligros de una “mutua aclaración de las artes”. La determinación de períodos sólo tiene valor científico cuando se logra a base de un nutrido material de experiencia cuidadosamente analizado, libre de vacías abstracciones y generalizaciones. Pero el cotejo de unas artes con otras, cuando se hace con la debida cautela, sí puede ser provechoso, piensa Wais, para el historiador de la poesía. No sólo ayuda a la visión unitaria de la cultura de una época en sus distintas direcciones, sino que puede ofrecer las mismas ventajas que, para la historia de una determinada literatura nacional, tiene su comparación con otras literaturas.

La contribución de J. Hankiss (*Les périodes littéraires et la psychologie collective*) ofrece una penetrante crítica de la no-

ción usual de período histórico-literario. Hankiss analiza sutilmente el juego de los motivos, en buena parte espontáneos e involuntarios, que gobiernan la formación y adopción de los períodos. Es a menudo un irreflexivo afán estético de mitificación y estilización, impulso a que siempre resulta difícil sustraerse, y cuyos efectos no dejan por cierto de percibirse también en algunas de las fórmulas propuestas en este Congreso, aun por autores que buscan expresamente, como hemos visto en Wechsler, una “articulación objetiva” de la historia literaria.

El objeto de toda división en períodos es desde luego introducir cierto grado de orden y coherencia en la materia histórica y, regularizándola y simplificándola, hacerla acaso más fácilmente recordable. Pero de hecho tales nomenclaturas suelen no ser objetivas ni congruentes. Suele faltarles un principio único y sistemático de clasificación. El habitual criterio cronológico se hace ocasionalmente alternar con el sociológico: así se habla, con respecto a determinadas literaturas, de un período de poesía caballeresca y otro de poesía burguesa. O bien se introducen designaciones tomadas de la historia general de la civilización (Renacimiento, Reforma, Contrarreforma, Ilustración) o referidas a estos o aquellos caracteres estéticos (neoclasicismo, realismo, simbolismo). O aun a veces, más precisamente, se buscan en la historia de las artes plásticas los símbolos adecuados, de preferencia visuales: “se explican ciertos fenómenos literarios por el arranque o las contorsiones de una estatua de estilo barroco, la literatura clásica por la imagen del Partenón, la primera parte de la Edad Media por la solidez y regularidad primitivas del arco de medio punto”. O se recurre a la leyenda del personaje descollante, Luis XIV o Goethe, en torno del cual se hace girar la época entera. Ni aun las ordenaciones cronológicas al parecer más estrictas se salvan de esas tendencias. Hankiss cita como ejemplo evidente la división por siglos. Claro está que las articulaciones de la historia misma no tienen por qué coincidir puntualmente con los comienzos y finales de siglo,

pero la neta imagen cronológica gravita con fuerza sobre el pensamiento del historiador, que suele prestarse gustoso, mientras ordena e interpreta los hechos, a la tentación de destacar en lo posible tan accidentales separaciones.

La falta de unidad y rigor en la nomenclatura de las épocas literarias se explica sin duda por la dificultad de hallar en la materia estudiada “caracteres dominantes” tan netamente determinables como los que el naturalista emplea para sus clasificaciones. Aunque el historiador crea distribuir el pasado en compartimientos objetivos y lógicos, su fantasía interviene activamente para dar clara individualidad al grupo de hechos considerado, para reducirlos a un breve haz de caracteres salientes y disponerlos en forma “agradable a la vista e imposible de olvidar”. El historiador se esfuerza en subordinar la época, compleja de suyo, a un tipo tan unitario, concluso y bello como sea posible. Para el pensamiento vulgar, toda época *verdadera*, “es decir, la que tiene su leyenda reconocida y acabada”, presenta una palpable unidad de organismo biológico, o de estación —como prefiere De Vries— que abraza la vida conjunta de multitud de organismos (ideas, modas, etc.). Esa tendencia de psicología colectiva, si no es vigilada por el investigador, acaba por influir también en él. Los historiadores suelen ser los “spécialistes de la formation, de la concentration, de la légende”, ocupados, con mayor o menor conciencia, en embellecer la visión de una época haciendo resaltar lo que tiene de unitario y típico. Y las divisiones histórico-literarias que con más facilidad se imponen y persisten son en efecto las que resumen épocas enteras exagerando un principio único, ya sociológico (por ejemplo, la participación de las distintas clases sociales en la actividad literaria), ya estético (como cuando se habla de *realismo*).¹⁵

Así también, cuando se trata de caracterizar épocas históricas sucesivas, nada más corriente que acudir a la acción alterna de dos principios en contraste. De ahí concepciones como la que pretende explicar la literatura alemana dividiéndola con didáctica claridad en períodos “masculinos” y “fe-

meninos”, o la que reduce el desarrollo de la literatura francesa a la variable combinación de *esprit précieux* y *esprit gaulois*. Las fórmulas netamente bipolares gozan de mucho favor entre los historiadores de la literatura: neoclasicismo y romanticismo, naturalismo y simbolismo, *Sturm und Drang* y clasicismo weimariano. Pero el punto máximo en la estilización de la historia literaria corresponde, nos dice finalmente Hankiss, a la teoría de las ondas periódicas (*Wellentheorie*) preconizada por Wilhelm Scherer y aplicada al desarrollo de la literatura alemana.¹⁶ Otras tentativas se han hecho, con orientación semejante, por señalar un ritmo estable en la sucesión de los períodos. Ya hemos visto la doctrina del “drama en seis actos”, de Wechssler.

La crítica de Hankiss no desconoce el valor práctico y pedagógico de la noción de período literario. Sólo que aspira a tomar en cuenta el mecanismo mental que entra en su génesis, y que sin duda estimula a veces y apoya la tarea del historiador. “Alternancia o analogía, leyenda individualizadora o misticismo colectivo, nada de eso estorba la formación razonable de los períodos, antes contribuye a ella por su elemento estético y dinámico, sin el cual toda clasificación racional carecería de interés y utilidad”. En la idea de período —concluye Hankiss— entra, pues, una parte de ficción convencional que, lejos de falsear necesariamente la tarea histórica, puede por el contrario servir (mientras no se pierda de vista su carácter) a la construcción de la obra y aun a la investigación misma: mueve a establecer ciertas distinciones, a atender a ciertos hechos, a explorar en ciertos rumbos. Es sin duda un elemento de ficción —reitera por su parte Louis Cazamian corroborando las ideas de Hankiss—, pero de ficción necesaria, requerida por la ineludible labor personal y subjetiva con que el historiador participa en la configuración de los hechos que expone. Labor, por otro lado, no menos ineludible en las ciencias de la naturaleza que en las de la cultura.

Muy grande es el número de los problemas tratados o rozados en este segundo Congreso, y el de las posiciones defendidas (en que las hay tan diversas como la dogmática de De Vries y la crítica de Hankiss). No es fácil resumirlas. El asunto mismo se presta al manejo de nociones ambiguas y confusas, y en efecto la precisión no ha ido creciendo con la masa, hoy imponente, de las doctrinas propuestas. Pues lo que no cabe poner en duda es que, desde mediados del siglo XIX—cuando asoman las primeras teorías sobre generaciones y períodos históricos formuladas con cierta intención sistemática: las de Dromel, Ferrari, Rümelin, Lorenz— los intentos en esa dirección se han multiplicado velozmente. Desde hace unas décadas, entre nuestros públicos, se ha venido hablando de generaciones, sobre todo a partir de los ensayos de Ortega y Gasset¹⁷ y del libro de François Mentré.¹⁸ Y tomado en conjunto lo que va del siglo XX, el tema de los períodos y generaciones cuenta ya con voluminosa bibliografía.¹⁹ Tanto más útil, pues, resulta el cotejo de opiniones dispares, y aun opuestas, tal como se ha hecho en este Congreso de historia literaria.

Una conclusión parece ofrecérsenos ante todo. No hay, claro está, períodos *naturales*. Lo que se presenta directamente al historiador es un indiviso fluir de sucesos y fechas, y toca al historiador mismo determinar en esa corriente tales o cuales unidades cronológicas, hasta cierto punto individualizables. No más que hasta cierto punto, pues si por un lado cada época ofrece caracteres singulares, por otro forma unidad con lo que la precede y lo que la sigue. La dificultad de establecer esas divisiones, cortando en períodos el fluir histórico, es tanto mayor cuanto que cada corte corresponde, no a la culminación, evidente, de un determinado proceso, sino por el contrario a aquella vaga zona en que ese nuevo proceso apenas se inicia. Según sean los intereses previos con que el historiador salga al encuentro de los hechos y los interroga y comprenda, será una u otra la configuración que los hechos reciban. Huizinga ha insistido en esto con su habitual luci-

dez, mostrando cómo no hay historia que no suponga selección, interpretación, teoría; hasta el simple acto de escoger tema supone un deslindar y valorar el pasado según un conjunto de preferencias individuales y de época cuyo conocimiento puede ser por sí mismo de suma importancia.

Pero lo corriente es sin duda que no se advierta esa tácita intervención subjetiva del historiador en los períodos que adopta, y debemos agradecer todo intento de ponerla en claro, como el de Hankiss en este Congreso de Amsterdam. Es sobremanera difícil vencer la inclinación a tomar los períodos como subsistentes por sí y a extremar su rigidez y simetría. Con toda claridad manifiestan esa tendencia las divisiones cronológicas apoyadas en la concepción de las literaturas como organismos vivientes, metáfora reanimada por el auge de las ciencias naturales en el siglo XIX, pero que en el fondo se enlaza con la vieja idea clásica de la sociedad como cuerpo vivo. A impulso análogo obedecen las precipitadas asimilaciones (criticadas, como la concepción organicista, en el trabajo de Hankiss) entre la vida literaria y la vida política de una comunidad. El error no es afirmar que la relación exista, sino simplificar esa relación y proponerla como fórmula.

Con parecido espíritu de geometría suele hablarse de una alternancia popular de los períodos literarios, como la que se ha señalado, más de una vez, entre las épocas de observación y las de sensibilidad y fantasía. Con esto no se hace otra cosa que extender a la literatura uno de los más difundidos tópicos sobre cómo se suceden los modos colectivos de pensar y sentir (así van sustituyéndose regularmente, comentaba ya el buen Sir Roger de Coverley,²⁰ los tiempos de gazmoñería y los de incredulidad). Claro es que, para el historiador, semejantes leyes resultan muy insuficientes y equívocas. Lo que hay de común entre dos períodos consecutivos suele ser no menos importante que lo diferencial —diferencia siempre limitada a tal o cual respecto—. El camino y grado de la oposición entre dos épocas no puede preverse. Cabe afirmarla, a lo sumo, como cifra con que expresar abreviadamente el tra-

yecto mental cumplido por una comunidad, o a veces, más que el trayecto efectivo, el mero programa de esa comunidad, o de una minoría dentro de ella. Goethe, hablando de la época literaria en que le tocó nacer, pudo así decir que había surgido por oposición a la precedente; así también Dilthey ha mostrado cómo la tendencia del romanticismo alemán a la exploración y elaboración poética de lo inconsciente se explica por su manifiesta reacción contra el racionalismo clasicista. Pero no se ha de olvidar que para cada compleja orientación cultural hay un sinnúmero de orientaciones “contrarias” (en realidad, sólo distintas; es decir, divergentes con respecto a alguno o algunos de sus elementos). Y nada más vano que querer predecir el futuro a base de oposiciones simples y lineales.

Tampoco está a salvo de la tendencia simplificadora el problema de las generaciones literarias. La tensión social entre viejos y jóvenes, en cuya importancia y universalidad ha insistido modernamente Frobenius, es uno de los lugares comunes de nuestro siglo. Se acude a él para interpretar ciertas situaciones históricas; se habla de épocas de decadencia en que la juventud se malogra y de épocas heroicas en que triunfa y manda. En el ámbito de la vida literaria, el conflicto entre los consagrados y los más jóvenes suele ser, por especiales motivos, de muy fácil observación: ya el Licenciado Vidriera se admiraba “del ladrar que hacen los cachorros y modernos a los mastinazos antiguos y graves”. Abundan las fórmulas con que se quiere fijar el ritmo de la historia literaria de acuerdo con el sucederse de las generaciones: ciclo regular de tres generaciones (precursores, héroes y epígonos) recorrido por cada manera literaria; espacio de una generación entre la aparición de un poderoso artista innovador y su reconocimiento por la crítica oficial; unidad de las escuelas poéticas determinada por la coetaneidad de sus representantes; funcionamiento íntimo de la actividad literaria de una época sometido al enlace y superposición de las distintas generaciones convivientes.

El afán de regularizar y materializar estas ideas se advierte sobre todo en las frecuentes confusiones —manifiestas en algunos autores, apenas insinuadas en otros— entre generación biológica y tendencia cultural. La confusión ocurre aun en teóricos sumamente cautos, que de ningún modo concederían la regularidad cronológica hasta el punto en que la conceden, por ejemplo, Ortega con sus “quince años de gestación y quince de gestión” y Pinder con sus intervalos fijos de veinticinco a treinta años (o la mitad) que la Naturaleza tiende a insertar entre grupo y grupo de artistas coetáneos.²¹ Valiosa aportación de Julius Petersen a ese tema ha sido justamente el insistir en que la simple coetaneidad no basta para que un conjunto de individuos constituya una generación unitaria, pues es imprescindible para ello cierto contacto y comunidad de experiencia. Petersen ha indicado asimismo la necesidad de ligar el estudio de las generaciones con el de otras circunstancias históricas concurrentes, y la de atender, en el examen de cada generación, a sus diversos factores formativos, al tipo de humanidad adoptado por ella como ideal, a la distribución de sus miembros en dirigentes, secuaces y opositores.²²

Que ya van tomándose en cuenta estas exhortaciones a respetar la complejidad de los hechos históricos, lo hemos podido ver en varios de los trabajos leídos en el Congreso de Amsterdam. Si algún provecho se puede sacar de deliberaciones semejantes, no es el de concluir que con las modernas teorías sobre períodos y generaciones se haya logrado un *novissimum organum* capaz de resolver y aclarar de golpe cualquier zona de la historia literaria.²³ Al revés, lo que se ha ganado es una oportunidad crítica de ciertas nociones teóricas que suelen usarse con sobrada ligereza. Los esbozos de historia literaria hasta hoy hechos a base de generaciones no autorizan a hablar de las “perspectivas inmensas” (Mentré) de este método de investigación. Y lo insatisfactorio de tales ensayos proviene las más veces de olvidar que períodos y generaciones son recursos secundarios y provisionales, simples

líneas de referencia que ayudan a situar obras y artistas y que deben limitarse a su modesto papel auxiliar. Si en ocasiones parecen adquirir especial importancia y sustantividad, es precisamente cuando el investigador descuida el valor estético de la obra de arte por atender a pormenores de ambiente social o a las vicisitudes biográficas del artista. Clasificaciones y estadísticas valen para lo que en la literatura es normalidad, término medio, práctica común y rutinaria, pero no para lo singular y egregio, que es lo que en primer lugar interesa al historiador del arte. “Les très grands individus —observa Sainte-Beuve— se passent de groupe.”²⁴ Toda tentativa de esclarecer una obra literaria por el grupo de hombres en que cronológicamente se inscribe su autor, ha de recibirse por lo menos con las mismas reservas que merecen las historias de la literatura concebidas por regiones o por razas. Las obras poéticas que pueden explicarse, sin dejar residuo, por su tiempo, su generación o su escuela no son las obras mejores. Los poetas presos en las circunstancias de su época no son precisamente los grandes poetas, sino aquellos de quienes Lope dice que “andan en cuadrilla”.

BERGSON, FILÓSOFO DEL LENGUAJE

AUNQUE la meditación sobre la naturaleza de la palabra no sea asunto exclusivo, ni siquiera central, de ninguna de las obras de Henri Bergson, sorprende la insistencia con que surgen en ellas las más variadas consideraciones de filosofía del lenguaje. Desde luego, el análisis del pensamiento verbal nos sale al encuentro generalmente como capítulo o anticipación de un análisis más vasto: el del alcance y validez de la inteligencia discursiva como instrumento del conocer y, sobre todo, como instrumento de investigación psicológica. Pero abundan también las observaciones sobre el lenguaje que, en vez de articularse sistemática y declaradamente en la crítica del conocimiento conceptual, ocurren a modo de ilustraciones, de comparaciones, de ejemplos, en el curso de la exposición filosófica y a propósito de los más diversos temas. Ahora bien: en cuanto se contrastan y se ligan estas observaciones aisladas, resalta la admirable unidad de pensamiento que las anima a todas, aun a aquellas que parecerían meras alusiones ocasionales, o símiles que aclaran el objeto para el que se les emplea iluminándolo por un solo y preciso lado, y de los cuales pudiera pensarse que el tomarlos por sí como afirmaciones independientes sería falsear la intención del escritor.

Al exponer, pues, la filosofía del lenguaje en Bergson, no hay por qué tratar separadamente estas observaciones fragmentarias, desligándolas de aquellas otras que el autor desarrolla de modo expreso en su sistema. Tal división sería puramente externa y accidental.¹ En cambio, la exposición se organizará naturalmente siguiendo los temas centrales o los grupos de temas tocados por Bergson: primero, el marco de crítica general del conocimiento en que se inserta la crítica del lenguaje; luego, el análisis del pensamiento verbal, y, por fin, el doble resultado de ese análisis: negación de la eficacia cognoscitiva del lenguaje conceptual y afirmación de la del lenguaje intuitivo.

INTELECTO Y ACCIÓN

No bien el espíritu se vuelve sobre sí para dar comienzo a ese dramático soliloquio que es toda filosofía del conocimiento, advierte con estupor que el intelecto mismo de que se vale no tiene por fin propio la desinteresada contemplación de la verdad. Ni por su estructura ni por su modo de funcionamiento —insiste Bergson— está llamada la inteligencia conceptual a ser un medio del puro conocer teórico. ¿Es acaso esta manera de conocimiento la que la vida nos reclama? La vida no necesita de contemplación, sino de acción: “Vivre consiste à agir”,² y para las necesidades de la acción menos interesa saber la esencia interior y específica de las cosas que el modo de aprovecharlas. En el fondo, el pensamiento conceptual no pasa de simple recurso de la vida práctica. De ahí el fracaso de la inteligencia discursiva —instrumento creado para actuar sobre la materia, tan basto y rígido como la materia misma— cuando se propone llegar al conocimiento absoluto de la realidad. Sólo la intuición concreta y viva es capaz de alcanzarlo, transportándose simpáticamente a la entraña del objeto. Aquí el intelecto no es sino lastre inerte; traslada hábitos mentales nacidos del comercio con la materia a la esfera del puro conocimiento, donde no pueden servir más que para suscitar problemas ficticios o para plantear en falso los verdaderos.

Pero la flexibilidad del saber intuitivo fallaría a su vez si el hombre la aplicara al aprovechamiento utilitario del mundo físico. Obra específica de esta necesidad de acción, y creada para su servicio, la inteligencia conceptual es herramienta inestimable por las infinitas posibilidades que ofrece a la utilización práctica de la materia. El instinto animal, perfecto a su modo, resulta inadaptable, precisamente en razón de su especificidad absoluta, y por estar ligado a la invariable conformación anatómica de un órgano corporal. La inteligencia, en cambio, nos proporciona un sistema de signos —los conceptos— no adheridos a las cosas, signos que nos permiten

hacer concurrir a voluntad la memoria de nuestra experiencia pasada al servicio de la acción presente.

Y la memoria sólo se actualiza insertándose en una percepción. Percepción y recuerdo se compenetran inescindiblemente, se trasfunden uno en otro como por un fenómeno de endosmosis; en el acto mismo de formarse la percepción, el recuerdo se perfila junto a ella como la sombra junto al cuerpo.³ Los recuerdos llegan hasta a desalojar las percepciones mismas; “percibir acaba por ser una mera ocasión de recordar”,⁴ y los datos inmediatos de nuestros sentidos quedan así ahogados bajo la multitud de detalles provenientes de nuestra existencia pasada. Es menester un intenso trabajo de depuración filosófica para desprender de nuestras percepciones todo lo que la memoria ha añadido al dato directo en atención a intereses activos. Porque sólo conservamos los recuerdos con este fin práctico de traer oportunamente a conciencia los resultados, ventajosos o perjudiciales, de lo que en otra oportunidad hicimos, para que la memoria de las circunstancias que acompañaron y siguieron a la situación pasada aclaren y ayuden a resolver la situación actual.⁶

Para la acción utilitaria, el exiguo cuerpo de intuición real es mucho menos eficaz que el imponente mecanismo exterior construido con recuerdos de intuiciones análogas y engranado a respuestas motrices fijas. Con este sistema de reacciones genéricas sustituimos los escasos datos directamente recogidos en la percepción actual. Hacemos entrar por fuerza los datos aislados en los marcos de la experiencia pasada. En nuestro comercio diario con las cosas, no vemos en realidad las cosas mismas, sino unos esquemáticos signos intelectuales destinados a evocar recuerdos: simples vislumbres o indicaciones valederas para todos los objetos situados en un mismo plano de nuestros intereses vitales, y suficientes para reconocer esos objetos. La percepción no nos procura una imagen total de las cosas, ni siquiera lo peculiar de ellas, sino lo genéricamente útil.

Tampoco es nuestro pasado íntegro el que concurre al ser-

vicio de la percepción. El cerebro tamiza el pasado; prescinde acaso de lo más auténtico y profundo de nuestra historia personal, pero deja abierto el camino a aquello que, por interesar directamente a la acción, contribuye a iluminar en sentido utilitario la línea futura que arranca de la percepción presente. El recordar nos permite prever. La conciencia, que es esencialmente actualidad, mira a la vez al pasado y al porvenir: vierte en lo actual la memoria de lo pasado, pero anticipa también el porvenir; retiene y se aferra a lo que ya no es, y está siempre en acecho de lo que no es todavía. O, más exactamente, se vuelve hacia el pasado en la estricta medida en que puede serle de provecho para la acción futura. La vida, pues, requiere a un tiempo memoria y atención, vale decir, recuerdo y espera, ya que atender no es sino estar en expectativa (*attention-attente*).⁶

Y no se trata sólo de los recuerdos de esa experiencia personal nuestra, que en cada momento atiende a una parte de los datos de la realidad y desatiende los otros; que rechaza, escoge o deforma en mayor o menor grado los elementos efectivamente actuales de la percepción. El intelecto trabaja sobre una base de hábitos hereditarios, de supuestos y de intereses biológicos, a los cuales se somete pasivamente y que forman como un cuerpo inmenso de atención, memoria y raciocinio —memoria, raciocinio y atención de la especie—, en que vienen a insertarse las operaciones intelectuales de cada individuo. La percepción más simple comporta siempre una mayor o menor dosis de memoria y razonamiento genéricos. Si la memoria individual goza de un relativo margen de libertad dentro de la memoria específica, en el fondo acaba siempre por coincidir con ella, así como “la elección que el ojo individual hace de tal o cual objeto para mirarlo, se superpone a la elección que el ojo humano ha hecho, una vez por todas, de una región determinada del espectro para ver en ella luz.”⁷

Descuéntese del complejo de la percepción el sedimento de memoria, y quedará un núcleo de percepción pura, que no es sino el trazado de nuestra acción naciente. Toda per-

cepción, cuando no remata en movimiento efectivo, es por lo menos el esbozo de un ademán posible; el pasado es pura idea, pero el presente es ideo-motor. La percepción actual es la chispa que pone en marcha el mecanismo de memoria orgánica encargado, a su vez, de obrar con movimientos adecuados sobre el mundo exterior. Pues tanto en la percepción como en el acto que la continúa, la conciencia se revela como una fuerza enclavada en la materia para apoderarse de ella y aprovecharla mediante la acción. El presente es una anticipación activa del futuro; la actualidad de la percepción radica en su actividad, en los movimientos que la prolongan: "Conciencia significa acción posible." ⁸

En toda percepción la memoria vierte, pues, aquel residuo de nuestra experiencia que sea de utilidad inmediata, aun a costa de dejar caer en la sombra lo que en esa percepción hay de original y único, siempre que no interese a nuestras necesidades. Si la conciencia acumula el pasado y anticipa el porvenir, que nos arrastra hacia sí solicitándonos ininterrumpidamente; si es como el lazo que une lo que ha sido a lo que será, esto lo logra merced a una continua labor de selección. Percibir conscientemente es ya escoger, retener unos elementos y desechar otros, aunque todos serían objetos igualmente legítimos para el saber teórico.⁹ En el cerebro, más que un almacén de recuerdos, más que un órgano de ideación o de especulación desinteresada, debemos ver un mecanismo material atento a la faena de enmascarar el pasado dejando trasparecer sólo lo prácticamente útil. Es como un conmutador que devuelve el estímulo bajo forma de acción voluntariamente dirigida. Vale decir que, entre todas las respuestas posibles a una complicada excitación sensorial, el cerebro —que, por lo demás, sólo permite que se filtren determinados elementos de ese complejo de excitación— escoge luego la respuesta más justa y eficaz. El sistema nervioso entero es también, en lo esencial, instrumento de selección, destinado a limitar y recortar el alcance del espíritu en vista de lo que más convenga a la actividad práctica. Nuestros sentidos, ten-

táculos ávidamente estirados hacia los objetos, van subrayando las partes y aspectos de la materia en que podremos hacer presa. Percibir un objeto es como comenzar a palparlo y recorrerlo en todas direcciones, en busca de su mejor vía de aprovechamiento: las percepciones no son meramente contemplativas, sino que miden nuestra acción virtual sobre las cosas. Cada una de las cualidades que nuestros diferentes sentidos recogen en un objeto representa una dirección determinada de actividad biológica.

Y todas estas distintas percepciones de un cuerpo no reconstruyen, al combinarse, su imagen fiel y completa, sino un entrecruzamiento de sistemas variables de interpretación de la realidad.¹⁰ No respetan las líneas interiores de la estructura de las cosas, pues sólo tienen en vista las exigencias de la vida práctica.¹¹ Intereses prácticos son los que, concentrándose como haces de luz en el *continuum* de las cualidades sensibles, trazan en él contornos de cuerpos distintos que cambian de lugar (es decir, de mutuas relaciones espaciales, fácilmente reducibles por la inteligencia a esquemas geométricos). El mundo nos devuelve reflejado en cosas —superficies, aristas— el diseño de nuestro posible influjo sobre él, de los caminos que la percepción va abriendo a la acción por entre la confusa maraña de la realidad.¹²

Ahora bien: para influir certeramente en las cosas, saltamos sobre la individualidad de lo percibido y hasta lo deformamos ajustándolo a nuestros esquemas simplistas de acción. “Pensamos para obrar.” El universo de la materia nos envuelve, en verdad, como un fluir continuo de impresiones, y si nosotros distinguimos en él objetos independientes, es porque nuestros sentidos no recogen sino lo aprovechable, y desarticulan el mundo siguiendo las líneas de la acción útil.¹³ Hasta el mismo curso temporal de la vida queda segmentado por el intelecto al servicio de la acción: el pasado se petrifica en una serie de acaecimientos sucesivos, y el presente, simple e indivisible, en una serie de posiciones simultáneas en el espacio. Tal desarticulación, en el espacio y en el tiempo, de la

continuidad de la experiencia por obra del intelecto —desarticulación que supone, en mayor o menor grado, un falseamiento de la realidad— es a la vez natural y arbitraria: por una parte, resultado natural de tendencias activas; por otra, ordenación accidental de la realidad. Accidental justamente por depender de esas tendencias, pues si fueran otras nuestras necesidades prácticas, es decir, nuestros centros de interés, otras serían también las coordenadas de nuestros movimientos útiles, los cortes con que dividiríamos el fluir de la experiencia inmediata. Y los sistemas posibles de articulación, por ser accidentales, son en número ilimitado, ya que, como hemos visto, ninguno de ellos corresponde a la estructura interior de la realidad.¹⁴

EL LENGUAJE, CREACIÓN DE LA INTELIGENCIA

Nuestro pensamiento, fundamentalmente utilitario y organizado en vista de la acción práctica, crea, a su imagen, un instrumento de comunicación: la palabra. ¿Cómo ha de sorprendernos el descubrir en ella ese mismo carácter pragmático, esa misma adecuación a lo espacial y esa falta de flexibilidad para la expresión de lo individual de las percepciones —que desaparece en la incolora generalidad del concepto— y para la concepción del cambio y del movimiento como unidad simple e indivisible, y no como sucesión de puntos inmóviles? ¹⁵ Volvemos a encontrarnos en el lenguaje con un continuo falseamiento de la realidad vivida, a la cual se quiere verter en moldes sólo adecuados a lo físico y extenso, en formas nacidas del trato con la materia. El lenguaje, con sus categorías inmóviles, reduce, por ejemplo, a estados fijos la realidad psíquica que intentamos percibir —y que sólo podríamos alcanzar horadando esa costra de intelecto y de hábitos sociales cristalizados en las palabras comunes—, y así creemos ver en lo mental una rigidez y un estatismo que no están sino en las toscas palabras a través de las cuales lo observamos.

El sentido común, interesado ante todo por aprehender las

cosas en su relación con nuestras necesidades, opera sobre la base de la percepción corriente, a la que hace objeto de una elaboración mecánica. También la lengua ordinaria —traducción verbal del sentido común— es instrumento práctico, moldeado sobre la acción, dirigido hacia las cosas en la exacta medida en que interesan a los fines vitales.¹⁶ También ella traduce en espacio la duración; el movimiento en trayectorias geométricas y posiciones de puntos inmóviles; el devenir en un engranaje de *cosas*, fijas y utilizables. También el lenguaje está, pues, bajo la obsesión de un espacio homogéneo, donde objetos de claro contorno se mueven según trayectorias geométricas.¹⁷

Y no sólo debemos ver en el idioma un reflejo pasivo de las tendencias utilitarias de nuestro pensar. Ocurre que, cristalizado el pensamiento en palabras, son a su vez ellas las que le imponen su propia inmovilidad. Para los intereses de la comunicación es preciso fragmentar el pensamiento en una serie de elementos aislados y combinables a voluntad como objetos materiales en el espacio: “El lenguaje exige que establezcamos entre nuestras ideas las mismas distinciones netas y precisas, la misma discontinuidad que entre los objetos materiales.”¹⁸ En el lenguaje es procedimiento usualísimo la traslación de lo temporal a términos de espacio, de lo cualitativo a lo cuantitativo, de la intensidad a la extensión. La mera palabra *intensidad* lleva ya encerrada, para Bergson, “la imagen de una contracción presente y, por lo tanto, de una dilatación futura, la imagen de una extensión virtual y, si así pudiera decirse, de un espacio comprimido”.¹⁹

El lenguaje ofrece a la conciencia un a modo de cuerpo inmaterial, más sutil que las cosas del mundo externo con las que ella opera de continuo; un sistema de vasos donde acumular la experiencia pasada en vista de su eventual aprovechamiento. Y tampoco aquí está sólo en juego la experiencia personal de cada individuo. Lenguaje y sociedad son signos diversos de una misma conquista de la inteligencia: en ambos casos se tiende a una organización económica de esfuerzos

destinada a facilitar la acción útil. Almacenando experiencia pasada, el lenguaje, como la vida social, establece un nivel medio al que llegan sin esfuerzo todos los individuos; y esta excitación inicial, espontánea y gratuita —puesto que el mero vivir se encarga de ejecutarla—, impide la caída total de los mediocres y eleva a mayor altura a los mejores.²⁰

En la palabra, instrumento social, se advierte con toda claridad cómo los intereses, no cognoscitivos, sino activos, a que responde su creación, urden en torno del ínfimo cuerpo de la intuición pura una red de representaciones utilitarias e inconscientemente materialistas. Así como razones de mayor eficacia activa determinan el que toda percepción actual se inserte de modo automático en una percepción genérica preexistente, aun cuando haya que violentar la individualidad de lo percibido, así el lenguaje atiende en cada objeto a lo que puede encerrarse mecánicamente en el casillero de sus categorías. No mira, pues, sino a lo que la percepción tiene de reducible a recuerdo aproximado y neutral de percepciones pasadas; prescinde de lo individual e intransferible, porque del individuo sólo interesa, para los fines de la acción, aquello que la memoria ha fijado como producto o término medio de su experiencia. “Les noms qui désignent les choses —observe Proust— répondent toujours à une notion de l’intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d’elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.”²¹

La explicación discursiva de lo individual tiene que limitarse por fuerza a ir señalando abstractamente la posición de lo concreto en el cruce de dos coordenadas genéricas de que ya disponíamos. No otro es el proceso del conocimiento conceptual: reducir el dato nuevo y desconocido a una intersección de categorías previamente conocidas. Todo lo original resulta así devorado por los esquemas simplistas de clasificación con que salimos a su encuentro, y queda oculto bajo el rótulo —la palabra— con que de antemano contábamos para aplicarlo al objeto de la intuición.

El lenguaje ordinario no traduce intuiciones, sino conceptos, representaciones genéricas, igualaciones de diversidades hechas desde el punto de mira de su utilidad práctica. Porque si la intuición individual nace y muere sin endurecerse en palabras, el género es, en cambio, de muy dócil manejo: se acuña en conceptos calcados sobre los cuerpos sólidos, útiles para la acción, no fluidos como el curso de la experiencia psíquica.

Cuando valiéndonos de la palabra, ese instrumento tosco y material, queremos explorar el curso de nuestra vida interior, lo reducimos ingenuamente a un sucederse de estados definidos, de magnitudes espaciales que comienzan en un punto y acaban en otro. El discurso desmiembra y acumula luego pieza sobre pieza: "sólo se siente cómodo en lo definido y en lo inmóvil".²² Es natural, por tanto, que la palabra participe de esta pendiente mecanicista a materializar lo inmaterial —procedimiento característico de la actividad biológica²³— y a disgregar la experiencia en elementos yuxtapuestos. Fraccionamos en objetos independientes la continuidad de lo percibido, y expresamos ese fraccionamiento en palabras distintas.²⁴ Pero de este modo no traducimos la realidad tal como la conoceríamos por intuición directa, sino sólo un simulacro de realidad, una adaptación de lo real al contorno de los intereses prácticos y de las exigencias sociales.²⁵

Mis sentidos y mi conciencia sólo me ofrecen, de la realidad, una simplificación práctica. En la visión que me dan de las cosas y de mí mismo, se borran las diferencias inútiles al hombre, se subrayan las semejanzas útiles al hombre, se me trazan por anticipado ciertos caminos a lo largo de los cuales se ha de empeñar mi acción. Son los caminos por donde la humanidad entera ha pasado antes que yo. Las cosas han sido clasificadas con miras al provecho que yo pudiera sacar de ellas. Y es esa clasificación lo que percibo, mucho más que el color y la forma de las cosas mismas.²⁶

Al servicio de lo práctico y social, todo se reduce a imágenes de espacio. Hasta el tiempo mismo —única dimensión

de nuestra experiencia interna— lo pensamos como una manera de espacio homogéneo, y nos es imposible percibir nuestros propios estados de conciencia sin disponerlos como objetos alineados en el espacio, ilusión que la psicología “exacta” (la psicofísica) ha llevado a sus últimas consecuencias y expresado en fórmulas matemáticas. Pero, en diversa medida, la historia toda del pensamiento filosófico presenta, para Bergson, confusiones análogas, en que tiempo y espacio se mezclan y se sustituyen el uno al otro como cosas equivalentes.

Se estudia entonces el espacio, se determina su naturaleza y su función, y luego se transportan al tiempo las conclusiones obtenidas. La teoría del espacio y la del tiempo aparecen, así, correspondiéndose. Para pasar de una a otra, ha bastado cambiar una palabra: se ha reemplazado *yuxtaposición* por *sucesión*. La duración real ha sido sistemáticamente desatendida. ¿Por qué? La ciencia tiene sus razones para proceder así; pero la metafísica, que ha precedido a la ciencia, hacía ya lo mismo, aunque no tenía las mismas razones. Examinando sus doctrinas, nos pareció que el lenguaje había desempeñado gran papel en todo esto. La duración se expresa siempre en extensión. Los términos que designan el tiempo están tomados de la lengua del espacio. Cuando evocamos el tiempo, es el espacio quien responde al llamado. La metafísica ha debido acomodarse a los hábitos del lenguaje, que siguen a su vez los del sentido común.²⁷

Sentido común y lenguaje atienden de preferencia a los objetos exteriores, campo mostrenco que justamente por no ser de nadie —es decir, por ser de todos— atrae nuestro interés social mucho más que los estados subjetivos adscritos a la incomunicable personalidad de cada hablante, y nos interesa muy sobre todo inmovilizar esos estados reduciéndolos en lo posible a representaciones físicas de acciones y reacciones mutuas entre objetos extensos y fijos:²⁸ la filosofía implícita del lenguaje humano comporta una visión estática del mundo. Y una verdadera metafísica debe contar con ese obstáculo, para vencerlo, mientras se empeña en su exploración

del ser espiritual, así como —en otra dirección— toda verdadera ciencia de la materia tiene que afinar y trascender, a su modo, las nociones de la lengua ordinaria.²⁹ La espacialización del tiempo invade,

consciente o inconscientemente, el pensamiento de la mayoría de los filósofos, por lo demás en conformidad con las exigencias del entendimiento, con las necesidades del lenguaje, con el simbolismo de la ciencia. *Ninguno de esos filósofos ha buscado en el tiempo atributos positivos.* Tratan la sucesión como una coexistencia imperfecta, y la duración como una falta de eternidad.³⁰

Cuando Bergson traza la historia de sus propias ideas, señala a menudo los peligros de ese dejarse arrastrar por los hábitos del lenguaje común, instrumento inadecuado para la “visión directa del espíritu por el espíritu”,³¹ sin excluir la de nuestro propio espíritu.

Donde más claro se manifiesta ese desconocimiento de la realidad inmediata por el lenguaje ordinario, que desgarrar el vivo fluir de la conciencia cuando pretende encerrarla en sus propias categorías, moldeadas sobre la materia, es en la introspección de nuestros estados afectivos. Aquí el análisis conceptual —por lo tanto, en mayor o menor grado, verbalista— se limita a sustituir la compleja unidad de su objeto por una acumulación de hechos inertes, traducibles, eso sí, cada uno por una palabra, porque cada una de estas incoloras unidades psíquicas es un *más o menos*, un residuo impersonal de las emociones o pasiones sentidas, ante determinada situación genérica, por toda la sociedad.³² Los estados afectivos se reducen así a ideas pensadas en blanco, como objetos de caras y aristas definitivamente talladas: piezas simples, móviles y asociables a voluntad.

Y es que cada palabra, rótulo aproximativo de un género, sólo logra aplicarse a todos sus individuos porque en realidad no se ajusta a ninguno. Al hacer ingresar un individuo en su género, *mi* sentimiento en *el* sentimiento, lo empobrecemos y mutilamos; sacrificamos todo lo que, en un determinado res-

pecto, no tenga de común con los demás individuos congéneres. Porque lo que nos interesa prácticamente es lo común y duradero de las reacciones útiles con que la humanidad contesta a un estímulo dado, y esto solo es lo que retienen los símbolos abstractos que constituyen la lengua.

No es extraño que la invencible tendencia del lenguaje a considerar lo inextenso y cualitativo bajo especie de extensión y cantidad sea origen de graves dificultades en la elaboración de los problemas psicológicos. Si desde su planteamiento se empieza por sustituir la visión directa de los procesos anímicos con imágenes y palabras que, reduciéndolo todo a puntos en el espacio y a acción mecánica de fuerzas, “instalan la contradicción en la entraña misma del problema, ¿puede asombrarnos que la contradicción vuelva a hallarse en las soluciones que se proponen?”³³ El psicólogo sagaz vislumbrará, por debajo del tiempo homogéneo y atómico —símbolo espacial con que, para mayor comodidad del lenguaje, reemplazamos la duración pura—, un tiempo vivido, todo cualidad: un fluir de momentos originales y heterogéneos; descubrirá, tras la multiplicidad de estados psicológicos discontinuos, un yo organizado y unitario. Pero al hablar preferimos valernos de meros signos de esa realidad profunda: reemplazamos ese yo que se despliega en el tiempo por “una sombra del yo proyectada sobre el espacio homogéneo”.³⁴ En vez de esforzarnos por penetrar lo real, nos detenemos en sus símbolos y con ellos obramos, puesto que, fijos y claramente deslindados, se prestan mucho mejor que la realidad misma a las exigencias del lenguaje y de la vida social.

Hábitos de lenguaje, o hábitos de pensamiento nacidos de la comodidad del lenguaje, son también los que favorecen la concepción de lo intensivo como cuantitativo y espacial. Decimos y pensamos que una hoja de papel iluminada por cuatro velas es cuatro veces más brillante que la misma hoja iluminada por una sola vela. Pero lo que de veras se percibe, si con un esfuerzo consciente se logra dejar a un lado recuerdos y hábitos de lenguaje, es, no una disminución, no una reducción

cuantitativa en la luminosidad de esa misma superficie blanca, sino un objeto totalmente distinto del primero: un ala de sombra que pasa sobre el papel en el momento de apagarse la bujía. “Y para la conciencia esa sombra es tan real como la luz misma.”³⁵

El filósofo debe abrirse un camino por entre los conceptos comunes que la lengua nos ofrece ya hechos y por entre los hábitos empedernidos del discurso. Reemplazará la marcha mecánica de la inteligencia analítica a través de lo inmóvil por un salto intuitivo que lo traslade directamente a la contemplación del ser latente de las cosas, que es devenir y duración vivida. Y ya no le satisfarán los esquemas, ni los símbolos, ni las reconstrucciones simplificadas, ni las vistas inmóviles de la cambiante realidad, con las que nunca se conseguiría hacer revivir la realidad misma. Porque de la intuición se puede descender al análisis y a las definiciones, pero, por más que se multipliquen los análisis, no lograrán éstos componer una intuición viva; ni hay definición que se ajuste rigurosamente a las propiedades vitales: sólo se define lo acabado y perfecto, y lo vital no es hecho cumplido, sino acto en su devenir; no es estado, sino tendencia.³⁶

Una y otra vez pone Bergson en guardia al filósofo (no sólo al psicólogo) contra la pereza verbalista que falsea o elude la experiencia inmediata de lo concreto, viviente y dinámico. “Nuestra propia iniciación en el verdadero método filosófico data del día en que rechazamos las soluciones verbales, tras haber hallado en la vida interior un primer campo de experiencia.”³⁷ Solución verbal es la que tanto filósofo alcanza extendiendo en sistema “lógico” —esto es, en un vacío de experiencia inmediata— sus limitadas y provisionales observaciones. No hay tentación más natural para el espíritu, y a ella sucumbe ingenuamente la filosofía cuando es dialéctica pura, vale decir, cuando ambiciona “construir una metafísica con los conocimientos rudimentarios que hallamos almacenados en el lenguaje”.³⁸ La historia toda de la metafísica nos lo ilustra con abundantes testimonios.

Así nació la teoría platónica de las Ideas. Llevada luego en alas del aristotelismo y del neoplatonismo, atravesó la Edad Media; inspiró a los filósofos modernos, a veces sin que ellos mismos lo advirtiesen. Esos filósofos eran con frecuencia matemáticos que, por hábito espiritual, tendían a no ver en la metafísica otra cosa que una matemática más vasta, donde la calidad quedaba incluida al mismo tiempo que la cantidad.³⁹

Así se explica la fisonomía matemática de tantos sistemas filosóficos. Sistemas que, por lo demás, —compitiendo con la religión, pero a la vez imitándola—, buscaban en la sola razón la certeza que el teólogo halla en la revelación sobrenatural. Trabajando fuera de la experiencia, con meros conceptos, debían empeñarse en la afirmación de un Concepto del que todo se pudiera luego deducir y en que todo pudiera caber. Éste es el Dios de los sistemas racionalistas. Si rastreamos en ellos la acción continua del resorte intelectual y verbal, hasta comprenderemos “que Aristóteles llegara a fundir todos los conceptos en uno solo, y a sentar como principio de explicación universal un Pensamiento del Pensamiento, pariente cercano de la Idea platónica del Bien, y que la filosofía moderna, continuadora de la de Aristóteles, marchara por camino análogo”.⁴⁰ Lo extraño es que ese Dios conceptual pudiera confundirse con el concreto y viviente de la experiencia religiosa. Pero esa confusión es natural al espíritu humano.

Reducidas las cosas a sus conceptos, encajados unos conceptos en otros, se llega finalmente a una idea de las ideas que parece explicarlo todo. A decir verdad, no es mucho lo que explica, en primer lugar porque acepta la subdivisión y distribución de lo real en conceptos que la sociedad ha registrado en la lengua y que ha llevado a cabo, las más de las veces, por simple comodidad, y además porque la síntesis que con esos conceptos efectúa está vacía de toda materia y es puramente verbal. . .⁴¹

La sustitución de las cosas por las palabras es pecado origi-

nal de los sistemas filosóficos, y Bergson la señala expresamente cuando se refiere a los distintos *absolutos* de la filosofía moderna, ya se trate del Absoluto mismo de Schelling, o del Yo de Fichte, o de la Idea de Hegel, o de la Sustancia de Spinoza.⁴² “Creem informarnos sobre lo absoluto cuando le ponen un nombre.”⁴³

Sigamos a Bergson en su examen (a veces planteamiento nuevo, a veces rechazo) de los problemas filosóficos particulares, y veremos reaparecer en él muy a menudo la acusación de verbalismo. Si el lenguaje —intelectual, social, práctico— empieza por confundir la duración con la extensión, y por concebir como estados inmóviles y discontinuos el fluir de la conciencia, acabará por crear el falso problema metafísico del libre albedrío.⁴⁴ Tenderá a concebir también la realidad íntegra como un previo espacio vacío, la Nada, en que viene después a colocarse el ser, el Todo, siendo así que “la idea de *Nada*, cuando no es la de una mera palabra, implica no sólo tanta materia como la de *Todo*, sino, por añadidura, una operación del pensamiento”.⁴⁵ Desconocerá, análogamente, la radical novedad de cada instante de la vida, dando por sentado “que lo posible es menos que lo real y que, por tanto, la posibilidad de las cosas precede a su existencia”, cuando en verdad lo posible no es sino lo real en que ha venido a añadirse “un acto del espíritu que proyecta al pasado la imagen de la realidad, una vez producida”.⁴⁶ Suscitará, en fin, multitud de problemas que no atañen a las cosas mismas, sino a las palabras con que suelen designarse.

Abro un tratado elemental de filosofía. Uno de los primeros capítulos trata del placer y del dolor, y plantea al estudiante este problema: *El placer ¿es o no es la felicidad?* Pero habría que saber antes si placer y felicidad son géneros que corresponden a una articulación natural de las cosas. En rigor, esa frase podría significar, simplemente: *Dado el sentido habitual de los términos placer y felicidad, ¿debemos decir que la felicidad es una serie de placeres?* Lo que entonces se propone es una cuestión de léxico, que sólo podrá resolverse buscando cómo aparecen utilizadas las palabras

placer y felicidad en los escritores que mejor han manejado la lengua.

Indagación útil sin duda, pero no, en primer lugar, para el conocimiento de la felicidad o del placer.⁴⁷

La filosofía tradicional nace, para Bergson, de esas tendencias verbalistas. Es natural que empezara por ser dialéctica: “Un Platon, un Aristote adoptent le découpage de la réalité qu'ils trouvent tout fait dans le langage.”⁴⁸ Al nombre mismo de *dialéctica* están enlazadas, etimológicamente, las nociones de ‘diálogo’ y ‘distribución’. “Una dialéctica como la de Platón era a la vez una conversación en que se procuraba llegar a un acuerdo sobre el sentido de tal o cual palabra, y un distribuir las cosas conforme a las indicaciones del lenguaje.”⁴⁹ A expensas de ese primitivo pensamiento filosófico-verbal se ha desarrollado la ciencia, en la medida en que, con creciente afán de exactitud, ha querido ceñirse al estudio de los fenómenos materiales adoptando la experimentación como método y la matemática como ideal. Y en la dirección opuesta (la de los fenómenos espirituales) una nueva metafísica se ha ido abriendo paso con análogo afán de experiencia inmediata. Así presenta Bergson la génesis de su propia filosofía, en los últimos años del siglo XIX, con su empeño en descartar conceptos artificiales y en sustituirlos por una descripción más ajustada a las verdaderas articulaciones de la realidad espiritual.⁵⁰ Ciencia y filosofía aparecen concentradas —cada cual a su manera— en un continuo esfuerzo de depuración, incompleto siempre. Pues siempre subsisten, junto a ellas, las tendencias invenciblemente prácticas y sociales del lenguaje común: las de servir a la fijación e inmovilización de la experiencia. “Autant de sociétés, autant d'îlots consolidés, ça et là, dans l'océan du devenir.”⁵¹

EL SIGNO LINGÜÍSTICO

Ya hemos visto cómo en el lenguaje, suma creación del intelecto, se reflejan los rasgos más característicos de la activi-

dad humana elemental. El triunfo de la naturaleza humana está como documentado en la creación de instrumentos materiales de eficacia activa cada vez mayor. Bien mirado, el lenguaje no es más que uno de esos instrumentos de acción práctica sobre la materia; en lo esencial coincide con ellos.

Frente al instinto de los insectos y de los pájaros, que se sirve de órganos naturales —de modo que la actividad instintiva está sujeta en mayor o menor grado a la forma de los órganos—, la inteligencia crea artificialmente instrumentos materiales para obrar sobre la materia. El repertorio de actos posibles del insecto debe ser tan preciso y limitado como el de las formas de los órganos correspondientes. En cambio, el hombre fabrica objetos cuya forma no está prefijada en sus órganos corporales, y la acción humana es variable justamente porque los instrumentos del hombre no forman, como el pico del ave, parte de su cuerpo. Así también su idioma, de limitado número de signos, puede aplicarse a un ilimitado número de objetos, transportándose de unos a otros. El aprendizaje de la lengua por el niño radica sobre todo en un progresivo transporte de la designación de un objeto a otros objetos que se le parecen por tal o cual rasgo.

Aunque admitiéramos que los insectos se comunican instintivamente entre sí,⁵² no podríamos, por eso mismo, admitir que lo hagan valiéndose de signos convencionales, aplicables a voluntad a este o aquel objeto. Pero el lenguaje humano sí se reduce a un sistema de signos portátiles, no adheridos a las cosas significadas, y cuya naturaleza es totalmente distinta de la de las cosas mismas. Nada hay en el vocabulario ni en la sintaxis que proceda de la naturaleza.⁵⁸ En este sentido podríamos hablar de una función metafórica o traslaticia que es esencial al lenguaje humano en cuanto constituido de signos convencionales.

Y las designaciones particulares y los sistemas de designaciones impuestos a la realidad por la inteligencia son móviles porque no dependen sino de la actitud interesada del hombre ante las cosas, esto es, de motivos prácticos siempre

variables. Son como letras algebraicas que pueden aplicarse a cualquier contenido, precisamente porque lo dejan intacto. La inteligencia discursiva, atenta al servicio de la acción útil, no se interesa en las cosas mismas, en su realidad interior, sino en las relaciones útiles entre las cosas, y elabora un sistema de rótulos movibles que se limitan a determinar los objetos desde fuera.

De ahí el carácter de generalidad del signo lingüístico, es decir, el ser virtualmente aplicable a infinito número de objetos, que constituyen un género porque tienen de común un rasgo que accidentalmente nos interesa. Generalidad que no es sino consecuencia de la movilidad del signo lingüístico,⁵⁴ derivada, a su vez, de lo arbitrario del significante con respecto al significado.⁵⁵ Precisamente Henri Frey⁵⁶ relaciona la pareja bergsoniana de conceptos de signo *a d h e r e n t e* y signo *m ó v i l* con la oposición que establece Saussure entre símbolo y signo arbitrario. Recuérdese que el signo lingüístico no es, para Saussure, un símbolo, porque en éste la relación entre significante y significado nunca es del todo convencional; está adherido de alguna manera a su significado: la balanza —atributo corriente de la justicia— no puede sustituirse a voluntad, en esa función simbólica, por cualquier otro objeto. Pero semejante enlace, necesario y natural, falta en el signo idiomático. La necesidad de economía —explica Frey, en sentido bergsoniano— determina en el lenguaje la sustitución de una multiplicidad de signos particulares por un corto número de signos móviles y manejables a voluntad, capaces de traducir sucesivamente gran número de categorías mentales, significaciones y valores distintos.⁵⁷

También Charles Bally, refiriéndose al lenguaje como instrumento material y económico,⁵⁸ aduce las conclusiones de Jespersen y Meillet sobre la progresiva simplificación y regularización de la gramática con miras a las necesidades prácticas de la comunicación, y relaciona este hecho, en parte, con la “permutabilidad cada vez más fácil de las funciones con un mínimo de cambio de los signos”.

EL LENGUAJE INTELLECTUAL Y LA EXPRESIÓN DE LA
REALIDAD PSÍQUICA

Los hábitos de lenguaje invaden continuamente el conocimiento de la realidad interna. Y lo grave es que, para acomodar a las fórmulas endurecidas en palabras la corriente de nuestra vida interior, la endurecemos a su vez, falseándola sin echarlo de ver. El lenguaje necesita de la concepción materialista de la realidad.⁵⁹ Lo mismo que otras funciones utilitarias y sociales,⁶⁰ —contar, abstraer—, no puede obrar sino a base de distinciones netas, y exige que, frente a la compleja heterogeneidad de las cualidades sensibles, tal como nos la ofrece la conciencia, admitamos la concepción de un espacio vacío y homogéneo.⁶¹ El discurso se siente a sus anchas trabajando con conceptos que podemos retener y manejar como moldes rígidos, separados de la realidad concreta con que eventualmente los llenamos. De este modo acaba por representar con una misma palabra multitud de estados originariamente diversos, polarizándolos alrededor de un limitado número de ideas indeterminadas y vacías. El lenguaje, atento a fines activos, logra con esa trasposición de lo individual en fórmulas neutras y claramente deslindadas, economizar el esfuerzo que nos exigiría la evocación de la imagen fugitiva y la representación consciente y viva de las cosas, pues las sustituye por un mecanismo genérico de asociaciones motrices, de respuestas útiles que siguen maquinalmente a nuestras percepciones,⁶² sin detenerse en el contorno y la coloración peculiar de cada una.

Volvemos aquí a encontrarnos con que la palabra no está hecha para expresar el variable matiz de los estados internos.⁶³ Los ejemplos se suceden abundantemente a lo largo de la obra de Bergson.⁶⁴ Recordemos algunos de los que ilustran el capítulo III de los *Datos inmediatos de la conciencia*. Me decido a abrir una ventana; me pongo de pie, pero olvido mi propósito inicial y ahí me quedo, perplejo, sin otra cosa en la conciencia que el olvido mismo. Debemos admitir que la idea que nos hizo entrar en movimiento coloreó con una tonalidad pe-

cular la imagen de ese movimiento y de la posición final, y que la tonalidad habría sido otra de haber sido distinto el objeto de nuestra acción. Y sin embargo el lenguaje hubiera expresado de la misma manera ese movimiento y esa posición.⁶⁵ La palabra es capaz de traducir sólo los estados de conciencia claramente delineados. Las mallas del lenguaje ordinario no pueden retener sino lo impersonal y neutro; las ideas que, en el fondo, menos nos pertenecen son las que mejor expresamos por palabras.⁶⁶ El lenguaje común nos ofrece un repertorio de núcleos impersonales sobre los que vamos aplicando innumerables estados de conciencia personales que coinciden en tal o cual elemento exterior. Por comodidad nos contentamos con que uno de estos variables elementos nos sirva de símbolo general para tantas intuiciones y, en definitiva, las reemplace. Pero la generalidad del símbolo se obtiene a costa de una mayor o menor deformación del objeto, de cuyos rasgos distintivos debe prescindir.⁶⁷

El curso de la conciencia individual, turbio e inquieto; la fluida sucesión de estados en la que cada uno anuncia al que le sigue y contiene al que le ha precedido —todos tan profundamente animados de vida común que es imposible decir dónde termina uno y dónde comienza el otro—, esto es intraducible en palabras, porque el lenguaje no puede aprehenderlo sin fijar su movilidad, ni adaptarlo a su forma trivial sin desnaturalizarlo, entrecortándolo en estados discontinuos como escenas de una comedia.⁶⁸ La progresiva intensificación de la vida social y el consiguiente triunfo de los intereses de la colectividad sobre los del individuo entrañan también una progresiva solidificación de los estados de conciencia, que se automatizan, se endurecen en cosas, se destacan no sólo unos de otros, sino también del sujeto mismo. Fijados y uniformados en la palabra común, confuso término medio de incontables sensaciones y emociones individuales, acaban por no sernos accesibles si no es precisamente a través del lenguaje. Así llega a formarse un segundo yo que recubre al yo original: “une croûte solidifiée à la surface”, costra de momen-

tos distintos, de situaciones netamente deslindadas que se expresan sin dificultad por palabras, de estados inertes y superficiales que recubren nuestro yo profundo "como hojas muertas flotando sobre las aguas de un estanque".⁶⁹ Un orden artificioso y mecánico sustituye a la confusa complejidad natural de la vida psíquica. Y para el lenguaje es de sumo interés no alterar esta ingeniosa yuxtaposición de elementos, lo que significaría introducir la confusión allí donde reina un orden cómodamente expresable en palabras.⁷⁰

Mientras nuestras representaciones permanecen encerradas dentro de nosotros, responden a la coloración común de toda nuestra vida interior: son legítima parte de nosotros mismos. Pero en cuanto tratamos de expresar con palabras nuestras ideas, en cuanto acudimos a razonamientos abstractos para justificar nuestras opiniones, se vuelven al punto triviales las ideas y las opiniones, aplastadas bajo el mismo nombre genérico con que se cubren estados semejantes —pero siempre distintos— de otros espíritus.⁷¹

La abstracción necesita disociar los complejos naturales de percepciones, para retener sólo las que en un momento dado le interesan. Procedimiento cómodo, sin duda, para la vida práctica, y del que es difícil desprenderse aun en el razonamiento filosófico. Pero aquí el trueque de lo inextenso en espacialidad, y de lo unitario y complejo en yuxtaposiciones de sombras y símbolos muertos, debe llevar a errores y confusiones.⁷² El asociacionismo, en psicología, es ejemplo de ello. El asociacionismo sustituye la experiencia verdadera, nacida del contacto inmediato del espíritu con su objeto, por una experiencia desarticulada, y por lo tanto falseada, o al menos artificialmente dispuesta para mayor facilidad de acción del lenguaje. Se detiene en manipular ideas perfectamente expresables con palabras y en colocar estas ideas-palabras en serie, sin fundirlas unas con otras y sin que se asigne el menor papel a la naturaleza interior de cada una.⁷³ De ese modo, el asociacionista nunca estudia el pensamiento mismo, en su vida concreta y real, sino una copia artificiosa del pensa-

miento, producto de una combinación de imágenes e ideas, que no puede menos de falsear la verdadera naturaleza del pensamiento. Ideas e imágenes son elementos estáticos y discontinuos con los que jamás se logrará recomponer la continuidad y movilidad del pensamiento en cuanto proceso actual, como no es posible reconstruir el movimiento combinando posiciones en el espacio. Ideas e imágenes son *detenciones* del fluir de la conciencia; nacen cuando el pensamiento, en lugar de continuar su marcha, se inmoviliza en un descanso o se vuelve deliberadamente sobre sí mismo. "El pensar era un movimiento indivisible, y las ideas que corresponden a cada una de las palabras son meramente las representaciones que surgirían en el espíritu en cada instante del fluir del pensamiento si éste se detuviera. . . pero es que no se detiene."⁷⁴ El verdadero filósofo, concentrado reflexivamente en los datos inmediatos de la conciencia, separará con un poderoso esfuerzo de visión interior el vivo hecho psíquico de las imágenes corpóreas a que va adherido: símbolos teóricos interpuestos entre la realidad y nuestra conciencia.⁷⁵

Las formas idiomáticas pueden llegar hasta a alterar la naturaleza misma de nuestros estados internos. Por poco que reparemos en la marcha de nuestra vida afectiva, nos será fácil advertir, por ejemplo, cuán a menudo confundimos el sentimiento, que está en perpetuo cambio, con el objeto exterior, permanente, que lo provoca, y sobre todo con la palabra que designa ese objeto. Del mismo modo que materializamos nuestros fugaces estados de conciencia proyectándolos en el espacio homogéneo, "así nuestras impresiones, arrastradas por un cambio incesante, se enroscan en torno del objeto exterior que las produce, y adoptan sus contornos precisos y su misma inmovilidad". No hay sensación que se repita igual, pero invenciblemente tendemos a desconocer sus cambios, porque nos llega a través del inmóvil objeto exterior y a través de la palabra fija con que la designamos.⁷⁶

También las cualidades sensibles de las cosas son percibidas a través de sus nombres, y muchas veces el agrado o des-

agrado que creemos sentir se desvanecen apenas nos concentramos atentamente en la sensación misma, porque se trataba sólo de una aprobación o una desaprobación ya presentes en las palabras comunes de que nos valíamos para expresar la sensación, pero que no emanaban de nuestra auténtica experiencia individual. Hay, pues, una penetración constante, un flujo y reflujo de acciones y reacciones entre nuestra actitud ante la realidad psíquica y la expresión verbal de esa realidad. Partiendo de una cómoda concepción materialista de nuestro propio mundo psíquico, designamos con una sola palabra sensaciones diversas; pero luego, arrastrados por el uso lingüístico, tomamos también por idénticas las sensaciones mismas.

EL LENGUAJE, INSTRUMENTO DE ORDENACIÓN CATEGORIAL

Hasta aquí, la concepción bergsoniana del lenguaje se nos ha mostrado sólo en su faz negativa. Llevado por el ímpetu de su crítica antiintelectualista, de su “análisis contra el análisis”, Bergson se ciñe a señalarnos en el lenguaje la raíz de innumerales dificultades a que conduce la inteligencia conceptual abandonada a sus propios recursos. Necesidades de explicación lógica, calcadas sobre las necesidades y hábitos del lenguaje, falsean de continuo la observación interna. El complejo curso de la experiencia psíquica se reduce a una superposición de estados discontinuos, claramente expresables por palabras. A la intuición directa de los fenómenos añade el lenguaje una compleja figuración simbólica que la recubre y ahoga, y que acaba por sustituirla. Las palabras se interponen entre la realidad y el espíritu; deforman, desarticulan y simplifican arbitrariamente lo real, sacrificándolo todo a los intereses de la acción.

Pero ahora veremos que Bergson no desconoce al lenguaje un lado positivo, de ventaja —y no de obstáculo— para el pensar. La percepción pura es breve y tornátil. Sólo puede adquirir firmeza estabilizándose en palabra. Y, desde luego,

únicamente de esa manera podría comunicarse y servir a fines sociales y prácticos.

La palabra no sólo ofrece cuerpo y apoyo a la intuición; vale también como estímulo para la actividad misma de intuir. La aprehensión intuitiva de un objeto no puede ser sino un estado transitorio, una excepción: excepcional superación de la tendencia al pensar discursivo, cómodamente adaptado a las exigencias de la vida práctica. Pues bien: la articulación del pensamiento en conceptos y palabras permite sostener el esfuerzo requerido por la intuición; logra unificar las vislumbres aisladas y fugaces e imponer un orden en las vistas fragmentarias que entremezcladamente y al azar vamos tomando de la realidad.

Con lo dicho nos acercamos al aspecto central de esta segunda vertiente de la concepción bergsoniana del lenguaje. Aquel desmenuzamiento en palabras de la continuidad del pensar que, considerado con criterio negativo, se nos aparecía como falla irreparable del pensamiento conceptual, debe también ser examinado bajo una luz positiva. Bergson nos muestra cómo la confusa intuición inicial se resuelve, al expresarse con palabras, en una clara articulación de imágenes individuales. No sabemos en rigor lo que llevamos en el espíritu mientras no alineamos en el papel, uno tras otro, los términos que antes se penetraban en continuidad.⁷⁷

Y la dificultad de vencer la materia —en esta labor de transformarla en instrumento que exprese nuestras intuiciones tan fielmente como sea posible— es, a la vez, importantísimo alimento de nuestro esfuerzo creador. No nos exige esfuerzo el pensamiento apenas concebido, la obra imaginada vagamente o no más que entrevista.

Es la realización material del poema en palabras, de la concepción artística en estatua o cuadro, lo que reclama esfuerzo. El esfuerzo es doloroso, pero inapreciable: más aún que la obra a que conduce, puesto que gracias a él hemos sacado de nosotros mismos más de lo que teníamos; nos hemos elevado por encima de nosotros. Y tal esfuerzo no habría

sido posible sin la materia; por la resistencia que ella opone y por la docilidad con que podemos dirigirla, es a la vez obstáculo, instrumento y estímulo: experimenta nuestro esfuerzo, conserva su marca y provoca su intensificación.⁷⁸

Bergson limita a estas consideraciones su exposición del lado positivo del lenguaje en lo que toca a su acción sobre el pensamiento. Renuncia a penetrar más en detalle el reverso positivo de su concepción del pensamiento idiomático como fragmentación arbitraria, convencional y mecanizada de la realidad. Es decir que cada una de las ventajas que Bergson va destacando en el lenguaje sigue estando limitada por una valla negativa. Es como si cada vez Bergson reconociera un modo de acción benéfica del lenguaje sobre el pensar, pero se apresurase a explicarnos que no se trata sino de una ventaja imperceptible, aplastada bajo la carga negativa de la insuficiencia del lenguaje, de su infidelidad, de su inadecuación al objeto expresado.

Porque todas las "ventajas" reconocidas lo son cuando se consideran desde un punto de mira que continuamente hemos visto combatido por Bergson (en cuanto opuesto o, por lo menos, en cuanto radicalmente extraño al puro interés cognoscitivo): el punto de vista de la utilidad práctica y de la eficacia social. Así, cuando Bergson nos habla del papel de la lengua como fijadora de intuiciones fugitivas, ¿no ha adoptado él mismo una posición pragmática a la que interesa sobre todo inmovilizar los estados de alma, aunque al hacerlo se sacrifique su verdadera naturaleza? Si a continuación se nos dice que el lenguaje introduce orden en el pensamiento al articular en términos discontinuos la primitiva intuición global y confusa, se vuelven a poner en primer plano los intereses de la inteligibilidad general y a desatender lo característico de la impresión originaria, que es justamente su unidad, intraducible en una cadena de conceptos aislados. Bergson destaca luego que sólo incorporándose en una palabra es como la percepción pura puede comunicarse y servir de esta manera a fines activos y sociales; pero aquí también el criterio adop-

tado es el de la utilidad práctica, contra el cual él mismo nos había explicado que las palabras, al retener sólo lo general y constante de las impresiones sentidas por la sociedad entera, pasan por encima de las impresiones delicadas y fugitivas, sin respetar gradaciones ni matices.⁷⁹ Finalmente, Bergson ve en el lenguaje un estímulo del pensar, que hace más fácil e intensa la actividad intuitiva: con lo que, una vez más, no se alude a ningún influjo de la palabra sobre lo cualitativo e interno del pensar, sino a un simple mecanismo exterior de aclaraciones, amplificaciones y destaques.

Gracias a la palabra, la intuición se estabiliza, se ordena, se intensifica, llega a comunicarse, llega a obrar... Se ve cómo en Bergson la visión positiva del lenguaje sólo se logra desde el plano de los intereses sociales. La expresión verbal, negativamente considerada, lleva a falsear, deformar y trivializar el dato directo de la conciencia. Si luego nos la presenta Bergson como estímulo exterior y como órgano útil y activo, claro es que este brusco pasaje de una a otra concepción importa, no una actitud contradictoria en Bergson, sino su voluntario traslado de un punto de vista a otro inferior: al de los intereses sociales, cuyo influjo sobre el conocimiento con tanta insistencia hemos visto criticado. Es decir que Bergson afirma su concepción positiva sobre una base previamente invalidada por él mismo.⁸⁰

EL ESQUEMA VERBAL

Pero a esa primera consideración positiva del lenguaje, relativizada por la crítica del intelecto, Bergson agrega un segundo orden de observaciones que están por encima de tal crítica. Ya no se trata de destacar en la palabra —descendiendo al terreno de los intereses prácticos— sus ventajas para el pensamiento, sino su aspecto de expresión original y creadora. Concepción que se desarrollará, pues, en un plano situado a la misma altura que el de la crítica del lenguaje como estorbo e impotente, sólo que en sentido contrario: aten-

diendo a la expresión verbal en cuanto unidad continua y en cuanto legítima traducción del *fluir* del pensamiento. Traducción fiel, aunque oculta bajo lo conceptual y lo convencionalizado.

Y esta segunda actitud positiva de Bergson ante el lenguaje importa, a su vez, un relativizar la minuciosa crítica que le ha precedido. Porque vale declarar que la crítica afectaba, no al Lenguaje como tal, sino a esa parte —la peor, pero la más útil— que, exorbitantemente desarrollada por motivos biológicos, contraría y ahoga la expresión directa de lo intuito. Y es posible devolver a la intuición su justo lugar; a eso aspiran, precisamente, la poesía y la filosofía. Es posible porque, aunque desconocida por los hábitos del pensamiento común, la intuición está sin embargo presente de alguna manera en todo acto de lenguaje.

Debemos, pues, subrayar sucesivamente en Bergson: primero, el impulso de unidad original y creadora, activo en toda expresión lingüística, o —como lo llama Bergson— el *esquema de sentido*, que, en el fondo, es asimismo una intuición: la esencial; luego, la superación de lo intelectual por lo intuitivo, de la convención por la originalidad.

Dicho con otros términos, y abreviando: primero, la intuición en el lenguaje; luego, el lenguaje de la intuición.

Toda actividad intelectual consciente exige, como base previa sobre la cual ir insertando y organizando las intuiciones particulares, una sumaria línea de sentido: síntesis que anticipa la creación total “como el cuenco vacío que, por su forma, determina la forma a que tiende la masa fluida que se precipita en él”.⁸¹ Bergson ejemplifica esta observación (en que prescindimos de la forma material del tablero y de las piezas, pues estas representaciones plásticas, demasiado plásticas, serían más bien estorbosas, y no retenemos sino un sistema de referencias abstractas: movimientos y valores relativos de las piezas, combinados a lo largo del juego como en una melodía de tonalidad especial), y con el esfuerzo por recordar un

nombre olvidado, en que vamos desechando y corrigiendo unos con otros aquellos que no responden a la *dirección* del nombre que perseguimos.⁸² Así, también la verdadera creación artística no empieza sino cuando ese esquema simple y abstracto provoca en el espíritu, a fuerza de pruebas y de tanteos, la imagen concreta de los distintos movimientos parciales que componen el movimiento total, y la de los materiales precisos y sus combinaciones, con que puedan obtenerse estos movimientos fragmentarios.

El punto de arranque siempre está, pues, en el esquema unitario de la creación íntegra, esquema que nunca se reduce a un armazón fijo, sino que supone movimiento y progreso; y el punto de llegada es la imagen analítica de los elementos enlazados por el hilo de sentido. Sólo entonces, una vez que el esquema inicial se condensa en una representación articulada e intuita concretamente, es cuando se puede, en rigor, hablar de invención. El esfuerzo principal exigido por la creación poética es el que hace pasar el esquema de sentido a las distintas imágenes en que ha de tomar cuerpo.

La creación poética —resume Bergson, aduciendo observaciones de Frédéric Paulhan— arranca del esquema abstracto de la totalidad para arribar a la imagen concreta de las partes.⁸³ Pero el esquema inicial, si bien es indispensable para ligar los detalles fragmentarios de la obra, sufre a su vez el influjo de esos detalles, que, reaccionando sobre él, pueden alargarlo, o abreviarlo, o alterar su dirección primitiva torciéndola en rumbo antes no calculado. Hasta suele ocurrir que en la forma final no queda nada del esquema primitivo, después de las sucesivas modificaciones que determinan en él las imágenes destinadas a llenarlo. Es como si toda creación intelectual contara con un margen de imprevisibles reacciones de las imágenes particulares sobre el esquema total.

El papel del impulso dinámico de sentido, previo a cada uno de los conceptos e imágenes particulares en que se desarrollará, es fundamental en el acto de lenguaje. Aun limitándonos a considerar sólo la contribución de la memoria

mecánica al lenguaje, advertiremos al punto la presencia de un hilo de hábitos automatizados que enhebra los movimientos corporales necesarios para la articulación de las palabras. Este hilo de hábitos motores, lo bastante sutiles para reemplazar a la inteligencia —con lo que se ahorra el tener que repetir cada vez un especial esfuerzo de atención— y para proseguir obrando por sí solos después de constituidos, es por eso mismo un instrumento de incalculable valor económico y una característica fuertemente arraigada en el funcionamiento de nuestro lenguaje.

La observación diaria lo confirma plenamente, y los casos patológicos nos lo muestran, como suelen hacerlo, con violenta exageración. Bergson recuerda, a este propósito, la conducta de ciertos dementes que, a una pregunta que no pueden comprender, responden sin embargo con frases perfectamente adecuadas; “el lenguaje funciona en ellos a modo de reflejo”, marchando automáticamente, como por rutas prefijadas, una vez recibido el estímulo voluntario inicial. La memoria de las palabras de una canción queda fuertemente adherida a la de la melodía: “afásicos imposibilitados de pronunciar por sí mismos una sola palabra” recuerdan las de una canción en cuanto tararean su música, o recitan de modo perfecto una serie de palabras ligadas fuertemente por el sentido: una plegaria, la sucesión de los números o la de los días de la semana.⁸⁴

Así, pues, la memoria orgánica ofrece al lenguaje los caminos, trazados por el hábito, que ha de seguir automáticamente la articulación de la palabra. La sola preparación del movimiento articulatorio llega, a menudo, a ser ya un movimiento incipiente, un esbozo activo de articulación. Cuando pensamos, lo común es que hablemos con nosotros mismos, “bosquejando —si no cumpliendo efectivamente— los movimientos de articulación con que expresaríamos nuestro pensar”.⁸⁵ Es más: esos movimientos nacientes ya señalan, aunque en forma simbólica, las sucesivas direcciones del pensamiento. Pues el ritmo de nuestro pensar no es sino el ritmo de los

movimientos que están preparados y como preformados en el cerebro. Si pudiéramos observar por dentro el mecanismo cerebral en el instante justo en que está obrando, no veríamos, desde luego, el pensar mismo, sino ese su acompañamiento motor, ese juego de “acciones, reales o virtuales, que son la proyección disminuida y simplificada del pensamiento en el espacio y que van marcando sus articulaciones motrices”.⁸⁶

Pero con ello no pasaríamos de movimientos, o esbozos de movimientos, correspondientes a unidades aisladas de articulación del lenguaje. Y el pensar consiste más bien en direcciones que en estados. Es un cambio perpetuo de dirección interior que trata de expresar su continuidad profunda y su unidad cualitativa en incesantes movimientos exteriores, en ademanes y gestos que dibujan el andar del espíritu como traduciéndolo en metáforas especiales.⁸⁷ Lo usual es que ni siquiera advirtamos esas acciones bosquejadas —a veces no más que preparadas—, porque ningún interés práctico nos mueve a fijarnos en ellas. Pero sí debemos tenerlas presentes cuando, empeñados en exteriorizar nuestro pensamiento con máximo rigor, echamos mano de todos los recursos que nos permitan aprehenderlo sin menoscabo, y transportarlo luego, vivo aún, al alma de los demás.

Aquí serían insuficientes por sí solas las palabras. Las palabras “no dirán lo que queremos hacerles decir, si el ritmo, la puntuación y toda la coreografía del discurso no les ayudan a lograr que el lector, guiado entonces por una serie de movimientos nacientes, describa una curva de pensamiento y de emoción análoga a la que nosotros mismos describimos. Todo el arte del escritor radica en esto”. Arte —aclara expresamente Bergson— que es “quelque chose comme l'art du musicien”. Pero esa música, esa línea melódica de sentido interior, nada tiene que ver con la musicalidad material de los sonidos empleados, puesto que lo que el poeta persigue es un ajuste perfecto entre la inquieta marcha de su espíritu y la de su discurso. “El ritmo de la palabra no tiene otro fin que reproducir el ritmo del pensamiento”. No interesa, pues,

cada una de las palabras en cuanto unidades independientes, sino el esquema dinámico de sentido que las enlaza a todas.⁸⁸

En este punto el habla corriente no difiere en nada de la creación literaria. “La frase más insignificante es ya una obra de arte”, decía el abate Rousselot.⁸⁹ También en el lenguaje cotidiano se parte del esquema de sentido para llegar a las imágenes verbales concretas. Al hablar no vamos tomando de la memoria palabras sueltas y enlazándolas luego unas con otras para formar un pensamiento:

Por encima de la palabra y por encima de la frase, hay algo mucho más simple que una frase, y hasta más simple que una palabra: el sentido, que es menos una cosa pensada que un movimiento del pensar; menos un movimiento que una dirección. Y así como el impulso dado a la vida embrionaria determina la división de una célula primitiva en células que se dividen a su vez hasta que el organismo completo esté formado, así el movimiento característico de todo acto de pensar lleva a este pensar, por una creciente subdivisión de sí mismo, a extenderse más y más sobre los planos sucesivos del espíritu, hasta alcanzar el de la palabra. Allí se expresa por una frase, es decir, por un grupo de elementos preexistentes, pero puede escoger casi a su antojo los primeros elementos del grupo, con tal que los otros les sean complementarios: un mismo pensamiento puede traducirse igualmente en frases distintas, compuestas de palabras distintas en absoluto, siempre que esas palabras mantengan entre sí la misma relación. Tal es el proceso de la palabra.⁹⁰

La comprensión idiomática repite, en cierto modo, el proceso originario de creación. Comprender es una manera de crear o, más bien, de re-crear. De ahí que también en la interpretación de lo percibido, en la inteligencia de una demostración, de un libro o de un discurso, el esquema motor abstracto en que se insertan las imágenes particulares es imprescindible, y anterior a las imágenes mismas, aunque al pronto nos inclinemos a creer que el punto de partida está en las percepciones concretas y el de llegada en el abstracto hilo de sentido que las reúne y coordina.

Bergson nos invita a observar lo que ocurre en nuestra propia conciencia cuando escuchamos hablar. “¿Esperamos pasivamente que las impresiones vayan en busca de sus imágenes? ¿No sentimos más bien que nos colocamos en cierta disposición, variable según el interlocutor, según la lengua que habla, según el género de ideas que expresa y, sobre todo, según el movimiento general de la frase, como si comenzáramos por regular el tono de nuestro trabajo intelectual? El esquema motor, subrayando sus entonaciones, siguiendo de recodo en recodo la curva de su pensamiento, señala el camino a nuestro propio pensamiento.”⁹¹

Si el proceso de interpretación se realizara en sentido contrario; si —como es corriente pensar que ocurra— partiéramos de la palabra oída para llegar a la idea, la comprensión ni siquiera podría cumplirse. Una palabra tiene su valor propio aquí y ahora, distinto del que tuvo o tendrá en otra combinación de palabras o en otra situación del diálogo, puesto que “toma un matiz particular de significación de la palabra que le precede y de la que le sigue”, esto es, porque en cada caso —diríamos con Saussure— cambian sus relaciones *in praesentia*. Además, agrega Bergson, no todas las palabras de una frase son signo de una representación o idea independiente. Las hay que sólo expresan relaciones, y esto gracias únicamente a la posición que ocupan en la totalidad de la frase y a sus conexiones con las otras palabras del contexto. Si la inteligencia tuviese que estar viajando continuamente de cada una de las palabras oídas a la correspondiente idea, la faena de comprensión del lenguaje sería insegura y estorbosa. La inteligencia necesita de un mecanismo más rápido, más directo, aun cuando esto la obligue a prescindir de gradaciones sutiles. En realidad, partimos del sentido general supuesto, hipotéticamente reconstruido a base de las palabras o fragmentos de palabras que percibimos, y lo vamos aplicando sobre estas mismas percepciones fragmentarias, que a su vez dirigen, retocándola, la marcha del esquema, “como simples jalones que dibujan con todas sus sinuosidades la curva espe-

cial del camino que recorre la inteligencia” en el acto de la comprensión.⁹²

Así, pues, las imágenes particulares sirven a lo sumo como señales que nos ayudan a no equivocarnos la ruta.⁹³ Para entender un cálculo matemático debemos rehacerlo mentalmente por nosotros mismos; las cifras trazadas en el papel se limitarán a guiarnos en nuestra marcha. Las sucesivas proposiciones de un teorema que leemos o escuchamos

no tienen sentido completo para nosotros sino cuando somos capaces de volverlas a hallar por nuestra cuenta, de volver a crearlas, sacando de nuestros propios adentros la expresión de la verdad matemática que ellas enuncian. A lo largo de la demostración leída o escuchada, hemos recogido una que otra sugestión, hemos entresacado puntos de referencia. De estas imágenes visuales o auditivas, hemos saltado a representaciones abstractas de relación. Y luego, partiendo de estas representaciones, las desarrollamos en palabras imaginadas, que vienen a unirse con las palabras leídas o escuchadas, y acaban por recubrirlas.⁹⁴

Este es el camino que sigue todo proceso de comprensión y de interpretación de formas lingüísticas. Es corriente pensar que, cuando leemos o cuando oímos hablar, vamos apoyándonos en cada una de las palabras percibidas y saltando a su correspondiente idea abstracta, para reconstruir luego el sentido total de la frase mediante una simple yuxtaposición de estas ideas parciales. Pero una observación más atenta de los hechos enseña que la verdad es muy otra. Aquí se advierte, con excepcional claridad, cómo —según habíamos visto— “percibir no es más que una ocasión de recordar”. Bergson menciona experimentos, llevados a cabo por diversos psicólogos, en que se ve cómo en la lectura común no percibimos sino muy escasos y fragmentarios signos —letras, combinaciones de letras u otros rasgos característicos—, estaciones discontinuas que nos bastan para recomponer, sin meditar, la palabra entera. Lo mismo en la conversación oral. No oímos, en verdad, más que trozos aislados de las palabras que se nos

dicen, y los completamos con lo que nuestra memoria ha retenido de tantas experiencias análogas en el ejercicio diario de hablar y de oír. Con ese material de recuerdos cubrimos el andamiaje de percepciones puras que el oído nos ofrece.

“Todos hemos podido comprobar nuestra imposibilidad de percibir distintamente las palabras de un idioma que no conocemos.”⁹⁵ Es que en este caso no podemos prolongar con nuestros recuerdos los trazos fragmentarios de la percepción. Al escuchar una lengua extraña, únicamente percibimos un rumor confuso, un fluir sonoro dentro del cual no alcanzamos a distinguir unidades fónicas —palabras, sílabas, fonemas— tal como las distinguimos en nuestra propia lengua. Lo que nos falta es el caudal de experiencia lingüística pasada, de memoria con que completar, ordenar y articular el escaso material de percepciones presentes. Esta ordenación y articulación se efectúa mediante esbozos de movimientos fonadores, automáticos a fuerza de hábito, con que acompañamos interiormente la frase que oímos, como si marcáramos la progresión de su ritmo destacando unas partes sobre otras. El esquema motor repite en el oyente, a grandes rasgos, el trazado de los movimientos del hablante que se exteriorizan en su hablar. Aprender una lengua no es otra cosa que “coordinar con las impresiones del oído las tendencias motrices de los músculos fonadores”.⁹⁶

Pero el esquema dinámico, indispensable para la comprensión del lenguaje, no reproduce en todos sus pormenores el trazado de lo efectivamente percibido; no es copia exacta de los fonemas articulados por el hablante. Si así fuera, y ya que para la inteligencia de lo que escuchamos es indispensable estar en posesión del esquema de sentido, nos bastaría comprender una lengua para poder pronunciarla con toda corrección. Y bien sabemos que no ocurre así. “Yo puedo captar una melodía, seguir su dibujo y hasta fijármelo en la memoria y, sin embargo, no saberla entonar.” El afásico es capaz de comprender lo que se le dice, aun cuando le sea imposible hablar.⁹⁷ Es que en la comprensión se trata, justamente, de

una "tendencia motriz a desarticular los sonidos", fijándolos en un esquema que retiene sólo los rasgos esenciales de la palabra, mientras que para hablar se necesita, además, un análisis completo y pormenorizado de las imágenes en que se descompone ese esquema inicial al realizarse.

La aprehensión del sentido total de la frase, que dirige y ordena la de cada uno de sus elementos, refleja el proceso general de comprensión directa de lo psíquico. Aquí el objeto —la vida mental— no llega a la conciencia desarticulado en elementos invariables y superpuestos, sino como un fluir, "como una penetración continua en un futuro que va retrocediendo sin cesar".⁹⁸ Continuidad móvil y unitaria, tan inherente a la marcha de nuestra vida psíquica, que por eso mismo no reparamos en ella, aunque sí la echamos de menos cuando falta. Bergson nos lo aclara precisamente con un ejemplo idiomático. Al escuchar una frase, no posamos nuestra atención en cada uno de los términos que la componen, tomándolos como objetos aislados. Es la frase como tal lo que confiere su propio sentido a cada palabra.⁹⁹ Desde el comienzo nos esforzamos por reconstruir hipotéticamente ese sentido general. Para ello nos lanzamos por una ruta determinada, prontos a torcerla en inflexiones distintas, no bien la frase misma orienta nuestra atención hacia uno u otro punto.¹⁰⁰ Pero siempre es el sentido total lo que da su carácter inconfundible a la expresión entera, colorando todos sus elementos de una misma tonalidad.

En cambio, ¿quién no ha tenido alguna vez ocasión de notar la extraña apariencia que adopta un término usual cuando expresamente enfocamos en él la atención? Nos suena a desconocido; se nos aparece como una palabra nueva, "y en efecto lo es, pues nunca, hasta entonces, habíamos hecho de ella una estación de parada, sino que la atravesábamos para llegar al final de la frase".¹⁰¹ Es posible, de esta suerte, detener la atención sobre tal o cual estado fugitivo de conciencia, aprovechando un debilitamiento del esquema interior que los reunía. La situación psíquica así desgajada del movimiento

total acaba por aparecérsenos como un jirón de sueño, tan inquietante y extraño como el sonido de la palabra aislada.¹⁰²

Pero en la comprensión lingüística normal es indispensable el sentido previo que guíe nuestras percepciones y hasta las anticipe, del mismo modo que anticipábamos con un esfuerzo mental —orientado, pero inexpresable— la imagen ausente de la palabra que queríamos recordar. Ese esfuerzo nos permite reconstruir, con las percepciones aisladas, la forma idiomática completa, palabra o frase. Pues de lo efectivamente pronunciado o de lo efectivamente escrito, no percibimos sino aquellos rasgos que sean estrictamente indispensables para ponernos a nosotros mismos dentro del sentido de lo que se nos dice, esto es, dentro de la dirección general de las ideas que el hablante trata de expresar. Una vez alcanzado el sentido, la reconstrucción se hará automáticamente, partiendo del símbolo abstracto que nos proporcionan las ideas expresadas y condensándolas en imágenes verbales, que a su vez vienen a posarse sobre los fonemas fragmentarios que nuestro oído recoge. Interpretar es, pues, reconstruir. “Un primer contacto con la imagen imprime dirección al pensamiento abstracto. Esta dirección se desarrolla en seguida en imágenes que a su vez entran en contacto con las imágenes percibidas, siguen sus pisadas y tratan de superponerse a ellas. Cuando la superposición es perfecta, la percepción es interpretada plenamente.”¹⁰³

Volvamos a contraponer ahora la comprensión de nuestra propia lengua a la comprensión de una lengua extraña. Al oír hablar el idioma materno, procedemos tan irreflexiva y espontáneamente a esta reconstrucción, que no tenemos conciencia de recorrer las distintas fases arriba enumeradas. Pero sí la tenemos “al conversar en un idioma extranjero que conocemos imperfectamente”. Entonces advertimos con claridad que los fonemas percibidos nos sirven sólo de puntos aislados de referencia y que gracias a ellos nos introducimos de golpe en el sentido abstracto de lo hablado, en su tono intelectual. Una vez en posesión de ese tono, lo vamos des-

articulando en imágenes concretas y salimos con ellas al encuentro de los sonidos percibidos, con los que tratamos de hacerlas coincidir.

Esa súbita inmersión en el sentido total del complejo es lo que ocurre en el aprendizaje de un idioma extraño cuando dejamos de verlo como un confuso hacinamiento de palabras inconexas, de reglas morfológicas y sintácticas, de giros intraducibles a nuestra propia lengua, de particularidades fonéticas y melódicas, y aprehendemos, en un acto simple de percepción profunda, su manera íntima de ser. Desde entonces, el orden y la unidad se introducen en las imágenes fragmentarias que constituían antes esa lengua para nosotros. Precisamente el idioma materno que hablamos se nos ofrece de esta segunda manera: como totalidad en cuyo interior nos sentimos vivir, connaturales con ella, pero que también podemos desmenuzar, por un esfuerzo artificial del intelecto, en elementos aislados, sorprendiéndonos ante el producto de nuestro análisis, como en el caso ya mencionado en que, en vez de pasar con ágil vuelo por sobre las palabras de una frase vulgar siguiendo flexiblemente el curso del sentido total, nos deteníamos en cada palabra como ante un objeto nuevo y extraño.¹⁰⁴

La idea de un sentido total de la frase, previo al de las palabras que la componen —concepción tan extensamente desarrollada por Bergson—, está, de un modo u otro, presente ya en la filosofía romántica del lenguaje, aunque no parece prevalecer ni siquiera en ella. Hoy ha recobrado viva actualidad, como en general toda tendencia anti-atomista que signifique sobreponer la consideración del complejo total a la de cada uno de sus elementos. Julius Stenzel, que ha orientado sus investigaciones sobre este punto en el sentido de la moderna psicología de la estructura,¹⁰⁵ entresaca de un estudio de Kleist, el poeta romántico,¹⁰⁶ algunas proposiciones que coinciden sorprendentemente con la tesis de Bergson. Kleist habla también de un pensar que es anterior a la efec-

tiva articulación de la frase en significados parciales, o, como él dice, anterior “al pensar y hablar realmente claros”. El hablante sabe de algún modo lo que quiere decir, antes de saber qué palabras empleará, y cada término adquiere su significado justo gracias al sentido de la oración.¹⁰⁷

Por su parte Stenzel insiste, como Bergson, en que el sentido total, anterior a la articulación de la frase y a su comprensión, influye sobre los significados parciales y es influido por ellos. Pero Stenzel da a esta idea de prioridad del complejo una formulación más amplia que la que apunta en Kleist. El sentido rebasa los lindes de la oración aislada. Cada oración, en efecto, ha de considerarse como elemento de una estructura mayor. Y no sólo una oración, sino todo un período y hasta un capítulo entero en que sea clara la significación de cada vocablo, no pueden en rigor comprenderse si no es partiendo de una más alta unidad de sentido. No hay límite en que, razonando así, haya que detenerse: la unidad suprema de sentido es el íntegro yo del hablante, concluye Stenzel.

Su coincidencia con Bergson es en este punto completa. Al pronunciar una palabra —se nos explica en *L'énergie spirituelle*—¹⁰⁸ tenemos de algún modo en la conciencia, no sólo las distintas partes de la palabra misma, sino además toda la frase ya articulada. Es lo que nos permite, justamente, conservar el hilo del discurso. Pero podríamos imaginar que, por una puntuación distinta, la frase comenzara antes, abarcando, por ejemplo, una o más de las frases que le precedieron; y entonces el sentido total invadiría progresivamente el pasado, etapa tras etapa. Bergson extrema luego la hipótesis hasta sus últimas consecuencias. Bien mirado, ¿no se extiende nuestro discurrir, por años y años, mucho más allá de cada uno de los actos concretos de lenguaje? Es una frase única que se va desplegando desde el primer despertar de la conciencia, frase “sembrada de comas, pero nunca cortada por puntos”, que presta, toda ella, su sentido inconfundible a cada momento del pensar. También para Bergson, pues, como para Stenzel,

la unidad de sentido radica en el yo, en la unidad de la conciencia.

Ya en Humboldt aparece estudiado el papel de la intensidad de experiencia psíquica como elemento creador que da origen y señala el camino a la articulación verbal.¹⁰⁹ Humboldt distingue en el lenguaje dos principios de unidad correlativos. Por un lado, la síntesis intelectual de las representaciones; por otro, el “acento” físico —la melodía verbal— que reúne las sílabas para constituir las palabras, y las palabras para constituir el discurso. En cuanto a la anterioridad del sentido total con respecto a las significaciones aisladas, Humboldt la establece asimismo con toda precisión. “El hablante... tiene en vista la totalidad del pensamiento que ha de expresar.” No es admisible que al hablar partamos de las designaciones de los distintos objetos y procedamos luego a combinarlas en frases. “El discurso no es un compuesto de palabras previas; al contrario, las palabras proceden de la totalidad del discurso.”¹¹⁰

Modernamente, Bühler admite la unidad de sentido como el único rasgo esencial que pueda incluirse en una definición de la frase, si se quiere sortear el peligro de caer en descripciones genéticas. Bühler evita deliberadamente referirse a toda idea de prioridad cronológica de la percepción global sobre su desarrollo analítico o, al revés, de los elementos aislados sobre su enlace en percepción unitaria (tesis defendidas respectivamente por W. Wundt y H. Paul). Bühler acepta la eventual posibilidad de ambas direcciones en el proceso, lo que le lleva a reducir su definición a los siguientes términos: “Oraciones son las unidades funcionales simples, independientes, conclusas en sí mismas, o, más brevemente: las unidades de sentido del lenguaje.”¹¹¹

Frente a los dos principios —interior y exterior— de unificación del complejo verbal, que hemos visto señalados en Humboldt, Bergson atiende sobre todo al primero, al sentido como unidad interna de la frase. Stenzel es quien con más profundidad ha elaborado la vertiente exterior del problema

e insistido en la íntima correspondencia entre una y otra. Esos esbozos de movimientos articulatorios que acompañan el hablar y el oír, esa "coreografía" de la frase que dibuja con trazos espaciales discontinuos la marcha del pensamiento, no se limita a ofrecer vagos y dispersos puntos de apoyo a la comprensión de lo escuchado; la melodía de la frase brota unitaria y directamente de su sentido, es su perfecta traducción física y hasta contribuye de modo decisivo a precisar y coordinar las significaciones particulares.

En esta determinada zona de la teoría bergsoniana del lenguaje, y en este subrayar el sentido total como anterior y superior al de las partes, aparece muy característicamente confirmado el activismo y el estructuralismo del pensamiento de Bergson, que son a su vez rasgos dominantes en la filosofía de nuestros tiempos. Posición organicista sustentada precisamente en nombre de una radical lealtad a la experiencia directa, a una experiencia que no se da atomizada en elementos, sino organizada en "figura" dinámica. Así ha podido asociar Francisco Romero la filosofía de Bergson a las de Brentano, Dilthey, Külpe y Husserl.¹¹² Por lo que toca, en especial, al modo de concebirse hoy los fenómenos de pensamiento y lenguaje en psicología y psiquiatría, la orientación integralista y dinámica ha venido abriéndose paso, aun antes de Bergson, en medio de los agitados debates científicos sobre la naturaleza de la afasia. El punto de vista "contextual" se fue afirmando cada vez más, desde la segunda mitad del siglo XIX, contra la psicología de la asociación y contra teorías de localización cerebral como las de Bastian, que se apoyaban con demasiada pasividad y simplismo en lo puramente anatómico (centros cerebrales y vías de transmisión).¹¹⁸ Frente a las concepciones atomistas de la afasia corrientes en su época, Hughlings Jackson insiste en la necesidad de atender al conjunto del acto verbal, a su dinamismo interior, a la situación concreta y compleja en que los elementos se organizan, a la distancia que media entre la sola palabra aislada y la pa-

labra en su "propositional expression".¹¹⁴ "...No hablamos ni pensamos —explica ya en 1866— con meras palabras o signos, sino con palabras o signos que se refieren unos a otros de determinada manera... Más aún: las palabras pierden en la frase su significado individual (si es que puede decirse que la palabra aislada tenga en rigor significado alguno) y la frase entera resulta así una unidad y no una mera acumulación de palabras".¹¹⁵ A partir de Hughlings Jackson —y coincidiendo con el período de influencia de *Matière et mémoire*, y rebasándolo— la orientación dinámica y estructuralista se consolida en los estudios de Arnold Pick, que dedicará a Jackson *Die agrammatischen Störungen*,¹¹⁶ pero que ya utiliza las ideas de Bergson y las de Stumpf;¹¹⁷ en los polémicos trabajos de Pierre Marie sobre la teoría de las localizaciones cerebrales; en Henry Head, que al frente de su monumental tratado de las afasias¹¹⁸ reconoce también su propia deuda a Jackson.

En esa línea cabe colocar sin duda las investigaciones de Kurt Goldstein, ya enlazadas con la moderna psicología de la estructura. Su rechazo de la concepción de los centros de localización cerebral como depósito de imágenes individuales y pasivas, mecánicamente evocables, ha podido así ponerse en inequívoca relación con las teorías de Jackson, Marie y Head, y presentarse —con todas ellas— como confirmación de las tesis bergsonianas.¹¹⁹ Pero el propio Goldstein se abstiene cuidadosamente de establecer tal afinidad. Si tiende a colocar, en última instancia, sus particulares problemas biológicos y médicos —ya por sí planteados estructuralmente— en una teoría general del organismo humano,¹²⁰ ese totalismo no procede en él, según nos ha declarado,¹²¹ de la filosofía bergsoniana. Goldstein parte, en principio, de la posición de Hughlings Jackson, descartando de ella tal cual resabio de evolucionismo spenceriano, especialmente a propósito de la interpretación de ciertos trastornos del lenguaje como fenómenos de regresión.¹²² Y cuando llega, tardíamente, a la lectura de *Matière et mémoire*, no se siente llevado a enlazar su propio totalismo (brotado del concretísimo terreno expe-

rimental en que sus investigaciones se han movido) con la filosofía —algo “lejana”, nos confiesa— de Bergson.

Quienes sí han querido ver, aun antes del citado estudio de Alfred Schutz, corroboradas las ideas de Bergson por los adelantos de la neurología y psiquiatría modernas han sido von Monakow, Raoul Mourgue, Jacques Chevalier.¹²³ Para ellos, muchas de las nuevas experiencias y teorías marcan claramente el triunfo del “temporalismo” bergsoniano, tan ligado a la marcha de la biología contemporánea¹²⁴ como, en opinión de un Louis de Broglie, a la de la física.¹²⁵ Pero el punto extremo de adhesión al bergsonismo parece darse en Jean Delay. Suya es, a propósito de las doctrinas de *Matière et mémoire*, esta enfática declaración: “Todos los hechos recientemente descubiertos por la anatomía, por la experimentación, por la patología, avanzan en el sentido de la tesis bergsoniana.”¹²⁶ La posición de Schutz es más prudente y matizada. Si admite que tales resultados científicos refuerzan la doctrina bergsoniana,¹²⁷ nos recuerda, por otro lado, que ya las ideas de Bergson se apoyaban, siquiera parcialmente, en el estudio de los trastornos del lenguaje, y que, a juicio del propio Bergson, esas ideas resultaban confirmadas por las investigaciones de Pierre Marie (importantísimo antecedente de las de Goldstein).¹²⁸ Pero Schutz encuentra, además, que el pensamiento de Bergson, como el de Husserl, Cassirer y Merleau-Ponty, puede iluminar a su vez provechosamente las descripciones e interpretaciones de Goldstein.¹²⁹

Nos hemos referido ya a las personales reservas del propio Goldstein, que él no limita, por lo demás, a la filosofía de Bergson. La crítica de Maritain, en cambio, se afana en oponer a esa filosofía la aristotélico-tomista; denuncia en *Matière et mémoire* ciertas limitaciones nacidas, paradójicamente, de aquel mismo pensamiento racionalista y positivista contra el cual dirige Bergson sus profundos y minuciosos análisis, y concluye que, si la neurobiología moderna es en efecto anti-atomista, no por eso confirma precisamente el limitado anti-atomismo bergsoniano.¹³⁰ Menos explícito parece Maritain en lo

que toca al lado positivo de su argumentación. No se detiene en particular a mostrarnos cómo se “salvaría” neo-escolásticamente ese carácter orgánico y dinámico de los fenómenos estudiados en *Matière et mémoire*. Ni tampoco le interesa oponer en primer término al dinamismo y contextualismo lingüísticos de Bergson (que ve el sentido total de la frase como anterior y superior al de cada uno de sus elementos) ideas equivalentes, o más amplias y fecundas, de Aristóteles y Santo Tomás. Su esfuerzo se centra más bien en esos elementos como tales: en reivindicar la eficacia y dignidad del concepto, devolviéndole su *punta* intuitiva, de que Bergson lo despoja. La crítica bergsoniana de la inteligencia, explica Maritain, sería perfectamente aceptable “si se transfiriesen a la percepción intelectual propiamente dicha, que se cumple por medio de la abstracción, ciertos valores y ciertos privilegios que Bergson atribuye a la intuición”.¹³¹ Así, es natural que, mientras Bergson procura aislar e iluminar en la actividad mental humana el momento intuitivo, Maritain vea en ese análisis un dañoso escindir y desgarrar la vida de la inteligencia.¹³² La articulación del proceso intelectual íntegro es distinta en Bergson y Maritain. Distinta, no opuesta. Para que pudiera hablarse de nítida oposición entre uno y otro, sería preciso que ambos estuviesen refiriéndose al mismo objeto. No hay tal. Maritain tiene puesta la mirada en el funcionamiento regular y conjunto de la actividad cognoscitiva del hombre. Bergson, si admite que, en el pensamiento y el lenguaje humanos, concepto e intuición se combinan de hecho en variadas proporciones, se esfuerza sobre todo en distinguirlos y jerarquizarlos, y exalta el papel de la intuición en sus formas más puras y penetrantes —poesía, metafísica— como instrumento cognoscitivo supremo.

EL LENGUAJE DE LA INTUICIÓN

Poesía y filosofía coinciden, para Bergson, en el común propósito de hender el muro artificial de símbolos que nos separa

de la esencia de las cosas. Poesía y filosofía aspiran a la visión directa de la realidad, eludiendo el cuadro inmóvil de ideas comunes materializadas en el lenguaje, de las que se sirve incluso el hombre de ciencia. La ciencia es todavía conceptual, pero lo que enlaza la filosofía al arte es el ser intuitivas una y otra. “Yo diría —declara Bergson— que la filosofía es un género, y las diferentes artes sus especies.”¹³³ Arte del filósofo será escoger de tal manera sus fórmulas verbales, que logre hacernos intuir lo que no podría transmitirnos por conceptos. Y justamente ése es también el oficio del poeta, tal como lo define Bergson en las primeras páginas de sus *Domnées*.

La *Intuición filosófica* —explica Bergson en su estudio así titulado— es, como la poética, una tendencia, un impulso dirigido, inexpresable por palabras, puesto que es intraducible en conceptos. Si el filósofo ha de valerse también de palabras y de ideas comunes para expresar su intuición, ellas no pueden tener más oficio que el de ayudarnos a revivir por nuestra propia cuenta la intuición misma. Nunca serán capaces de reflejarla fielmente: también aquí se trata de una sucesión de detenciones, de posiciones inmóviles y entrecortadas con que se quisiera expresar esa dirección de movimiento, simple y fluida, que es la intuición filosófica, o la intuición, sin más. Pues tanto a la filosófica como a la poética convienen los símiles que acumula Bergson para ilustrar el fracaso de los conceptos en la tarea de recomponer el curso fugaz de las intuiciones. “Todas las fotografías de una ciudad, tomadas desde todos los puntos de vista posibles”, jamás llegarán a equivaler a “ese ejemplar en relieve” que es la ciudad misma. “Todas las traducciones de un poema en todas las lenguas posibles combinarán vanamente sus distintos matices, retocándose y corrigiéndose unas a otras; darán una imagen cada vez más fiel del poema que traducen, pero nunca revelarán el sentido interior del original.”¹³⁴

La auténtica intuición filosófica no puede reducirse a una suma de componentes fijos, ni de hecho se ha originado por

una deliberada combinación de ideas preexistentes.¹³⁵ El filósofo, para darse a entender, sí necesita acudir al arsenal de nociones hechas, tales como se las ofrece el pensamiento —y por tanto el lenguaje— usual en su época. Pero la intuición sigue siendo cualitativamente inconmensurable con el ropaje verbal de que se cubre. “El filósofo pudo haber aparecido muchos siglos antes; pudo encontrarse con otra filosofía y con otra ciencia, y haberse planteado otros problemas; pero, aunque entonces se hubiese expresado con otras fórmulas y quizá ni una línea de todo lo que ha escrito hubiera sido lo que es, habría dicho sin embargo la misma cosa.”¹³⁶

El hilo subterráneo de pensamiento, no cristalizado en palabras sino anterior y más profundo que las palabras mismas, es la continuidad de sentido que enlaza los conceptos inmóviles y que hasta los ha engendrado. No dos franjas definidas y netamente separadas en el espectro mental, sino la paulatina sucesión de matices que llevan de una a otra. Instrumento privilegiado para expresarla ha de ser, también para el filósofo, la metáfora o, mejor, la acumulación de metáforas parciales, de atisbos y vislumbres inquietas con que se provoca en el lector una tensión de espíritu apta para concentrar en el punto deseado el rayo de la intuición, “excavando bajo la superficie de contacto entre el yo y las cosas exteriores” y penetrando en el yo profundo para asistir a la fusión íntima de ideas que, sometidas a análisis conceptual, se excluirían “como términos lógicamente contradictorios”.¹³⁷

La propia obra de Bergson es realización insigne de esta doctrina de metodología filosófica, que él mismo ha expuesto por menudo en su *Introduction à la métaphysique*. A lo que se ha de aspirar en filosofía —como en arte— es a colocar al lector en situación tal que sea capaz de vencer los hábitos mentales nacidos de la actividad práctica, y sentir la viva presencia del dato directo y original. Lo mismo que el poeta, debe el filósofo sugerir su intuición, ya que le es imposible vaciarla ajustadamente en conceptos comunes, aislados unos de otros con la rígida impenetrabilidad de las cosas materia-

les;¹³⁸ lo mismo que el poeta, debe echar luz, con oportunas metáforas, sobre tal o cual aspecto de la intuición que aspira a comunicar. Toda una sabia preceptiva expone Bergson a este propósito. Multitud de imágenes diversas, tomadas de muy diversos objetos, pueden, concentrando su acción, dirigir la conciencia hacia el lugar preciso en que haya de hacer presa la intuición.

Escogiendo las imágenes tan dispares como sea posible, se impide que una sola de ellas usurpe el puesto de la intuición que debe provocar, ya que entonces sería inmediatamente suplantada por sus rivales. Haciendo que todas ellas exijan de nuestro espíritu, no obstante sus diferencias de aspecto, la misma especie de atención y, en cierto modo, el mismo grado de tensión, acostumbramos lentamente la conciencia a una disposición muy especial y bien determinada, que es precisamente la que debe adoptar para mostrarse a sí misma libre de velos.¹³⁹

De esta manera, con un calculado empleo de recursos expresivos —de imágenes y conceptos, de fórmulas convencionales del habla común y científica y de recursos preferidos de la poesía—, el filósofo logra vencer la impotencia del lenguaje valiéndose del lenguaje mismo. Aunque el pensamiento esté calcado sobre la palabra, y ésta, a su vez, sobre las necesidades de la acción, el filósofo puede hasta cierto punto impedir que la realidad escape por las mallas de su pensar. Aunque una corteza de hábitos sociales, de convenciones y sobreentendidos nos aisle de las cosas, todavía nos queda, pues, modo de disparar hacia ellas un puro conocimiento especulativo.

Tampoco la poesía tiene otro fin que abrirse paso por entre los símbolos utilitarios que nos separan de la realidad.¹⁴⁰ La palabra poética logra superar así la función primitiva —social y práctica— del lenguaje. El discurso común, originariamente destinado a recortar e inmovilizar el mundo con miras al trabajo en el espacio, lleva dentro de sí un mínimo de intuición.¹⁴¹

A lo largo de la historia del hombre, esos gérmenes de intuición acaban por desarrollarse, y llegan a transformar las palabras-señales en palabras puras, en instrumento de poesía, y luego de prosa artística: milagro que debemos sobre todo a Grecia, añade Bergson.¹⁴² El poeta se vale de la palabra para dejarnos entrever el mundo que él ha visto, “desgarrando la tela hábilmente urdida de nuestro yo convencional”,¹⁴³ en la que tanta parte tienen los hábitos del intelecto y del lenguaje. Su alma está en contacto inmediato con las cosas y consigo mismo; vibra al unísono con la naturaleza y con la melodía de su propia vida interior. La realidad hiere directamente sus sentidos. Su fantasía recorta en el espacio y en el tiempo cuadros inimitables que nuestra vida material y utilitaria sólo alcanza a percibir confusamente.¹⁴⁴ La existencia cotidiana transcurre entre generalidades y símbolos abstractos, en una zona neutra, intermedia entre la realidad y nosotros; atendemos a lo singular de las cosas sólo cuando nos es prácticamente útil distinguirlas entre sí, y aun entonces lo que percibimos en ellas no es su viva originalidad de formas y colores, sino el rasgo o los pocos rasgos imprescindibles para reconocerlas.¹⁴⁵ Por el contrario, el poeta, espontáneamente separado de las necesidades prácticas, tiene el don de aprehender con mirada candorosa y directa la individualidad de las formas del mundo exterior y los sutiles movimientos de la vida psíquica.¹⁴⁶ Criaturas excepcionales, los grandes artistas son seres en quienes, por accidente feliz, la naturaleza se ha olvidado de ligar la percepción a la acción. “Cuando miran una cosa, la ven por sí misma, no para sí mismos.”¹⁴⁷ Percepción pura, y feliz en su pureza. Lo que las distintas artes nos ofrecen es una visión más directa de la realidad. Justamente porque el artista no se empeña a todo trance en utilizar prácticamente su percepción, es por lo que percibe más que nosotros.¹⁴⁸ Así percibe el poeta, a través de los moldes convencionalizados y triviales del lenguaje común, la situación singular de espíritu, el momento anímico irreplicable que late en su fondo; y de tal modo organiza las palabras inertes de que se vale, que logra

evocar en el oyente —sugiriendo más que señalando— “cosas para cuya expresión no estaba hecho el lenguaje”.¹⁴⁹

Pues el propósito del poeta es, en efecto, colocarnos ante lo que él mismo ha intuido en el instante de la creación.¹⁵⁰ Y ya sabemos que es vano querer traducir exactamente las intuiciones con palabras comunes: una acumulación de elementos estáticos es incapaz de reconstruir la móvil unidad originaria, “moneda de oro que nunca se acaba de cambiar en calderilla”.¹⁵¹ Los símbolos resultarán siempre imperfectos comparados con el objeto que representan. “Si quiero comunicar a quien no sabe griego la impresión simple que me deja un verso de Homero, empezaré por traducírselo; luego añadiré un comentario de la traducción; proseguiré desarrollando el comentario, y así, de explicación en explicación, me iré acercando cada vez más a lo que quiero expresar, —pero no llegaré nunca.” La impresión unitaria que trato de comunicar a mi oyente se desmenuzará en infinidad de detalles puntuales y aislados. ¿Cómo conseguir que por suma de palabras pase a los otros, inalterable, nuestra visión interior del objeto, evitando la red abstracta de relaciones endurecidas en los signos del lenguaje?

Para hacernos “simpatizar” con el objeto expresado repitiendo en nosotros la intuición que el poeta quiere comunicarnos, debe él adormecer las resistencias activas de nuestra personalidad y hacernos desprender dócilmente de nuestra raza de hábitos sociales. A fin de llevarnos, como por una especie de adormecimiento hipnótico, a ese estado de perfecta docilidad, el poeta ha de condensar en imágenes su hilo de emoción, y las imágenes en palabras rítmicas que las traduzcan. Las imágenes evocadas en el oyente por esas palabras despiertan a su vez el “equivalente emocional” de las imágenes mismas del artista. El balanceo rítmico del lenguaje poético contribuye a que “nuestra alma, mecida y adormecida, se olvide de sí misma, como en un sueño, para pensar y ver con el poeta”.¹⁵²

Bergson insiste en esta asimilación del habla poética a un medio de sugestión espiritualizada.¹⁵³ Más que expresar sentimientos, el artista nos los sugiere, y todos los recursos son buenos para este fin, incluso, desde luego, el de “prescindir gustosamente de la imitación de la naturaleza cuando se tienen a mano medios más eficaces”. A lo que aspira el poeta es a guiarnos y ayudarnos para que cumplamos en nosotros mismos su propia intuición. Nos incita a ser a nuestra vez poetas; nos da el impulso inicial para algo que “en el fondo de nosotros esperaba el momento de vibrar”;¹⁵⁴ nos anima a rehacer el camino ya andado previamente por él en el proceso creador.

Camino que arranca de una emoción. En las obras geniales, una emoción “única en su género, emoción que hubiéramos creído inexpresable, y que ha querido expresarse”.¹⁵⁵ Pero es que en toda *creación* literaria, por imperfecta que sea, el impulso extra-intelectual está presente asimismo. Todo escritor distingue entre lo que la sola inteligencia exterior es capaz de dar, acumulando y combinando en frío, y lo que da cuando “la emoción original y única, nacida de una coincidencia entre el autor y su tema —es decir, de una intuición—” enciende en inspiración creadora aquel pasivo trabajo intelectual.¹⁵⁶ Todo escritor sabe muy bien que, una vez estudiado el tema, recogidos los pormenores, tomadas las notas, es menester un poderoso esfuerzo para colocarse de un salto en el corazón del asunto y buscar en lo hondo un impulso unitario por el cual bastará luego dejarse llevar. Este impulso lanza al espíritu por una ruta donde vuelve a hallar, para elaborarlos y modificarlos, aquellos apuntes e informes recogidos, e infinidad de detalles más.¹⁵⁷ El escribir en frío se limita a combinar nociones vaciadas desde hace mucho tiempo en palabras, en bloques sólidos que la sociedad pone a nuestra disposición. En el escribir inspirado, es como si los materiales que la inteligencia nos suministra empezaran por fundirse y se solidificaran luego en nuevas nociones, esta vez animadas y configuradas por el espíritu mismo.¹⁵⁸ Llevado por esa fuerza inspiradora,

el espíritu halla en su ruta "material" infinitas ramificaciones. No importa.

Cuanto más se avanza, más se descubre; nunca se llegará a decirlo todo, y, sin embargo, si nos volvemos bruscamente hacia el impulso que sentimos detrás de nosotros para asirlo, se nos escapa, porque no era una cosa, sino una dirección de movimiento, y, aunque indefinidamente extensible, es la simplicidad misma.¹⁵⁹

Lo que el poeta trata de comunicarnos es esta inspiración central, esta vena interior de sentido, sobre la cual organizaremos los detalles singulares en el acto de la comprensión. Y claro está que, por más que con nuevas combinaciones de palabras el artista logre provocar en nosotros imágenes y emociones desconocidas y hacernos vislumbrar aspectos inéditos de la realidad, su instrumento sigue siendo precisamente la palabra, con sus inevitables imperfecciones y su normal incapacidad de traducir lo viviente, lo íntimo y lo fugitivo. Si él consigue hacernos asomar a su mundo interior, donde ya no rige la lógica simplista y utilitaria del vivir cotidiano y donde la acumulación de estados anímicos separados como cuerpos sólidos ha sido sustituida por una compenetración de innumerales impresiones distintas y contradictorias "que dejan de ser en el momento en que se las nombra", lo que en rigor nos presenta no es sino un juego de sombras de esa realidad intuida. "Sólo que ha dispuesto las sombras de tal manera que logra hacernos sentir la índole extraordinaria e ilógica del objeto que la proyecta; nos ha invitado a la reflexión poniendo en la expresión exterior algo de esa contradictoria penetración mutua que constituye la esencia misma de los elementos expresados."¹⁶⁰ De suerte que la palabra poética sirve, hasta cierto punto, para liberarnos de las palabras. Trae ante nuestros ojos la naturaleza escondida de las cosas, arrancando el velo de convenciones que nos la oculta y que hasta nos aparta a nosotros de nosotros mismos. Poesía es revelación.¹⁶¹

Desde este mirador teórico adquieren nueva fisonomía multitud de problemas, y aun pseudo-problemas, de estética

literaria. Sobre dos de ellos insiste particularmente Bergson en el capítulo tercero de su ensayo sobre *La risa*:

El planteamiento ordinario del debate entre realismo e idealismo en poesía se funda en un equívoco. La visión genuinamente realista —pura y directa intuición de la realidad— exige una actitud de espontáneo desinterés, de ruptura con la convención utilitaria y social y con la materialidad del vivir: posición que se ha llamado siempre *idealismo*. “De manera —concluye Bergson— que el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma. Sólo a fuerza de idealidad es como se vuelve a tomar contacto con la realidad.”¹⁶²

Análogamente, cuando se habla de la *universalidad* del arte, suele confundirse la generalidad de los objetos con la de los juicios que emitimos sobre ellos. “De que un sentimiento sea reconocido generalmente por verdadero, no se sigue que sea un sentimiento general. Nada más singular que el personaje de Hamlet. Si se asemeja por ciertos aspectos a otros hombres, no es por eso por lo que más nos interesa.” Pero es universalmente aceptado y tenido por personaje viviente. Sólo en este sentido puede decirse que Hamlet es de una verdad —de un verismo— universal. Tomado en sí y por sí, el arte atiende siempre a lo individual. El poeta canta un estado de alma irrepetible, que ha sido suyo, sólo suyo: por eso, precisamente, estado poético, ya que de generalidades y símbolos abstractos está hecha nuestra percepción corriente. No busquemos la universalidad estética en la causa, sino en el efecto producido. La obra de arte singular será aceptada por más y más espíritus si lleva la marca del genio, si nos obliga a un esfuerzo de visión directa y de sincero auto-reconocimiento. El poeta nos contagiará su propia sinceridad. Claro que no logrará hacernos ver puntualmente lo que él ha visto, y tal como lo ha visto, pero nos dará impulso y ejemplo para que tratemos de asomarnos con nuestras fuerzas mismas al mundo intuido y expresado en la obra de arte. Y cuanto más profunda sea la verdad vislumbrada, mayor será el ímpetu con que la obra tienda a difundirse y universalizarse.¹⁶³

Remontándose del lenguaje al Lenguaje, de lo externo a lo íntimo, de lo impuro a lo genuino y viviente, el análisis bergsoniano asciende de una crítica negativa del discurso ordinario a una afirmativa doctrina de la comunicación metafísica y de la comunicación poética. Doctrina que subraya lo que de activo, creador y original hay en cada acto concreto de verdadero lenguaje. La palabra, en sus formas superiores, no nos trasmite visiones hechas, sino sólo un impulso que neutraliza nuestro yo superficial, despierta nuestra interior capacidad de simpatía y nos dispone así para que, guiados por el poeta o el filósofo, veamos por nuestra propia cuenta. La intuición no se nos da; cada cual debe “dársela” a sí mismo.¹⁶⁴ Las distintas imágenes concretas del artista o el filósofo no son fin, sino simple medio, en el proceso de comunicación.

A esta fe activista responde perfectamente, en Bergson, su programa y práctica de la exposición filosófica. Sus propias imágenes —a semejanza de las de Plotino, en cuyo espíritu llegó a penetrar Bergson “no como extraño, sino como amigo”,¹⁶⁵— no son estáticamente visuales, ni son siempre rotundas, unívocas, lógicamente encadenadas. No deben identificarse, por lo pronto, con la intuición misma que se nos desea comunicar; al contrario, la intuición nacerá en nosotros —nos explica Bergson— cuando las imágenes, tan incongruentes y contradictorias como se quiera, orienten nuestro espíritu (justamente por la resistencia que éste oponga a admitirlas como representación exacta) hacia la realidad misma.¹⁶⁶ Importa, pues, para mantener alerta nuestra tensión espiritual, que las imágenes concretas tiendan a anularse unas a otras. “La imagen sólo es útil cuando se le quitan los elementos estorbosos que lleva consigo, cuando se purifica, cuando, contraponiéndole otra imagen, dejamos en libertad su alma, que nos dirigirá hacia la intuición.”¹⁶⁷

Claro que el lenguaje se nos mostrará ineficaz si lo que de él esperamos es un mecánico transportar nociones fijas y conclusas de una mente a otra. Ni exacto transporte ni

exacta representación de la realidad profunda. (En conjunto, resulta bien explicable que, a propósito de Bergson, se haya hablado de su concepción “mística” del lenguaje, y se la haya asociado al Platón de la Carta VII y, en general, al neoplatonismo).¹⁶⁸ Sólo que el lenguaje es el camino —modesto y precario, sí, pero indispensable— hacia esa realidad profunda. Es la escalera insegura que nos permite de algún modo el acceso a la realidad. Una vez llegados, podemos derribar la escalera: no la necesitamos ya.¹⁶⁹

Camino hacia adentro, *in interiorem hominem*. Precisamente en esta exaltación de la interioridad se ha querido ver, no sin motivo, la clave del pensamiento bergsoniano.¹⁷⁰ Por lo que toca al lenguaje, la distinción entre lo superficial y lo profundo, entre letra muerta e interno sentido dinámico, es fundamental en Bergson. Aunque en la existencia ordinaria lo interior y lo periférico se mezclen en cierta medida, Bergson los separa en su análisis, coloca estimativamente en lo alto el lenguaje de intuición máxima, y presenta el de intuición mínima como inadecuado para toda verdadera actividad cognoscitiva. Proceso de distinción ideal y jerárquica que Bergson no limita a su teoría del lenguaje. Muy atinadamente se ha señalado,¹⁷¹ como método habitual en él, ese distinguir entre dos formas típicas y extremas de una misma realidad.

Y sólo si olvidamos distinción tan fundamental —de naturaleza y valor—, si olvidamos que el mejor lenguaje es capaz de vencer las limitaciones habituales de la expresión humana (del mismo modo que el hombre en cuanto tal es, para Bergson, la criatura capaz de vencer, en felices momentos excepcionales, su naturaleza ordinaria), sólo entonces podremos hablar, como se ha hablado,¹⁷² de la injusta y contradictoria inquina de Bergson al lenguaje. Inquina al lenguaje de la “inteligencia” superficial, polémica y demostrativa, sí la hay en Bergson, y bien manifiesta,¹⁷³ con lo que resalta tanto más su fe en el lenguaje inspirado y clarividente.

Por lo demás, y con perfecto paralelismo, la zona superior

de la inteligencia se halla, en Bergson, tan a salvo de su crítica negativa como la zona superior del lenguaje. Aun suponiendo que sea destino ineludible de los filósofos el quedar fijados y divididos en *ismos*, nada más falso que hacer de Bergson un campeón del anti-intelectualismo. En su filosofía, la intuición no contradice a la verdadera inteligencia; es, por el contrario, su núcleo viviente y activo. Lejos de alzarse en son de guerra contra un sano intelectualismo, esa filosofía es una constante invitación a renovarlo y ahondarlo.¹⁷⁴ Si en el muestrario de las doctrinas “filosóficas” cabe imaginar una que incite al pensar automático e impulsivo, y preconice una “filosofía” a base de no sé qué oscuro instinto infrahumano, esa doctrina no ha sido ciertamente la de Bergson, la de un filósofo cuyo nombre era ya para Valéry¹⁷⁵ “el último gran nombre en la historia de la inteligencia europea”.

CARTAS DE QUEVEDO

“TODA LA VIDA de don Francisco fue una milicia continuada”, resume lapidariamente la primera biografía de Quevedo, la de Tarsia, en el propio siglo xvii. No la vida de un soldado distinguido, como la de Cervantes, sino la de un importante personaje en la España de los Felipes, en una España que es todavía pan-europea e internacional. Tampoco, como la de Cervantes, una vida heroica, luego reprimida y transfigurada en poesía con lenta torsión, maravillosamente segura. No, sino milicia, ejercitada con enorme intensidad, y cortada aquí y allí por intermedios de cansancio y desesperación.

Los dos centenares de cartas, o poco menos, que de Quevedo sobreviven, marcan las peripecias de ese agitado camino: el que lleva hacia el *Buscón*, los *Sueños*, los sonetos a Lisi, la *Hora de todos*, la *Vida de San Pablo*, pero también a los golpes —dados y recibidos— de la riña literaria, política y religiosa, a las conjuraciones de Niza y Venecia, a la marea de favor y desfavor en la corte, al proceso, al destierro y a la cárcel. Y desde las cartas más tempranas, ni siquiera escritas en español, sino en latín, ¡qué inconfundible y de una pieza se nos da ya Quevedo, impaciente, agudo y verbalista! Curiosidad, inquietud, jactancia desdeñosa, necesidad de sacar la cabeza fuera de España, de alzarla por encima de los mediocres que lo rodean, de comunicarse con los sabios verdaderos, con los grandes humanistas de Europa (o al menos de la Europa católica), de seguirlos, de ser uno de ellos, de recibir su espadarazo: todo esto se traduce en el latín penetrante y epigramático de las epístolas que el joven madrileño escribe en 1604, desde Valladolid, al maestro Justo Lipsio, proponiéndole unas difíciles consultas de erudición antigua.

Erudición, sí, pero a la vez ¡qué hervor de sentimiento, qué afán de halagar y ser halagado! Quevedo ha tenido que dictar esa primera epístola: “Escribo con mano ajena, pues tengo enferma la mía propia.” Es carta de rendida adhesión

al maestro lejano, que ha estudiado, con inigualable saber, el culto de Vesta: "Fénix de nuestros tiempos. . ." Y ahora, con ingeniosas aliteraciones y conceptos —conceptos de conceptista—:

Lipsius es, lynceus: lippus sum ('Lipsio eres, es decir, lince; yo soy cegato'). Al fuego de las vestales has traído luz. Lo vi, lo vi; reconocí tu sol. . .

Él, Quevedo, no es más que un discípulo y, si se atreve a escribir sobre las mismas materias, lo hará temeroso y cohibido:

Lo que yo escriba, lo escribiré con mano vacilante y espíritu lleno de reservas. Te lo enviaré. Tú lo corregirás amigablemente y me darás noticia de tu salud. Pásalo bien; recuérdame.

Pero entre los pliegues de esa humildad ¡cuánta soberbia! Quevedo mira a su alrededor, y ya la ocasión es buena para atacar a los ineptos humanistas que en su propia tierra, España, han tenido la osadía de tratar tan arduos temas como los que estudia Lipsio: "Yo mismo he visto mochuelos españoles que volaban en la sombra." Quevedo acumula sobre ellos los más sucios y venenosos sarcasmos. En suma —dice luego—, viéndolos fracasar en la empresa, él mismo ha cobrado ánimos para escribir a su vez sobre las vestales; sólo que ahora, conocida la docta obra de Lipsio, se conducirá con más prudencia.

Con esas líneas enviadas a Lovaina desde la remota Valladolid, se inicia la correspondencia entre los dos estudiosos. Correspondencia cordial, en que hasta vemos jugar unas cartas con otras enlazándose ingeniosamente por sus epígrafes. Quevedo encabeza su primera epístola latina a Lipsio con estas palabras: "Di tibi dent annos: ad te nam cetera sumes" ('Que los dioses te den años: lo demás correrá por tu cuenta') Cuando Lipsio responde, empieza por recoger el cumplido de Quevedo completando el hexámetro con este pentámetro: "Di mihi dent animos continuentque tuos" (*mibi* es lo que el sentido parece pedir, aunque *tibi* aparece ya en las ediciones antiguas de Lipsio). Así, pues: 'Que los dioses

me den a mí ánimos (*ánimos*, en contraposición a los *años* de la frase de Quevedo) y sigan sosteniendo los tuyos'. Y el mismo Lipsio explica que ha querido imitar —*parodém*, dice él en griego— el verso del joven latinista español: “Patere et me versu ordiri et tuo illi *παρωδεῖν*. . .” (‘Sufre que yo también empiece con un verso y que imite el tuyo que tan acertadamente antepones, aunque con demasiado elogio para mí’).

¿Y esos mochuelos de la erudición española? Conque ¿tan mal andan en España los estudios serios? Será culpa de la guerra. El humanista belga lo deplora, y piensa con nostalgia en la sabiduría española de antaño. Dios quiera que su joven corresponsal honre a su vez esa noble tradición:

¡Oh esa carta tuya, tan cordial, y tan ingeniosa en los conceptos! Por lo uno y por lo otro, me dejó cautivado. ¿Te diré la verdad? Me viene a la memoria la preclara estirpe de parecidos ingenios de la vieja Hispania fecunda; tiene de qué jactarse, si bien lo entiende: si sacrifica no sólo en honor de Marte, sino también de la Musa y de Minerva.

Sí, malos tiempos, comenta con tristeza Lipsio. Y es su propia Bélgica el campo de batalla donde está desangrándose España, sus hombres, sus riquezas; Bélgica, “que desde hace ya casi cuarenta años atrae a sí y consume la flor de la milicia europea”. El humanista quisiera ver al rey español mejor aconsejado. “¡Oh si a vuestro Agamenón lo asistiera Minerva con su Ulises! ¡Ojalá tengamos buena suerte vosotros y nosotros!” Pero ahora, concluye Lipsio citando melancólicamente a Estacio, “*excussae procerum mentes, turbataque mussant Concilia*” (‘se agita el alma de los héroes, y murmurarán turbadas las asambleas’). Tiempos de Marte, tiempos de hierro. “Pon remedio a nuestro mal, Dios mío, y protégeme a este nuevo amigo.”

Desde las primeras palabras de Lipsio, ¡cuántos estímulos para el nuevo amigo español! ¡Cuántos temas que serán, para siempre, sus temas! Cuidado con el pueblo vencido que atrapa dulcemente al vencedor y lo corrompe con la molicie. Vieja

observación, pero ¿no es ahora el caso de América? Lipsio encuentra que, como Grecia a Roma, así también “las Indias, vencidas, vencieron al feroz conquistador”. Quevedo no lo olvidará, y en *La hora de todos* y *la Fortuna con seso* pondrá en boca del jefe araucano estas palabras:

...Conservándonos en la patria que nos dio la naturaleza, defendemos lo que es nuestro; conservamos la libertad, no la robamos... Los cristianos dicen que el Cielo castigó a las Indias porque adoraban a los ídolos, y los indios decimos que el Cielo ha de castigar a los cristianos porque adoran a las Indias. Pensáis que lleváis oro y plata, y lleváis envidia de buen color, y miseria preciosa.

Para Lipsio, su propia Bélgica es la Troya de los tiempos modernos; bien podrían decirse de su país las palabras con que Catulo apostrofa a la antigua Troya: “commune sepulcrum Europae Asiaeque”. Tampoco lo olvidará Quevedo, y en *La hora de todos* hará que el capitán holandés, evocando las sangrientas luchas de su patria contra los españoles desde la ejecución de Egmont y Horn, aplique a ellas la imagen del poeta latino:

...Con guerras de sesenta años y más, continuas, hemos sacrificado a estas dos vidas más de dos millones de hombres, siendo sepulcro universal de Europa¹ las campañas y sitios de Flandes.

¿Que fuera de España Marte tiene también enloquecidos a los hombres? Sí, pero ¡cuántos consuelos pueden encontrarse en el estudio a fondo de las antigüedades clásicas! Estas cartas latinas, esta consagradoria atención de Justo Lipsio, serán decisivas para el joven erudito español. Quevedo seguirá viéndose en parte a sí mismo a la luz de esa confianza y amistad con el famoso humanista. Gran ambición, continuar en España la obra de Lipsio: vindicar a Homero y a Epicuro, cristianizar a los estoicos, conciliar la Biblia con los mejores frutos de la especulación pagana. A lo largo de su vida, pocos elogios debieron serle a Quevedo más gratos que

el que Lope de Vega, maestro en el arte de alabar a sus amigos, le dirigiría en el *Laurel de Apolo*. No sólo lo llama ahí “espíritu agudísimo y suave, Dulce en las burlas y en las veras grave”, sino, con halago todavía más preciso: “Lipsio de España en prosa Y Juvenal en verso”. Lipsio de España.

Entre tanto, cada carta de Lipsio provoca en Quevedo las más vivas y conmovidas respuestas:

He estado en las últimas, como suele decirse; desfallecía, pero tu carta hizo para mí las veces de Esculapio. Vivo, pero con poca salud, y he recobrado la salud perdida gracias al ¡salud! que me ha enviado Lipsio. . . (Con parecido juego de palabras² escribirá don Quijote a Dulcinea: “El ferido de punta de ausencia. . . te envía la salud que él no tiene”).

Hazme llegar la segunda edición de tu libro sobre Vesta. A nadie le es lícito más que a Lipsio penetrar en ese santuario. La diosa del fuego necesitaba un ingenio flamígero. . .

Estás ahora entregado por completo a nuestro Séneca. No podríamos de otro modo tener por completo a Séneca. Feliz él, que, gracias a tus esfuerzos, volará vivo por los labios humanos, hasta el fin del mundo. . .

Las reminiscencias clásicas se mezclan con muy personales reacciones de sentimiento:

Nuestro siglo parece de hierro por causa de la guerra, pero por tus escritos rivaliza con la edad de oro. Es época, creo, hecha para Marte, no para Minerva, pero tú sí la consagras a Minerva.

De mi España ¿qué diré que no sea con gemido? Vosotros sois presa de la guerra; nosotros del ocio y de la ignorancia. Allá se consumen nuestros soldados y nuestros recursos; aquí somos nosotros los que nos consumimos.

“¿Qué diré que no sea con gemido? . . . Somos nosotros los que nos consumimos.” Ya a los veinticuatro años, en su propia España, Quevedo casi no halla nada en que poner los ojos que no sea recuerdo de la muerte.

En una de esas cartas es donde Lipsio trata a su joven corresponsal de “mega kydos Iberon” (‘oh gran decoro de los iberos’, ‘oh egregio entre los españoles’). ¿Ya egregio entre

los españoles el Quevedo de Valladolid? Sabido es cuánto había de convencional en este tipo de elogios, que encontramos a cada paso en los latinistas del Renacimiento. El mismo Lipsio dirige su primera carta a “Domno Francisco de Quevedo, viro perillustri” y la segunda a “Domno Francisco Quevedo, nobilissima stirpe et animo viro”. Pero tan enfática alabanza griega ha dejado perplejos a los biógrafos de Quevedo, y no puede extrañarnos que alguno de ellos aproveche la coyuntura para ensalzar las dotes adivinatorias de Lipsio.

Pues no: el elogio no es invención personal de Lipsio. No es sino una frase de Homero en que se ha cambiado *aqueos* por *españoles*. “O mega kydos Ajaion!” (‘oh egregio entre los aqueos’), se dice de Néstor en el libro tercero de la *Odissea* y en el noveno y en el décimocuarto de la *Iliada*. Métricamente, es además perfecta la acomodación entre *ibéron* y *ajáion*, capaces de cumplir idéntico oficio en el verso. No puede cabernos la menor duda de que el elogio no ha de tomarse al pie de la letra. Para Lipsio y para Quevedo, es ésa una hipérbole consciente, acompañada de una sonrisa de inteligencia, de complicidad entre compañeros de profesión avezados a unas mismas lecturas. El no ser una alabanza original, sino una cita, un eco, esas comillas que ocultamente lo acompañan, ese guiño de travesura, limitan del modo más preciso el elogio de Lipsio a Quevedo.

Lipsio de España. También él prepara sus armas para defender a Homero contra los sectarios de Virgilio Marón, los “maronitas”, como los llama Quevedo con encarnizamiento de inquisidor. En esos años anteriores al de 1609, que es el de la *España defendida y los tiempos de ahora*, Quevedo está atento a las discusiones humanísticas de Europa, y aun después de 1609 esos amplios intereses se reflejarán en su propia obra de creación. Pero en el espacio de cuatro o cinco años —los que van de sus cartas latinas a la *España defendida*— el Lipsio madrileño, el crítico de la ignorancia y el ocio españoles, se

lanza a escribir indignado, no sólo contra los extranjeros que niegan las excelencias de España, sino contra aquellos de sus compatriotas que se atreven a ponerlas en duda. “¡Oh desdichada España! ¡Revuelto he mil veces en la memoria tus antigüedades y anales, y no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución! Sólo cuando veo que eres madre de tales hijos, me parece que ellos, porque los criaste, y los extraños, porque ven que los consientes, tienen razón de decir mal de ti.” Cuando Quevedo esperaba que a las injurias de los enemigos saliesen los españoles a responder, hubo en la misma España quien escribiera que el Cid no había existido. La peste sigue cundiendo, y ahora otro español está “haciendo fábula a Bernardo, y escribe que fue cuento y que no le hubo. . . Demos que se halle un libro o dos o tres que digan que no hubo Cid ni Bernardo. ¿Por qué causa han de ser creídos antes que los muchos que dicen que los hubo?” Ya tenemos aquí a Quevedo custodio de la tradición patriótica consagrada: al mismo que sacará a relucir, contra Santa Teresa, *Su espada por Santiago*, por su patronato indiviso. Y ya lo tenemos ¡ay! dispuesto a hacer de la necesidad virtud. Las disciplinas que verdaderamente importan se estudian en España “con eminencia notable y envidia de todas las naciones. . . En las ciencias sólidas, como filosofía, leyes, cánones y medicina y Escritura, todas las naciones nos son inferiores, si bien nos tratan de bárbaros porque no gastamos el cuidado en gramática y humanidad; las cuales cosas, por inferiores, no las ignoran sino que las desprecian los españoles”. Así, pues, de gramática y humanidades, de cosas que no tengan que ver directamente con la salvación del cuerpo, como la medicina, o con la salvación del alma, como las Escrituras, que se ocupen los demás; ¡que inventen ellos!, como dirá luego, en los umbrales del siglo xx, otro soberbio español.

Y vienen ahora unos años intensos y agitados para el escritor y el político, en que hasta los períodos de descanso —es decir, de trabajo descansado— en la Torre de Juan Abad lo son a

la vez de largos pleitos con la villa. A partir de 1613, el vértigo de las aventuras italianas; luego, la vuelta a España, el proceso de Osuna y el del propio Quevedo, la muerte del rey. Con Felipe IV y el Conde-Duque, intentos, no siempre afortunados, de afirmarse en la corte. Pero de esta época es la carta en que sí lo vemos acompañando a Felipe IV en su excursión a la costa de Andalucía. En esas páginas de 1624 que Quevedo escribe desde Andújar al marqués de Velada y San Román, los incidentes y sorpresas del viaje quedan fijados, entre atropellamientos de exclamación y risa, con rasgos en que se reconoce la misma mano que trazó el *Buscón* y los *Sueños*.

Yo caí; San Pablo cayó; mayor fue la caída de Luzbel.

Con este arranque teológico empieza el relato. Y sigue:

Mis pies no han menester apetites para tropezar: soy tartamudo de zancas y achacoso de portante. Volcóse el coche del Almirante (íbamos en él seis); descabráse don Enrique Enríquez; yo salí por el zaquizamí del coche, asiéndome uno de las quijadas, y otro me decía: "Don Francisco, déme la mano", y yo le decía: "Don Fulano, déme el pie". Salí de juicio y del coche. Hallé al cochero hecho santiguador de caminos, diciendo que no le había sucedido tal en su vida. Yo le dije: "Vuesa merced lo ha volcado tan bien, que parece que lo ha hecho muchas veces."³ Llegué a Aranjuez, y aquella noche don Enrique y yo tuvimos dos obleas por colchones...

Como para el pupilaje del dómine Cabra.

...dos obleas por colchones, y sin almohadas. Dormí con pie de amigo; soñé la cama, tal era ella.

Esé típico golpe final de desrealización, en que la cama acaba por desvanecérsenos en un sueño. La cama, en esa noche de Aranjuez, es como la comida en los largos días del pupilaje: "Cenaron, y cenaron todos, y no cenó ninguno"; o bien: "cenamos un poco del nombre del maestro", esto es, carne de *cabra*, pero más nombre que carne. Nos alimentamos de nom-

bres, de palabras. En esa España miserable —escuela de Segovia o mesón de Aranjuez— no se come, se sueña con el alimento; no se duerme, se sueña con la cama. Doce años después, otoño de 1636, desde su Torre, Quevedo escribirá al duque de Medinaceli: “Aquí hace tiempo ciego, que es menester luces a mediodía. Ni han sembrado, ni pueden, ni hay pan; los más le comen de cebada y centeno; cada día traemos pobres muertos de los caminos, de hambre y desnudez. La miseria es universal y ultimada.”

Pero entre tanto, desde Andújar, Quevedo comenta regocijadísimo hasta las contrariedades de la expedición:

...pasamos a Linares, jornada para el cielo y camino de salvación, estrecho y lleno de trabajos y miserias. Aperciba Vucelencia la risa, hártese de venganza, logre sus profecías. Íbamos en el coche juntos don Enrique y yo y Mateo Montero y don Gaspar de Tebes, con diez mulas; y en anocheciendo, en una cuesta que tienen los de Linares para cazar acémilas, nos quedamos atollados. No hubo locura que febrero no ejecutase en nosotros... Fue siempre loco, pero entonces estaba furioso: determinamos de dormir en el coche. Estaba la cuesta toda llena de hogueras y hachones de paja, que habían puesto fuego a los olivares del lugar. Oíanse lamentos de arrieros en pena, azotes y gritos de cocheros, maldiciones de caminantes. Los de a pie sacaban la pierna de donde la metieron, sin media ni zapato; y hubo alguno que dijo: “¿Quién descalza allá abajo?” Parecía un purgatorio de poquito...

De poquito; breves dibujos, viñetas apenas, pero con el movimiento y desgarró de los *Sueños*.⁴ *Sueños* de poquito. Y en ellos, al estilo de los grandes *Sueños*, maldiciones, profecías, arrieros en pena, purgatorio, cielo, camino de salvación ¡y ese escenario sobrenatural de antorchas y hogueras en la noche andaluza! Las imágenes de trasmundo chisporrotean hasta en las páginas más francamente humorísticas del epistolario.

Yo vengo —continúa Quevedo en la misma carta— sin pesadumbre y sin cama, que ha seis días que no sé de mi baúl.

Dormimos a pares don Enrique y yo; hay cama de siete durmientes. . .

. . .Es cosa de ver a Su Majestad con dos caballeros, el uno Zapatilla y el otro Zapatón. . .

El duque del Infantado se quedó en Linares, por haber caído su litera y aporreándose. El Patriarca no parece, y le andan pregonando por los pantanos. Mis camisas me dicen se las pone un barranco.

Pero el tono cambia bruscamente cuando hay que hablar del propio Felipe IV. Es carta a un cortesano, y el cortesano don Francisco de Quevedo saluda al Rey con profundas reverencias:

Su Majestad se ha mostrado con tal valentía y valor, arrastrando a todos, sin recelar los peores temporales del mundo; presagios son de grandes cosas, y su robustez puede ser amenaza de todas naciones. En esta incomodidad, va afabilísimo con todos, granjeando los vasallos que heredó. Es rey hecho de par en par a sus reinos, y es consuelo tener rey que nos arrastre, y no nosotros al rey, y ver que nos lleva donde quiere.

A dónde llevaban a España Felipe IV y Olivares, no es fácil decirlo en pocas palabras; pero sí que don Francisco se desvive entonces por acercárseles. Una solemne carta suya de 1624 al Conde-Duque nos lo muestra preocupado por la frecuencia con que se suceden los crímenes de herejía y sacrilegio. ¡Si hasta parece que las ejecuciones, allí en pleno Madrid, a vista de todos, exaltan el prestigio de las víctimas! ¡Ah! Los ojos miopes y penetrantes de este lector voraz se han detenido en cierto pasaje de Juliano el apóstata citado en los *Anales eclesiásticos* de Baronio. Curioso pasaje. Juliano escribe precisamente a Ecdicio, prefecto de Egipto, que el martirio público de los cristianos, en lugar de reprimir la nueva religión, sólo sirve para enaltecerla y propagarla. Que se dé muerte a los cristianos, claro está, pero en secreto.

En *El trato de Argel*, de Cervantes, se pone en boca de Leonardo este pérfido consejo:

Usa, Valencia, otros modos
 en castigar renegados:
 no en público sentenciados;
 mueran a tóxico todos.

Muerte secreta a los moriscos, para evitar represalias. Irónicas o no, estas palabras se pronuncian dentro del marco de irrealidad de un escenario. Es un personaje el que las dice, una máscara. Pero no un personaje de Quevedo, sino el propio Quevedo, es quien escribe al Conde-Duque: "Parece medicina segura y descansada. . . que el Santo Oficio de la Inquisición a todo hombre que vivo e impenitente se deja quemar, le queme vivo con el propio secreto que le prende." O, si se insiste en quemarlos en público, que sea en ciudad más apartada, como Toledo, y no en Madrid, en plena corte, donde viven tantos extranjeros, y entre ellos los embajadores de príncipes herejes.

El humanista Quevedo es ahora un Quevedo en armas. La guerra ya no será sólo contra Lutero, Melanchthon y Calvino, "tósigos de Alemania y Francia". Guerra a los Escalígeros, que, con sus ataques a cuanto sea español, han movido desde hace tiempo a Quevedo a defender a su patria "de las calumnias de los noveleros y sediciosos"; guerra a Muret, al francés Mureto, "charlatán", "roedor de autores", que ha comparado a Catulo, italiano, con Marcial, español, y a Virgilio, italiano, con Lucano, español, y no lo ha hecho sino para blasfemar de los españoles; guerra al hereje Gerardo Mercator que en su *Menor Atlante* ha hablado de la feliz naturaleza e infeliz cultura de los españoles, con lo que no ha hecho sino publicar su propia ignorancia y mala fe. Frente a todos ellos, se alza cada vez más viva la imagen gloriosa de Lipsio, que ya en 1604 escribía al joven amigo español de su total dedicación a la obra de Séneca. "Seneca vester me totum habet". *Seneca vester*: vuestro Séneca, el español Séneca. ¡Español! Cuando Quevedo censure la doctrina estoica del suicidio y, como cristiano, no pueda absolver al cordobés

Séneca, se consolará invocando el famoso epigrama —aquel de “matarse por no morir”— del aragonés Marcial. Y añadirá con orgullo: “Desquitéme de un español con otro”. La doctrina del español Séneca no sólo concentra en sí la mejor ciencia de los paganos (la ciencia que más importa, la del vivir con rectitud, cara a la muerte), sino que, por quién sabe qué misterioso conducto —San Pablo, seguramente—, se enlaza con la de inspiración divina, y en especial con el sagrado libro de Job. Séneca, las Escrituras: ¿para qué más?, acaba por decirse Quevedo. Bien presentes debían estar en su espíritu las palabras de Justo Lipsio en su lecho de muerte. Toda otra ciencia que la del Crucificado es vaciedad e ignorancia. Las mismas palabras que, decenios después, glosaría en México el obispo de Puebla, ocultándose bajo un nombre de monja, en su respuesta y reprensión a sor Juana Inés de la Cruz.

El desdichado casamiento de Quevedo con doña Esperanza de Aragón deja escasa huella en este epistolario, aunque la carta a la Condesa de Olivares en que, entre bromas y veras, Quevedo describe su ideal de esposa, ayude a comprender al autor de las *Capitulaciones matrimoniales*. Y en seguida, 1635, una serie de largas cartas filosóficas, cartas-ensayos, cartas-tratados, graves, enfáticos y eruditos, sobre materia moral. Carta a don Manuel Serrano del Castillo donde se expone la doctrina estoica de la muerte, y a don Octavio Branquiforte sobre las enfermedades y sobre el temor de morir (y en ella, de pronto, una violenta embestida contra los médicos, vieja obsesión suya, quizá desde 1601, en que su médico lo acusa de no pagarle las cuentas). Y en el mismo año de 1635, carta a don Manuel Sarmiento de Mendoza sobre el desprecio del mundo, y a don Álvaro Monsalve sobre la vanidad de la riqueza (y aquí, digresión sobre si eso que tan difícilmente pasará por el ojo de una aguja es el camello, *cámelos*, o el cable de navío, *cámilos*: ya se discutía en tiempos de Quevedo como lo discutirá Unamuno, y Quevedo se pronuncia por

cámelos, camello, precisamente por lo desproporcionado de la imagen, lo que a su juicio la hace tanto más expresiva).

Meses de lectura y meditación, principalmente en la Torre de Juan Abad. Y qué triste, ahora como antes, esta España que se divisa desde la Torre: “El tiempo se ha vuelto loco. Dijera que estaba borracho; empero alegrará que no gasta otra cosa sino agua”. Triste y enloquecido no sólo el tiempo; también, y es lo más grave, los tiempos: “Las cosas que en esta villa han sucedido [con el cura] no son creíbles”. Se le acusa, y con razón, de las mayores infamias, que han traído por añadidura

todo el escándalo y aparato de rufián, cuchilladas, resistencias y pistoletazos; encubridor de ladrones y de hurtos, inducidor de testigos falsos y otras tales curiosidades. En razón desto, está descomulgado todo el Ayuntamiento; y la mitad del pueblo, de participantes; y anda en Granada el auxilio de la fuerza. . . A esto se ha llegado: haber descubierto (por el tormento que se dio a un regidor, el más antiguo, por ladrón) otros tres ladrones cuatreros y escaladores de casas, que todos eran alcaldes y regidores, y hurtaban con las varas. Han acudido, el cura que los ampara, a Granada por una parte, ellos por otra a Madrid; y está esto tan revuelto, que me obliga a partir a toda prisa mañana a Madrid al remedio, y pedir al Consejo castigue este cura y le quite desta villa, que tiene hoy con facciones de pueblo luterano: tal es el estado deste destierro mío.

Y en medio de tantas miserias, Felipe IV no halla ocupación más urgente que la de dictar pragmáticas sobre el uso de los coches, literas y sillas. A Quevedo no le preocupa; no le tocará pagar impuesto: él no tiene más que una jaquilla y una mula. “Paguen, que es muy justo, los poltrones que se mecen y arrullan las panzas.” Quevedo sabe andar a pie, aunque sea cojeando. Lo que es por él, puede el Rey seguir adelante con sus pragmáticas: “No pienso asustarme hasta que manden que nadie pueda cojear.”

Risa y sonrisa. Porque, entre tanto, los médicos han dado de alta a la Reina, y hay grandes fiestas en el Buen Retiro,

adornado de “inmensamente ricos atavíos”. Buena ocasión para que los intelectuales —dominicos y jesuitas— se reconcilien en público. Y en efecto, dominicos y jesuitas convienen en ajustar un pacto de ayuda mutua, “con capitulaciones de que los jesuitas en el púlpito, en la cátedra, en escritos y conferencias, defenderán siempre la doctrina de Santo Tomás, y que se expurgarán unas cláusulas de las obras de los padres Mendoza y Torres”.

A principios de 1636, Quevedo está dedicado a transformar en huertecillo el corral de su casa, y pide a don Sancho de Sandoval “un par de posturas de clavel, de unas peras que dice don Alonso [Messía de Leiva] se hacen ahí muy grandes, de olivo bueno, de peras bergamotas y de ciruelas de fraile”. Y entre tanto, desde Andalucía a Madrid, pasan por la Villa los mil curiosos regalos que trae a España la flota de ultramar. Sí, regalos para el rey, como los que detuvieron un día a don Quijote, Sancho y el Caballero del Verde Gabán. “Lo primero —escribe Quevedo a Sandoval— ha sido un carro con tres tigres y alhombros ricos de la China y colgaduras para el Buen Retiro, que invía desde el Pirú el conde de Chinchón, Dios le guarde. Los tigres se van comiendo unos a otros, y el comisario es el verdadero tigre.” Y ahora se acuerda Quevedo de que le faltan más árboles frutales para su huerto: “Olvidóseme suplicar a vuesamerced unas posturas de durazno.” Y adelante. ¿Quién más ha pasado por la Torre de Juan Abad? Ah, sí: el marqués de la Flor. ¡De la Flor! Ya faltan nombres de lugares en España y hay que acudir a esos graciosos títulos. ¡De la Flor! Pronto vendrán los “marqueses de Ramillete y de Legumbres”. ¿Quién más? Otro personaje, Medina de las Torres, que, camino de Nápoles, ha asombrado por el número y riqueza de las libreas que lleva. Y eso es todo. “No tengo más chismes.”

Ni hay que perder ocasión de aconsejar a los amigos. En febrero de 1636, el infatigable pleitista de la Torre de Juan Abad, que en esos momentos trabaja en la *Tercera peste del mundo* (la soberbia), escribe al Duque de Medinaceli exhor-

tándole a huir de los pleitos: “El ahorrar de jueces y sentencias es siempre el parecer que se sigue con acierto.” Y, días antes, un billete al mismo duque de Medinaceli en que le anuncia el envío de “sesenta salchichas y dos liebres en cecina, invención mía, pero bien sabrosa” (y en el billete, que se conserva, añadida con letra del Duque esta lacónica observación: “Dice envía unas salchichas, y no vinieron”). Y nueva carta de Quevedo, un mes después, donde insiste en que “las salchichas y dos liebres en cecina fueron”. ¡Estas pequeñeces! ¡Y este Quevedo, el de las salchichas en 1636, el de la cuenta del médico en 1601, siempre igual a sí mismo!

El epigrama anda siempre revoloteando por estas cartas. Pero, una vez más, hay que poner la cara seria en cuanto se nombra al Rey. En 1636 ya se ha dado a conocer la pragmática de los coches, sillas y literas. Paciencia. En cambio —buena noticia— Felipe IV ha tratado con dureza a los procuradores de corte “que regatean y dificultan el conceder cuanto se les pide, pues es tan sancta la propuesta. Dicen que Su Majestad quiere quitar estos votos de cortes, y que se reduzga a sus órdenes todo; y sería acción como de su grandeza, y uno de sus grandes aciertos”.

Con Su Majestad había colaborado Quevedo patrióticamente el año anterior fulminando contra los franceses su Carta al Rey Cristianísimo, esa brillante “carta abierta”, como diríamos hoy, ese manifiesto que con pasmosa desenvoltura combina la crónica de los sucesos actuales con inesperados retruécanos y con la más audaz utilización de la Biblia y de los historiadores paganos. ¡Cuidado con los españoles!, advierte Quevedo a Luis XIII. “De Roma echó a los franceses con sus graznidos un ganso; mejor aparato es para apartarlos de Italia, Lorena, Flandes y Alemania águilas imperiales y leones de Castilla”. Los siglos se anulan en estas súbitas aproximaciones. Los galos invasores de Roma son los franceses invasores de España. La admonición, la amenaza y la discusión sofística de los pretextos que Francia invoca para atacar a España llegan a aguzarse en mitos espléndidos. También

aquí, como en la *Política de Dios*, el Quevedo ansioso de hablar a los reyes con arrogancia, de sermonearles desde el púlpito, se consuela escribiéndoles —de arriba abajo, diríamos— desde la Biblia, “con la pluma de los Evangelistas”. Pero no todo es vuelo lírico y teológico, y a cada instante vemos aparecer en la carta a Luis XIII las mismas imágenes, los mismos jirones de ideas, las mismas citas clásicas adaptadas con desparpajo a las necesidades momentáneas de la polémica, que en el soneto italiano al Cardenal Richelieu (*Ruchelí*, y hasta *Rucelli* ‘arroyos’, para permitir un equívoco más) o que en los octosílabos desgarrados de *La toma de Valles Ronces*.

En lo que toca a la situación interior de España, muy significativa, entre las muestras de adhesión al Rey y al Conde-Duque, la réplica que opone Quevedo a las protestas suscitadas por la política económica de Olivares, aquel *Chitón de las tarabillas* que don Francisco de Aguilar leyó una tarde a Lope de Vega “en un coche en el río”, como escribe Lope al duque de Sessa. En muy pocas palabras, Lope explica el verdadero propósito del *Chitón*: “Quien le escribió quiso lisonjear alguna pretensión suya.” Y con otro par de rasgos nos da Lope el tono mismo del libelo: “Es lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo, y bastante para matar a la persona culpada.”

Con armas mortales, en efecto, debió de jugar Quevedo en esos años anteriores al famoso Memorial en verso, hasta caer él mismo en desgracia. Reconozcamos, de paso, que, si ese Memorial es suyo, reúne acaso los versos más flojos y ripiosos que haya escrito nunca Quevedo, ni antes ni después de su prisión. Pero no es eso lo que aquí más nos importa, sino que las alusiones de Quevedo a las causas de su castigo (cartas de queja, casi de aullido para implorar misericordia al Conde-Duque, o estudiadas epístolas al modo de las de Séneca a Lucilio) no hacen pensar ni por un momento en que se le acusara de una nueva travesura poética, de una denuncia más, en verso, contra los impuestos que pesaban sobre España. Bien

acostumbrada debía tener a la corte el autor del *Padrenuestro glosado*. No, a lo que se refiere es a culpas personales gravísimas, a abominaciones, dice Quevedo textualmente; y abominaciones que, aunque se le achacan por calumnia, son verosímiles —confiesa él con dolor— por la mala reputación en que con justicia va envuelto su nombre.

Con justicia. Muchas son las cartas de Quevedo en que ha dejado su marca esa confesión, reconocible aun en medio de los más elaborados ejercicios de retórica senequista. En San Marcos de León, donde Quevedo se ve, no encarcelado, dice, sino ajusticiado lenta pero rigurosamente; en la mazmorra que tiene por cabecera un río y donde el anciano no espera ya la muerte, sino que la está tratando día a día, vemos afirmarse, cada vez más poderoso, ese sentimiento de lucha contra sí mismo que recorre toda la obra de don Francisco como un surco de fuego.

Pues, si antes de preguntarnos qué es Quevedo para nosotros, nos preguntamos qué fue Quevedo para sí mismo, una imagen nos sale al paso, violenta entre todas: la de Quevedo vuelto contra sí. Hasta la llama de amor suele ser en Quevedo fuego dirigido contra él, aun en el ciclo de sonetos a Lisi que culmina con el inmortal "Cerrar podrá mis ojos la postrera Sombra que me llevare el blanco día. . .". Pero no en ellos, sino en aquellos otros en que, siguiendo a Petrarca, Quevedo conmemora sus veintidós años de pasión, es donde el amor llega a ser fuego incontenible contra el amante. La pasión, el alma misma de Quevedo, vuelta contra sí. Recuérdese el maravilloso encabalgamiento, ese puente ígneo tendido entre dos versos de la primera estrofa:

Hoy cumple amor en mis ardientes venas
veinte y dos años, Lisi, y no parece
que pasa día por él, y *siempre crece*
el fuego contra mí, y en mí las penas.

El fuego contra mí. Quevedo contra Quevedo, siempre. Así en las cartas que escriba desde la cárcel. Cuando sepa que el

Conde-Duque ha caído, no faltará, junto al breve comentario, la meditación de don Francisco contra sí, el recuerdo de sus propias faltas, muy verdaderas, aunque castigadas por una prisión injusta. Y al recobrar la libertad, sus versos seguirán insistiendo en ese disgusto y cansancio de sí mismo. “Aquí, del primer hombre despojado, Descanso yo de andar de mí cargado”, dice Quevedo en la dolorida canción final que empieza: “Oh tú que con dudosos pasos mides, Huésped fatal, del monte la alta frente.” Cargado de sí, como Job. Cargado de la cruz que es él mismo. Ardiendo en sí, en el fuego siempre vuelto sobre sí que es él mismo.

Y llegan los años de libertad, de desolación final. “Aprendo a andar”, escribe Quevedo en septiembre de 1643. Sus versos evocarán aquellos fáciles triunfos literarios de Valladolid: “Muy célebre habité, con dulce acento, De Pisuerga en la orilla; mas agora Canto mi libertad con mi silencio.” Culto al silencio. Culto al Escarmiento, al Desengaño, al Olvido, al Leteo: “el Lete, cuyas aguas reverencio”.

Desengaño, olvido y frío. Frío en el alma y en los huesos. ¡Ese invierno horroroso de 1644 en la Torre de Juan Abad! “Aquí es invierno terrible de hielos”, escribe el 11 de diciembre. A Quevedo le faltan, dice, hasta fuerzas para tiritar. Avanza sin embargo su segunda parte del *Marco Bruto*. Y una y otra vez, la pesadilla de ese invierno español, que nos hiela a nosotros mismos mientras leemos estas cartas de hace más de trescientos años. “Yo, señor, por la rabia del hibierno, que es terrible con hielos y nieve, sin apartarme de la chimenea, me quemo y no me caliento.” Frío en el alma. Su vida entera se le representa ahora: “Yo, señor, soy un pobre mendigo de solemnidad. . . La Fortuna me ha puesto en tal estado. . .” Y una vez más el frío del cuerpo, ese frío sobrenatural, como de infierno al revés. Campos y calles son una sola cosa: “rimas de nieve sobre hielo”. “Yo he pasado los Alpes muchas veces y los Pirineos, cuando ellos mismos no pueden sufrir la nieve ni el hielo, y no he padecido tan rabiosa destemplanza de frío como padezco en este lugar.” El

hielo y la nieve —insiste luego— “tienen la vida de los hombres aterida, y hacen tiritar a las mismas ascuas. Considere vuestra merced cuál estará este esqueleto”.

Porque él ha llegado a la villa “con más señales de difunto que de vivo”. “Estoy tal, que la habla me duele y la sombra me pesa.” Proyectos de convalecencia: irá a Villanueva de los Infantes, hasta que la primavera le permita seguir hacia el sur, a Andalucía. . .

En Villanueva lo tenemos a principios de 1645. Sus cartas nos van contando los avances de la enfermedad, las esperanzas y desalientos, la conclusión —por fin— del *Marco Bruto*. La picardía sigue también desfilando por ahí, y hasta el chiste y el retruécano: el criado que desvalija a Quevedo en su propia casa; el obispo insaciablemente codicioso, de “hambre *mitrina*, como *canina*”. Y llega el 25 de julio, día de Santiago. “Día de Santiago —escribe entonces Quevedo—, mi patrón, y único patrón de España”: don Francisco contra el patronato de Santa Teresa, mientras le quede un soplo de vida. Y muere el Conde-Duque de Olivares, él, que había jurado ver morir a Quevedo en prisiones. Y entre tanto, reveses y más reveses para España. Ya venía Quevedo comentándolos en sus cartas últimas, y en enero de 1645 escribía a don Sancho de Sandoval sobre los descalabros sufridos en Portugal y en México. Pero ninguna novedad en la corte, “sino que en Aranjuez Su Majestad mató un jabalí y un lobo, y Su Alteza otro, y luego Su Majestad mató setenta palomas, y Su Alteza treinta.” Ahora los desastres se suceden. “Dios asista a Su Majestad y a su santo celo, pues de todas partes nos combaten.” Ya no es fácil para el enfermo distinguir entre sus propios quebrantos y los de su España: “Los sucesos de la guerra me parecen a los de mi convalecencia; salgo de un mal y entro en otro.” Y es el 21 de agosto de 1645, pocos días antes de morir, cuando Quevedo envía a su tocayo don Francisco de Oviedo estos renglones de desesperado balance, quizá el más asombroso que haya salido de su pluma:

Muy malas nuevas escriben de todas partes, y muy rematadas, y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, no sé si se va acabando ni si se acabó. Dios sabe; que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada sino un vocablo y una figura.

Sí, en estas últimas cartas de Quevedo vemos morirse juntamente a Quevedo y a su España. No es la sotana del licenciado Cabra lo único que se deshace en opiniones y vagas conjeturas (“La sotana era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul...”). No es la comida del pupilaje segoviano ni la cama de Aranjuez lo que, con metafísico escamoteo, ha sido reemplazado por un *no sé qué*, por un soñar que comemos o que dormimos. El *no sé qué* último son estos misteriosos tiempos de ahora: 1645. Es España. Porque sólo Dios sabe si España existe o si la estamos soñando; si tiene ser o ya no es “nada sino un vocablo y una figura”.

Los sucesos de Europa siguen reflejándose en estas páginas de doble agonía. Traición de unos Caballeros de Malta que se han unido al turco. Todos se unen, cristianos e infieles, para combatir a España; ya no habrá felonía que sorprenda a Quevedo. Y siguen los achaques. Aquí y allí, una que otra chispa de esperanza: reponerse y marchar cuanto antes a tierras más tibias, a Granada. Pero de pronto, el 5 de septiembre, en unas breves líneas a don Francisco de Oviedo, ya el luchador se nos muestra definitivamente postrado. Y el 8 de septiembre cierra para siempre los ojos al “blanco día”.

A los mismos umbrales de la muerte llegan, pues, estas cartas. Y todo Quevedo —salvo el extraordinario Quevedo de la poesía amorosa— aparece en esas páginas ocasionales con presencia violentísima. Ahí lo tenemos, despreciativo y cínico, y envuelto sin embargo en la llamada y llamarada del mundo. Ahí su entrega frenética a la acción, y sus crisis de soledad y desamparo; ahí su sencillez cordial, su soberbia y adulonería,

su sonrisa bronca y su carcajada, su gravedad de asceta y sus lamentaciones de herido, su ciencia y su sofistería polémica. Y por encima de todo —o más bien en todo, y alimentándolo todo— una pasión llameante que arranca de su quicio las cosas, las ideas y las palabras, y las alza y retuerce en un fúnebre ballet. El director de escena no se disimula. ¡Aquel Yo gigantesco de Quevedo que en la Dedicatoria de los *Sueños* firma precisamente así, *Yo*, y que desde ese prólogo ataca con insolencia al lector y destruye hasta la idea misma de prólogo! *Yo*, con esa Y de brazos descomunales, uno de amor y otro de odio, pero amor que ocupa el centro de la más excelsa poesía fúnebre de Quevedo, y odio surcado por relámpagos incesantes de humorismo. Claro está que a sus frutos más acabados, en verso y en prosa, hay que acudir para ver iluminarse, con cada chispa de ese macabro humorismo, su panorama de ruinas y harapos, miserias del cuerpo y del alma, ficciones, seres a medias, seres postizos, seres que fueron y no son: un mundo que fue y ya no es. Pero en párrafos como los que hemos entresacado de su correspondencia, Quevedo anuncia, esboza o completa, y a veces con rasgos de viva y alucinante poesía, su testimonio de Juicio Final. Y basta recorrer sus cartas para que aún nos sobrecoja el sombrío esplendor de ese testimonio.

QUEVEDO Y LA “INTRODUCCIÓN A LA VIDA DEVOTA”

La *Introduction à la vie dévôte* fue vertida al español en 1618 por Sebastián Fernández de Eyzaguirre.¹ En 1634 publicó su traducción Quevedo.² Al frente de ella, el editor, Pedro Mallard,³ declaraba “a la nación española” haber encargado esa tarea a don Francisco para que restituyese la obra, estropeada por la versión castellana anterior, a su pureza e integridad originales. El librero francés no halla mejor modo de probar su amor a España. Ha resuelto imprimir el libro —explica en estilo fuertemente quevedesco⁴— “con deseo de que todos le impriman en sus corazones; no por ganar, sino para que todos se ganen. Quien le compra, si no se aprovecha, más le vende que le compra. No es su precio la paga, sino la mejora”.

El licenciado don Pedro Blasco, en su aprobación del 6 de enero de 1634, se adhiere al sentir de Mallard-Quevedo. También él encuentra que el nuevo traductor se ha ajustado al texto francés salvando las omisiones del de Fernández de Eyzaguirre y corrigiendo sus errores.⁵ En el siglo XVIII, el P. Juan Manuel de Arguedas, mientras rechaza decididamente la opinión de los “poco noticiosos o muy apasionados” que atribuyen a Quevedo mismo la paternidad de la *Introducción a la vida devota*, añade sin embargo, no sólo que la versión es fiel, sino que hasta se percibe cierta afinidad de estilo entre el traductor y el Santo, con ser éste el “gran río de doctrina y elocuencia cristiana y el segundo Crisóstomo de nuestros siglos”.⁶ En el XIX, Aureliano Fernández-Guerra elogiará la traducción de Quevedo como llevada a cabo “con sumo acierto”; Ernest Mérimée, como “muy elegante y muy exacta”, como de español, en suma, que ante la obra de tan fino escritor francés sabe “aprehender las sutilezas de la lengua” y “apreciar los méritos del estilo”. Parecidos elogios le dispensará René Bouvier en nuestros tiempos: la versión de Quevedo

es “muy fiel”, “notable traducción”, “tan fiel, aunque algo laboriosa”.⁷

Voz en contra, ya en el siglo xvii, la del “Lic. D. Francisco Cubillas y Donyague”, que publica en 1663 la traducción de Fernández de Eyzaguirre “enmendada y añadida”.⁸ Para Cubillas, Quevedo no ha hecho más que corregir, en la traducción de Eyzaguirre, algunos errores “que se conoce son de la imprenta flamenca, donde apenas hay oficial que sepa la lengua castellana”. Corrección de erratas, pues. Y Cubillas descarta de un solo golpe a Eyzaguirre y a Quevedo. “Creyó que podía emprender este trabajo después de haberle desempeñado todo un D. Francisco de Quevedo”, dirá luego don Pedro de Silva juzgando con severidad esa nueva versión, tantas veces reeditada, y el propio Silva se complacerá por su parte en denunciar los errores de Cubillas. Pero no es que Silva defienda incondicionalmente a Quevedo; admite que, en muchos casos, Cubillas ha traducido con mayor exactitud, “y así, yo siempre alabaré el esmero con que se aplicó a mejorar la traducción de Quevedo, aunque conozco que todavía quedó mucho que corregir en la suya”.⁹ Censuras más terminantes hemos de hallar en críticos modernos. La traducción de Quevedo es, para Menéndez Pelayo, de “escasa fidelidad”; para Emilio Carilla, una “mediana versión”.¹⁰

Lo cierto es que Quevedo no ha traducido en rigor la *Introduction à la vie dévote*; apenas ha consultado el texto francés; apenas lo ha utilizado para depurar el de Fernández de Eyzaguirre, ya que a depurarlo (aunque no sólo de erratas, como creía Cubillas) se ha reducido su tarea.

Por muy superficialmente que se compare el texto de Quevedo con el de Francisco de Sales, pueden observarse en seguida claras discrepancias; y si para cada una se consulta luego el de Fernández de Eyzaguirre, se ve que de éste provienen las discrepancias en su casi totalidad. Ante todo, el *vous* del original es *tú* en la traducción de Quevedo. Francisco de Sales sólo usa *tu* en la advertencia al lector y en el

prefacio (también dirigido al lector común, no a Filotea, a quien trata siempre de *vous*); Quevedo usa uniformemente *tú*, como había hecho Eyzaguirre, a quien seguirán asimismo Vayrac¹¹ y Silva. Más significativas son sin duda las coincidencias de interpretación y estilo en casos en que cada traductor hubiera podido escoger a su modo. Uno y otro escriben “han fingidose locos” (*E* 197, *Q* 288*b*); uno y otro traducen *appercevoir*¹² por *apercibir* (*S* 235 y 362; *E* 341 y 561; *Q* 309*a* y 340*a*), *assiduité* por *continuación* (*S* 87, *E* 95, *Q* 273*b*), y “rien n'est beau que par la pureté” por “nada es hermoso no acompañado de la limpieza” (*S* 175, *E* 240, *Q* 294*b*).¹³ Pero lo decisivo es, en fin, el gran número de errores manifiestos que pasan del texto de Eyzaguirre al de Quevedo y que de ningún modo pueden explicarse como soluciones que el segundo traductor acepte reflexivamente del primero. Si en el original francés se nos habla del obispo que solía pasearse a solas “sur le soleil couchant” (*S* 225) y Eyzaguirre y Quevedo hacen que se pasee “sobre el sol de oriente” (*E* 324, *Q* 306*b*), la coincidencia en el disparate no puede ser casual. Ni tampoco que el francés, *secousses* ‘sacudidas’ (*S* 337) aparezca en las dos traducciones españolas¹⁴ como *sequedades* (*E* 519, *Q* 334*b*), y “esprit foible et vil” (*S* 245) como “espíritu flaco y agudo” (*E* 359, *Q* 312*a*), y “les colombes ja saoules” (‘ya hartas’, según anota Fernández-Guerra en *Q* 331*b*) como “las palomas ya solas” (*S* 327, *E* 502-503, *Q* 331*b*).¹⁵ Así en multitud de casos.

Comencemos por aquellos en que la versión de Quevedo, repitiendo la de Fernández de Eyzaguirre, glosa, amplifica o intensifica las expresiones del original francés:

S, preface, 6: au milieu de la mer; *E* 3 (sin foliar), *Q* 253: en medio de las saladas ondas. *S* 6: entre les flammes des convoitises terrestres sans brusler les aisles des sacrés desirs; *E* 3 (sin foliar), *Q* 253: en medio de las llamas de tantos apetitos como el mundo enciende de todas partes, sin quemarse las alas de los sagrados deseos y santas aficiones.

S, premiere partie, 14: douceur; E 3, Q 256a: dulzura y piedad. S 16: bien sain; E 6, Q 256b: bien sano y dispuesto. S 19: éclat; E 11, Q 257b: lustre y claridad. S 20: tire son miel des fleurs sans les interesser; E 13, Q 258a: saca su miel de las flores sin dejarlas ajadas ni marchitas (Q corrige de paso una errata de E). S 26: a l'honneur d'estre espouse; E 21, Q 259a: a tanta honra como es ser esposa. S 27: que nous voulions combattre; E 25, Q 259b: que no huyamos nunca el combate. S 36: pour l'odorer le long de la journee; E 38, Q 261a: cuyo olor te recree el sentido la resta del día. S 41: s'espance; E 47, Q 262b: se estiende y dilata. S 42: que je ne pousse dehors; E 48, Q 263a: que no despida y lance de mí. S 47: cette grande eternité; E 31 (*sic*),¹⁸ Q 264a: esta eternidad inmensa. S 49: mauvais regards; E 33, Q 264b: lasciva vista. S 49: cet abisme; E 35, Q 264b: este espantoso abismo. S 50: cette cité; E 36, Q 265a: esta hermosa ciudad. S 50: cette compaignie; E 36, Q 265a: esta dichosa compañía. S 50: tout ce monde; E 36, Q 265a: todo este mundo visible. S 51: avec si grand amour et courage; E 37, Q 265a: con eterno amor y con eterno contento.

S, seconde partie, 70: rafraichir; E 67, Q 269a: alentar y refrescar. S 71: l'eglise; E 69, Q 270a: el templo de Dios. S 86: entrer en des distractions; E 93, Q 273a: distraernos y divertirnos. S 89: son service; E 98, Q 273b: su santo servicio. S 98: souspirant; E 113, Q 276a: gimiendo y suspirando. S 111: vostre guide; E 135, Q 279a: tu guía y padre espiritual S 114: desaggreable; E 142, Q 280a: enfadosa y desagradable. S 119: nulle sorte de devoirs; E 148, Q 281a: ninguna suerte de justa petición que te hagan. S 131: conducteurs; E 169, Q 284a: conductores y padres espirituales.

S, troisieme partie, 134: l'honneur qu'elle apporte; E 174, Q 285a: la honra que ésta a su parecer les trae. S 145: ilz ont d'autres choses a faire; E 187, Q 287a: porque piensan en cosas más sólidas y mayores. S 145: ne se charge pas de coquilles; E 188, Q 287a: no se carguen de caracolillos ni conchuelas. S 154: le sucre et le miel; E 206, Q 289b: el azúcar y miel dulces. S 157: il semble qu'on les advoüe; E 210, Q 290a: parece proceder del sentimiento de injuria justa. S 157: n'en sont en peyne; E 211, Q 290a: viven seguras y sin miedo. S 157: foibles; E 211, Q 290a: débiles y flacos. S 158: solide; E 213, Q 290b: sólida y maciza. S 164: hayne; E 221, Q 291b: odio y rencor. S 179: doux; E 244, Q 295a: dulce y

gustoso. S 182: puanteurs; E 249, Q 296a: hediondez y mal olor. S 185: il soit sans richesses et maitre des richesses; E 254, Q 296b: esté sin riquezas, y se haga dueño y no esclavo dellas. S 214: admirans saint Basile; E 305, Q 303b: admirando las virtudes de San Basilio. S 231: guespes qui se joignent pour succer quelque pourriture; E 334, Q 308a: moscones amontonados sólo para lamer y chupar alguna hediondez. S 251: les coeurs sont fort aysés a se laisser saisir et empoisonner; E 368, Q 313b: ¿quién duda que entonces el corazón está muy aparejado a dejarse asaltar, rendir y emponzoñar? S 261: frivoles; E 385, Q 316a: frívolos y vanos. S 261: amusent; E 385, Q 316a: embebecen y ocupan. S 265: de leur conjonction; E 391, Q 316b: de la conjunción o ligadura.

S, quatriesme partie, 294: tant d'enseignemens; E 437, Q 323a: tantos saludables consejos y santa doctrina. S 295: de ne point nous plaire en tout cela; E 441, Q 323b: de no agradarnos de ninguna de sus proposiciones y halagos. S 301: attraitz; E 452, Q 325a: atraimientos y halagos. S 308: ce grand remede; E 467, Q 327a: este grande y soberano remedio. S 312: ilz s'enveloppent; E 474, Q 327b: se enredan y enlazan. S 313: a celuy qui conduit vostre ame; E 477, Q 328a: al que conduce tu alma (esto es, a tu confesor). S 316: grande beauté; E 483, Q 329a: admirable hermosura. S 319: champignons; E 489, Q 330a: hongos, getas y semejantes menudencias. S 325: O Seigneur, il m'est bon d'estre avec vous; E 498, Q 331a: ¡Oh Señor, y cuán bien me está el estar con vos, ya estéis en cruz o ya estéis en gloria! S 326: autrecuidance; E 500, Q 331b: soberbia y presunción.

S, cinquiesme partie, 328: affections; E 505, Q 332a: aficiones y deseos. S 331: secheresse; E 509, Q 332b: sequedad y desabrimiento. S 334: occupé des tenebres interieures; E 513, Q 333a: ocupada el alma de mil tinieblas lóbregas y interiores. S 334: facultés; E 513, Q 333a: ejercicios y vanidades. S 335: les retirer; E 515, Q 333b: retirarlos por este medio. S 340: le redresser et accommoder; E 522, Q 334b: enmendándole y acomodándole cuanto pueda al servicio de Dios. S 340: apres la pratique de ce demontement de son coeur, pour le bien renouveler; E 522, Q 334b: después de haber desmontado o desarmado su corazón para mejor rehacerle y renovalle. S 342: vos resolutions; E 525, Q 335a: tus buenos propósitos y resoluciones. S 346: ce mari venu; E 535, Q 336b: su recién venido y amado marido. S 354: ne le peut

assouvir; *E* 547, *Q* 338*a*: sin que... pueda satisfacerle ni hablarle. *S* 357: O resolution...!; *E* 553, *Q* 339*a*: ¡Oh santa resolución...! *S* 357: mon Jesus; *E* 553, *Q* 339*a*: mi buen Jesús. *S* 362: que la liqueur... ne s'espance soudainement; *E* 561, *Q* 340*a*: que el licor... no se derrame y pierda. *S* 363: manioit les affaires; *E* 563, *Q* 340*b*: manejaba los negocios más graves.

En otra serie de discrepancias entre la versión de Quevedo y el texto de Francisco de Sales —desde la abreviación, la omisión, la inexactitud en un detalle mínimo o la alteración del esquema sintáctico hasta los más graves despropósitos de sentido— vemos también a Quevedo apegado al texto de Fernández de Eyzaguirre:

S, preface, 6: goutte ['gota'] d'eau marine; *E*, prefacio, 3 (sin foliar), *Q* 253: gusto de agua marina.

S, premiere partie, 14: creanciers: *E* 3, *Q* 256*a*: deudores. *S* 14: appartenantes a la sainte devotion; *E* 3, *Q* 256: aparentes a la santa devoción.¹⁷ *S* 15: mais rarement, lentement et pesamment; *E* 5, *Q* 256*b*: pero rara y pesadamente. *S* 21: nous pouvons et devons aspirer; *E* 15, *Q* 258*a*: podemos aspirar. *S* 44: impiteuse ['despiadada']; *E* 26, *Q* 263*b*: impetuosa. *S* 51: de mespriser des biens si desirables, pour des desirs si vains et mesprisables?; *E* 38, *Q* 265*a*: ¿...cuando menospreciaba bienes tan dignos de desear, por deseos tan vanos, caducos y perecederos? *S* 51: sejour; *E* 38, *Q* 265*a*: día. *S* 51: non, jamais plus je ne retourneray; *E* 38, *Q* 265*a*: jamás volveré. *S* 55: Voyes comme ilz sont tous sans repos, sans ordre et sans contenance; *E* 44, *Q* 266*a*: ¿No ves cómo todos están sin reposo, sin orden y sin concierto? *S* 55: vous les verres tous en une contenance sainte... qu'ilz escoutent Nostre Seigneur, e tous le voudroyent planter au milieu de leur coeur; *E* 45, *Q* 266*a*: veráslos a todos en una santa continencia¹⁸... y cómo están todos oyendo a Nuestro Señor deseándole imprimir en medio su corazón. *S* 56: non, jamais vous ne me verres; *E* 46-47, *Q* 266*b*: nunca más me verás. *S* 58: ...que vous devez avoir premierement meditee et consideree; lises-la attentivement et avec le plus de ressentiment qu'il vous sera possible; *E* 50, *Q* 267*a*: Medítala y considérala bien primero, leyéndola con el mayor sentimiento y atención que te sea posible; *S* 59: Dieu m'a si benignement toleree... et si

patiemment attendue; *E 51, Q 267a*: Dios me ha sufrido. . . esperándome con tanta paciencia. *S 62*: purgee de peché et de toutes les affections du peché; *E 56, Q 267b*: purgada del pecado y de todas las aficiones que dél dependen. *S 62*: je vous veux dire quelque chose de cette plus absolue pureté; *E 56, Q 268a*: quiero. . . decirte alguna cosa cerca desta pureza. *S 64*: Les araignes ne tuent pas les abeilles, mais elles. . . embarrassent leurs rayons ['sus panales'] des toiles qu'elles y font; *E 60, Q 268b*: Las arañas no matan las abejas, mas. . . enredan y rompen los hilos de la tela que hacen.

S, seconde partie, 70: Il est la lumiere du monde, c'est donques en luy, par luy et pour luy que nous devons estre éclairés et illuminés; *E 67, Q 269a*: y pues es la luz del mundo, en él, con él y por él hemos de recibir gracia y luz. *S 72*: vistement et couramment; *E 70, Q 270a*: aprisa y no sentidos. *S 74*: la toute presence ['omnipresencia'] de Dieu; *E 74, Q 270b*: la verdadera presencia de Dios. *S 75*: en enfer; *E 75, Q 270b*: a la tierra. *S 84*: remuer tout doucement vostre coeur, de l'orayson aux affaires; *E 90, Q 272b*: rumiar poco a poco en tu corazón el pasado ejercicio. *S 84*: de peur de heurter a quelque pierre; *E 90, Q 272b*: temiendo deslizar en alguna piedra. *S 97*: contemplateurs de la verité; *E 112, Q 276a*: amadores de la verdad. *S 97*: saint Anselme. . . duquel la naissance a grandement honoré nos montagnes;¹⁹ *E 112, Q 276a*: san Anselmo. . . cuyo nacimiento han con extremo honrado nuestras montañas. *S 99*: Et voyant des pensees de jardin, belles a la veüe mais sans odeur: Hé, dit il, telles sont mes cogitations, belles a dire, mais sans effet ni production; *E 116 y Q 276b* aclaran el juego repitiendo *pensamientos*: Y viendo otro en un jardín la flor que llaman pensamientos, hermosa a la vista, pero sin olor ninguno, repetía diciendo: "¡Ay de mí! Tales son mis pensamientos; hermosos para dichos, mas sin afecto ni producción." *S 119*: en ce cas. . . a l'adventure que vostre directeur voudra que vous usies de condescendance; *E 149, Q 281a*: y en este caso. . . aconsejarte siempre con tu padre espiritual, tomando tu resolución de la que él te diere. *S 120*: quelques paroles odorantes; *E 151, Q 281b*: algunas palabras de adoración.

S, troisieme partie, 124: et non pas celuy qui est plus conforme a nostre goust; *E 158, Q 282b*: y no a nuestro gusto. *S 125*: ainsy prefere-il. . . la haire, le jeusne, la nudité, la discipline et les mortifications du cors a la douceur, a la debon-

naireté, a la modestie et autres mortifications du coeur; *E* 159, *Q* 283*a*: así prefieren... el cilicio al ayuno, la desnudez a la disciplina, y las mortificaciones del cuerpo a la dulzura, benignidad, modestia y otras mortificaciones del corazón. *S* 127: orner les autelz; *E* 163, *Q* 283*b*: honrar los santos. *S* 134: de s'estre appauvris par quelque querelle ['pleito'] en laquelle ilz soyent demeurés maistres; *E* 174, *Q* 285*a*: el empobrecer por alguna pendencia o desafío en el cual hayan quedado vencedores. *S* 134: que deux hommes de bien, ayans tous deux bonne intention, sur la diversité de leurs opinions, se font des grandes persecutions et contradictions l'un a l'autre; *E* 175, *Q* 285*a*: que dos buenas intenciones, sobre la diversidad de sus opiniones una a otra se persiguen y contradicen. *S* 137: une tres delicate et tres fine ambition; *E* 179, *Q* 285*b*: una tácita y fina ambición. *S* 144: exigé, recherché et demandé; *E* 186-187, *Q* 286*b*: buscada y pedida. *S* 148: voudrois-je que les paroles fussent adjustees a nos affections; *E* 193, *Q* 287*b*: querría se juntasen las palabras a nuestros corazones. *S* 155: la gloire n'est... qu'un certain esclat de reputation; *E* 207, *Q* 289*b*: la gloria no es... sino un cierto hijo de la reputación. *S* 155: preud'homme et integrité de vie; *E* 208, *Q* 289*b*: integridad de vida. *E* 214-215 y *Q* 291*a*: "¡Oh Dios mío! Por vos es que yo he sufrido... y que la confusión ha cubierto mi rostro." *S* 162: s'amusement; *E* 217, *Q* 291*a*: se embarcena. *S* 162: Mais je vous dis nettement et sans exception; *E* 219, *Q* 291*b*: Y más te digo. *S* 163: par lequel le bon homme est foulé; *E* 220, *Q* 291*b*: la cual disminuye el buen nombre. *S* 163: elle grossit et devient poutre; *E* 221, *Q* 291*b*: se hincha y engrosece. *S* 165: la cholere presente et pressente; *E* 223 y *Q* 292*a* deshacen el juego de palabras: la cólera presente, de quien te hallas oprimido. *S* 171: des fraises ou des meures le long des haies; *E* 233, *Q* 293*b*: las fresas o frutillas que se les ofrecen a los ojos. *S* 180: les mariés ['las personas casadas']; *E* 246, *Q* 295*b*: los maridos. *S* 183: et neanmoins elles le affoiblissent et la rendent languissante, ternissent sa belle blancheur; *E* 250-251, *Q* 296*a*: y por éstas la castidad queda por lo menos muy ofendida y interesada. *S* 185: ronds comme une paume; *E* 254, *Q* 296*b*: cubiertos por todas partes. *S* 185: Helas Philotee, jamais nul ne confessera; *E* 255, *Q* 296*b*: Vemos Filotea que jamás ninguno querrá confesar. *S* 186: non, car l'avarice est une fièvre prodigieuse; *E* 256, *Q* 296*b* (nota 4): porque la avaricia es una

figura prodigiosa. S 188: fuyard; E 259, Q 297a: fiero. S 191: les vins mauvais et verds; E 266, Q 298a: los peores. S 192: Pour pratiquer la richesse d'esprit; E 268, Q 298b: Para practicar la pobreza de espíritu. S 206: bien souvent; E 291, Q 301b: en un momento. S 209: cette engeance et formiliere de folles amours; E 296, Q 302b: este género y forma de locos amores. S 210: un seul brin; E 297, Q 302b: un solo bien. S 211: Je crie tout haut a quicomque est tombé dans ces pieges d'amourettes: tallés, tranchés, rompés; E 300, Q 303a: Torno, pues, a decir en alta voz a cualquiera que hubiere caído en el lazo destes vanos amores, que le corte, despedace y rompa. S 212: d'un extreme horreur de cet infame amour; E 301, Q 303a: un horror del vano amor pasado. S 214: sa demarche; E 305, Q 303b: ciertas retiradas que hacía cuando andaba. S 220: resveiller l'appetit de la devotion; E 314, Q 305a: despertar la devoción. S 231: mespris et contemnement; E 355, Q 308a: menosprecio.²⁰ S 235: esclaire ['escrofularia']; E 341: esclaria nota; Q 309b: esclarianota. S 252: les gemissements de vos proches; E 370, Q 313b: los gemidos de tu corazón. S 257: pourtant ['sin embargo']; E 378, Q 315a: por esto. S 258: Nous voudrions que le prochain nous laschast son bien en le payant, n'est-il pas plus juste qu'il le garde en nous laissant nostre argent? nous luy sçavons mauvais gré dequoy il ne nous veut pas accommoder, n'a-il pas plus de rayon d'estre fashé dequoy nous le voulons incommoder?; Q 315a reemplaza con *desacomodar* el *incomodar* de E 379, y deja intacto el resto, en que han desaparecido las animadas alternancias de afirmación e interrogación. S 258: ce que nous faisons pour autruy nous semble tousjours beaucoup; ce qu'il fait pour nous n'est rien, ce nous semble; en E 380 y Q 315a se vuelve mucho más rígido y simple el esquema sintáctico: Lo que hacemos por otro nos parece siempre mucho, y lo que él hace por nosotros nos parece siempre nada. S 259: car ce sont des grans defautz de rayon et de charité et, au bout de la, ce ne sont que tricheries; E 382, Q 315b: por ser en efeto grandes faltas de razón y caridad. S 283: l'aymer [le mari] tant qu'après la mort d'iceluy on n'en veuille point d'autre; E 420, Q 320b: amarle aun después de su muerte, no puede desearse más.

S, quatriesme partie, 290: les mondains neanmoins ne disoyent mot; E 430, Q 322a: No; mas, no obstante esto, los mundanos no lo reprobarán. S 291: qu'il [le monde] crie tant

qu'il voudra, comme un chat huant, pour inquieter les oyseaux du jour; *E 433, Q 322b*: grite cuanto quisiere, como la lechuzza, para inquietar los pájaros del día. *S 295*: tant qu'ilz voudront d'amorces et d'appastz; *E 441, Q 323b*: cuantos cebos quisieren. *S 298*: aussi ['así']; *E 445, Q 324a*: también. *S 302*: elle prend playsir... entretenant son coeur; *E 454, Q 325a*: tome gusto... y entretenga... su corazón. *S 306*: ne point le muguetter et convoiter; *E 463, Q 326b*: el no desearlos. *S 312*: la tiennent bien serree ['apretada'] en leur main; *E 475, Q 328a*: la tienen bien cerrada en su mano. *S 321*: ce sont des amitiés de petitz enfans que cela, tendres, mais foibles, mais fantasques, mais sans effect; *E 491, Q 330a*: todas éstas son amistades de niños, tiernas, pero flacas; fantásticas, pero sin efecto. *S 322*: tendons et aspirons; *E 493, Q 330b*: aspiramos. *S 323*: Le coeur est bon, qui a de bonnes affections; *E 494, Q 330b*: El corazón es bueno que tiene buenos deseos. *S 323*: "o que je suis bon!"; *E 495, Q 330b*: "Yo soy sin duda bueno." *S 327*: Aves-vous bien conservé le fruitz des consolations recevües? vous en aures donq des nouvelles; *E 503*: Si hubieres conservado bien los frutos de los consuelos recibidos? Sin duda que tendrás otros nuevos; *Q 332a*: Si hubieres conservado bien los frutos de los consuelos recebidos, sin duda que tendrás otros nuevos.²¹ *S 329*: adjoustons aussi de grand courage; *E 506, Q 332a*: juntemos también palabras de grande ánimo. *S 329*: le consolant d'une vision tres agreable et par des tres douces benedictions; *E 507, Q 332b*: consolándole por una visión y su dulce bendición. *S 355*: Les vices la laissent infiniment recreuë et mal menee; *E 549, Q 338b*: los vicios la cansan infinito, la descarrían y pierden.

S, cinquiesme partie, 340: nous y disposans tres volontier et nous y employans fort serieusement; *E 523, Q 334b*: disponiéndonos y empleándonos a esto con muchas veras y alegría. *S 347*: quoy qu'elles soyent empressées, quand le souvenir de Dieu s'approche d'elles, elles perdent presque contenance a tout le reste, pour l'ayse qu'elles ont de voir ce cher souvenir revenu; *E 535, Q 336b*: aunque se hallen más embebecidas y embarazadas de negocios, luego que les toca al corazón la memoria de Dios, no hay cosa que no olviden ni de que no se desagan²² por no perder esta dulce y bien venida memoria. *S 348*: car il n'y a que l'amour desordonné de nous memes qui nous ruine; *E 537, Q 336b*: porque el mayor enemigo que tenemos es el amor de nosotros

proprios. S 352: ailleurs; E 544, Q 337b: entonces. S 352: doucement ['despacio, minuciosamente']; E 544, Q 337b: con blandura. S 352: et veu ['visto, considerado'] a quoy vous en estes; E 544, Q 337b (nota): y voto en que estás. S 354: Repensés hardiment; E 547, Q 338a: Si no, piensa. S 355: Or, sus donq, pourquoy n'entreprendrons-nous...?; E 549, Q 338b: ¿Por qué, pues, no procuraremos nosotros...? S 355: qui n'en a qu'un peu, encor a-il des-ja du contentement, et puis tous-jours plus en avançant; E 550, Q 338b: el que tiene bien pocas, alcanza aún contento, y quien muchas, mucho más. S 356: Mon Dieu, qu'est-ce que dit Saint Augustin...? E 552, Q 338b: ¿Qué es lo que dice San Agustín...? S 357: consommer ces resolutions; E 553, Q 339a: consumir estas resoluciones. S 358: Ouy sans doute; comme une femme...; E 554, Q 339a: Así como una mujer... S 358: Voyez-vous, ma Philotee, il est certain que le coeur de nostre cher Jesus voyait le vostre des l'arbre de la Croix et l'aymoit, et par cet amour luy obtenoit tous les biens que vous aurés jamais, et entre autres nos resolutions; E 554 y Q 339a quitan a las palabras de San Francisco de Sales su tono insinuante y coloquial y las atiesan en una interrogación unitaria: ¿No ves tú, Filotea mía, cómo el corazón de nuestro amado Jesús veía el tuyo desde el árbol de la cruz, y le amaba, por cuyo amor te alcanzaba todos los bienes de que gozas y gozarás y, entre otras, nuestras buenas resoluciones? S 358: Ceci est bien doux; E 555, Q 339a: Nota esta consideración. S 359: Il m'a aymé; E 556, Q 339a: Él me ama. S 359: Je t'ay aymé; E 557, Q 339b: Yo te amo. S 361: Ce qu'estant fait, comme par une reprise d'haleine et de force, protestés mille fois; E 559, Q 340a: Lo cual hecho como consecutivamente protestarás mil veces. S 363: Mais ne voyes vous pas la ruse? S'il falloit faire...; E 562, Q 340a: Verdad es que si fuese necesario hacer...

En buen número de pasajes en que Quevedo corrige a Fernández de Eyzaguirre, puede advertirse en seguida cómo esas enmiendas se han hecho sin tener a la vista el original francés:

S, premiere partie, 14: quoy que son coeur soit plein de rancune; E 2: aunque por otra parte tenga el corazón lleno de rancor y malicia; Q 256a sólo corrige *rencor*. S 28-29:

que par le peché vous aves perdu la grace de Dieu, quitté vostre part de Paradis, accepté les peynes eternelles de l'enfer et renoncé a la vision et a l'amour eternel de Dieu; *E 26*: que por el pecado perdiste la gracia de Dios y con ella el Paraiso; que recibiste las penas eternas del infierno y renunciado la visión y el amor eterno; *Q 259b* sólo sustituye *renunciaste*. *S 49*: emmi ce feu devorant; *E 34*: en medio este fuego eterno; *Q 264b* sólo reemplaza *este* por *deste*. *S 53*: par des delices incomparablement plus soüefves que celles du monde; *E 42*: por regalos sin comparación más suaves que los que el mundo vende por más subidos; *Q 265b* se limita a sustituir *subidos* por *preciosos*.

S, seconde partie, 99: Malheureux sont ceux qui destournent les creatures de leur Createur pour les contourner au peché; bienheureux sont ceux qui contournent les creatures a la gloire de leur Createur; *E 117* deshace el juego *détourner-contourner*: Desventurados son aquellos que desvían las criaturas de su criador para allegarlas al pecado, y dichosos que las atraen a la gloria de su criador; *Q 276b* se limita a corregir la errata: . . .para allegarlas al pecado; y dichosos aquellos que las atraen a la gloria de su Criador. *S 105*: jettons-nous a son giron avec une confiance parfaite; a tous momens, a toutes occurrences reclamons cette douce Mere, invoquons son amour maternel et, taschans d'imiter ces vertus, ayons en son endroit un vray coeur filial; *E 126*: arrojámonos a sus faldas con una confianza perfecta a cualquier hora y en cualquier ocurrencia: reclamemos esta dulce y piadosa madre, invoquemos su amor maternel y procuremos imitar sus virtudes; sea para con ella siempre nuestro corazón como el de un hijo para con su madre; *Q 278a* pone *regazo* en lugar de *falda*, y, quizá por inadvertencia, repite *invoquemos* en lugar de *reclamemos*. . . *invoquemos*.²³

S, troisieme partie, 135: [ils s'impatientent] de ce qu'ilz n'ont pas de l'argent pour se faire panser ou bien de ce que ceux qui sont autour d'eux en sont importunés; *E 176*: por verse sin dinero para poder regalarse, o por ver la importunidad de los que los sirven o acompañan; *Q 285a* retoca: les sirven o acompañan. *S 157*: debordemens; *E 211*: arrebatos y ofensas; *Q 290a*: rebatos y ofensas. *S 162*: ilz s'eslevent avec une arrogance nompareille; *E 217*: se sacuden y saltan con una arrogancia insuportable; *Q 291a*: se sacuden y saltan con una arrogancia insufrible. *S 163*: Les princes honno-

rent et consolent infiniment les peuples quand ilz les visitent avec un train de paix; mais quand ilz conduisent des armées. . .; *E 219*: Los príncipes honran y consuelan infinito los pueblos cuando los visitan con seguimiento de paz, pero cuando traen estruendo de armas. . .; *Q 291b* reemplaza sólo *seguimiento* por *séquito*. *S 165*: la tranquillité se fera grande; *E 223*: la tranquilidad se engrandecerá; *Q 292a*: la tranquilidad, extendiéndose, traerá la bonanza. *S 175*: qu'ilz s'esgarrent; *E 240*: que se descarríen ni pierdan; *Q 294b*: que se descaminen ni pierdan. *S 182*: ses levres sont bandées d'un ruban vermeil; *E 250*: sus labios son de un rubí bermejo; *Q 296a*: sus labios son de un rubí purpúreo. *S 183*: Ne hantés nullement les personnes impudiques, principalement si elles sont encor impudentes; *E 252* deshace el juego de palabras: No converses de ninguna manera con las personas impudicas, principalmente si son también escandalosas; *Q 296a* sólo reemplaza *impudicas* por *deshonestas*. *S 202*: c'est, en un mot, le joüet des cours, mais la peste des coeurs; *E 284* confunde *cours* y *coeurs*: son, en una palabra, el juguete de los corazones, mas son la peste dellos; *Q 300b* sólo reemplaza *mas* por *pero*. *S 245*: une ineptie; *E 360*: una inepticia, que es lo mismo que una tontedad; *Q 312a* sólo cambia *tontedad* por *necedad*. *S 259*: "Ouy dea, dit-il [Trajan], ne dois-je pas estre tel empereur a l'endroit des particuliers, que je desirerois rencontrer un empereur si j'estois particulier moy mesme?"; *E 382*: respondió: "Sí, es verdad, mas ¿no debo yo ser tal emperador para con los particulares cual desearía yo encontrar un emperador si yo mismo fuera un particular?"; *Q 315b* deshace la interrogación: respondió: "Así es verdad; mas debo yo ser tal emperador para con los particulares cual desearía yo encontrar un emperador si yo mismo fuera un particular". *S 260*: Si je desire d'acheter le bien de mon voisin avant qu'il soit prest a le vendre, ne perds-je pas mon tems en ce desir?; *E 384*: Si yo deseo comprar la hacienda de mi vecino antes que él se determine a venderla, claro es el que pierdo tiempo en el tal deseo; *Q 315b* sólo retoca el final: . . .claro es que pierdo el tiempo en tal deseo.

S, quatriesme partie, 293: Il est vray, nous sommes encor de petitz mouchons en la devotion, nous ne scaurions monter selon nostre dessein; *E 437* reúne en dos oraciones las tres del original: Verdad es que nosotros somos aún pequeñas mosquillas en la devoción; no podríamos subir según nuestro

intento; Q 323a las retoca y las reduce a una sola oración: Verdad es que nosotros, siendo pequeñas abejas en la devoción, no podríamos subir según nuestro intento. S 294: et que nous volerons; E 437: y que podremos volar en la perfección; Q 323a (nota de Fernández-Guerra): y que podremos volver a la perfección.²⁴ S 298: aussi ['así'], le tyran qui se defioit de la vaincre ['vencer el alma del joven'] par les douleurs, pensoit la surmonter par ces playsirs; E 445: también el tirano que pensaba vencerla por medio de los dolores, pensó sujetalla por medio de estos placeres; Q 324a: también el tirano, que pensaba vencerle por medio de los dolores, pensó sujetarle por medio destes placeres.

S, cinquieme partie, 342: Consideres en quel tems Dieu vous tira a ces grandes resolutions, car ce fut en la fleur de vostre aage. Ha, quel bonheur d'apprendre tost ce que nous ne pouvons sçavoir que trop tard!; E 526: Considera en qué tiempo Dios te atiró a estas grandes resoluciones, porque si fue en la flor de tu edad, fue, Filotea, no pequeña dicha el aprender tan presto lo que no podemos saber sino muy tarde; Q 335a sólo reemplaza *atiró* por *tiró*. S 364: ouy, quand il devoit arrester le soleil; E 563: aunque para lo tal debiese hacer parar el sol; Q 340b: aunque para ello debiese hacer parar el sol. S 365: Non, "jamais eternellement je n'oubliera..."; E 565: No nunca jamás olvidaré...; Q 340b: "Nunca jamás olvidaré..."

Ni faltan, en fin, los casos en que Quevedo, precisamente por corregir la traducción española anterior sin consultar el texto francés, agrava las inexactitudes de Fernández de Eyzaguirre, o las introduce donde no las había:

S, premiere partie, 44: non autre voye que celle qu'elle [vostre ame] aura commencee en ce monde; E 26: no otro camino sino aquel que hubiere comenzado en este mundo; Q 263b: No otro sino aquel que hubiere merecido en este mundo.

S, seconde partie, 106: la Vierge conservoit dedans son coeur toutes les paroles que l'on disoit a la louange de son Enfant; E 129 traduce inexactamente: todas las palabras que decían a su precioso Hijo; Q 278a, desconcertado, corrige sin contemplaciones: todas las palabras que decía su precioso Hijo.

S, troisieme partie, 135: Je suis l'advis; E 177: Sigo el parecer; Q 285*b*, dejándose llevar probablemente por el comienzo de tres párrafos vecinos ("No limites tu paciencia. . .", "Sé sufrida. . .", "Quéjate lo menos que pudieres. . ."), corrige: Sigue el parecer. S 138: abandonné; E 182: abandonado; Q 286*a*: baldonado. S 156: L'obligation. . . force un courage genereux, d'une ['con una'] puissante et douce violence; E 209: . . . de una poderosa y dulce violencia; Q 290*a* altera totalmente el sentido: . . . a una poderosa y dulce violencia. S 162: veritables et franches; E 218: francas y verdaderas; Q 291*a*: finas y verdaderas. S 193: qui fut sa nourrice; E 269: siendo su ama de leche toda su vida; Q 298*b*: siendo su querida todo el tiempo que vivió. S 207: la portant a des regards affectes, . . . a des petites, mais recherchees, mais attrayantes contenance,²⁵ galanterie, poursuite des baysers, et autres privautés et faveurs inciviles; E 293 no entiende *poursuite* y traduce: trayéndola a miraduras afectadas, tiernas y inmoderadas, . . . a pequeñas pero buscadas y halagüeñas contencencias y galanterías, camino por aquí para llegar a la licencia de los besos y otras familiaridades y favores deshonestos; Q 302*a* enmienda las *miraduras* y *contencencias*, suprime los besos y, retocando el *camino por aquí* de Eyzaguirre, se aleja aún más del original francés: trayéndola a señas afectadas, tiernas y inmoderadas, . . . a pequeñas pero buscadas y halagüeñas ceremonias y galanterías. Camina por aquí para llegar a la licencia de los actos, familiaridades y favores deshonestos. S 214: Comme donq ceux qui tirent le gravier du Tage en separent l'or qu'ilz y treuvent pour l'emporter, et laissent le sable sur le rivage. . .; E 304 no entiende *gravier* e introduce además retóricas amplificaciones: Así como los que codiciosos buscan entre los ricos cristales del Tajo sus doradas arenas que, separando el oro de ellas para llevárselo, dejan lo arenisco y cenagoso a las orillas. . . Q 303*b* sólo reemplaza *ricos cristales* por *ricos corrientes*.

S, cinquieme partie, 344-345: s'escrivoit devant Dieu; E 531: se lamentaba delante de Dios; Q 336*a*, nota: se lamentaba de Dios.

Para bien o para mal, la segunda versión castellana de la *Introduction à la vie dévote* no se limita, pues, a enmendar las erratas del impresor flamenco.²⁰ Justamente porque los retoques van más a fondo, nos instruyen mejor sobre ciertas

preferencias idiomáticas de Quevedo, ya de grafía o de pronunciación (*E 259: Parrhasio, Q 297a: Parrasio; E 314: perfición, Q 305a: perfección; E 444: sentiría, Q 324a: sintiría...*), ya de sintaxis o de vocabulario.²⁷ Pero es corrección, en fin, hecha por Quevedo muy desde fuera, y tanto en lo que enmienda como en lo que deja escapar se descubren a cada paso los signos de la prisa y el descuido. No le detienen exclamaciones como éstas: “¡Oh que mi Dios es bueno para conmigo! ¡Oh que tu corazón, Señor, es rico de misericordia...! ¡Oh que mi indignidad es grande!”²⁸ No se propone, de hecho, una “traducción” más fiel, sino sólo más elegante. Le es fácil sustituir al punto *Trayanos* con *Trajano* (*E 382, Q 315b*), pero deja sin hispanizar *Maximus* (*E 112, Q 275b*, nota) y, si lee en Fernández de Eyzaguirre que la burra de Balaam se detuvo “como restiva”, lo suprime sin más.²⁹ No se demora en cada dificultad; no desata el nudo: lo corta. Típico resulta, en este sentido, su modo de proceder con los nombres franceses de Santa Catalina de Siena y Santa Catalina de Génova, tan desconcertantes para Quevedo como para Eyzaguirre. La primera vez que Quevedo tropieza con “S. Catalina de Genes” (*E 22, Q 259a; S 26: “sainte Catherine de Gennes”*), resuelve dejar ese *Genes* tal como lo encuentra. Lo molesto es que, más abajo, ambas Catalinas aparecen juntas (*E 130, Q 278b*, nota): “de las dos santas Catalina de Sena y de Genes” (*S 108: “des deux saintes Catherine de Sienne et de Gennes”*), y Quevedo se contenta con repetir una vez más a Eyzaguirre. Pero en las páginas finales del libro, Eyzaguirre transforma a “sainte Catherine de Gennes” (*S 355 y 362*) en “S. Catalina de Genessis” y “de Genesis” (*E 550 y 561*), y en los dos casos Quevedo opta, equivocándose, por “Santa Catalina de Sena” (*Q 338b y 340a*, nota).

Si ahora contrastamos la efectiva labor cumplida por Quevedo con los términos en que él mismo la presenta en sus dedicatorias,³⁰ dos cosas resaltan en primer término: el jactancioso desdén con que se refiere a la traducción de Eyzaguirre,

comparada con la suya propia, y su alabanza del original francés (Q 250-251):

Este tesoro... vino a mis manos traducido en la lengua española y impreso en Amberes,³¹ tan desfigurado de la pureza de su mina y falto de muchas cláusulas, que por el interés público me determiné a trabajar en restituirle a sí propio... Yo con desvelo religioso he solicitado no profanar la castidad apostólica de sus palabras con afectadas locuciones, que antes la adulteran que la pulen... Palabras elegantes como eficaces, vivas y ardientes... hermosamente adornan sus sentimientos con gravedad honesta y majestad humana y tratable... Léese en este libro la devoción santa y cortesana... declaraciones suaves, profundas y literales... erudición grande y opulenta, empero aplicada sin pompa y presunción... comparaciones propias, doctas y sutiles... tan decentes, tan ajustadas...

Sobre el religioso desvelo con que el primer traductor español ha sido corregido por el segundo, ya sabemos a qué atenernos. Considérense ahora por un instante los elogios de Quevedo al lenguaje del original, a su suavidad y pureza, a su finura y ajuste, "sin pompa y presunción". Nadie dirá que esos rasgos que él ha visto —y ha visto bien— en Francisco de Sales sean, en conjunto, los que prevalecen en la prosa doctrinal de Quevedo mismo. No se busque, entre dos espíritus de tan diversa complejión, aquella afinidad de estilo que descubriría antaño el P. Arguedas; no se nos hable hoy de la elegancia con que "se asimiló el traductor la cálida prosa francesa del santo obispo".³² Pero es natural, en cambio, que el pensamiento de Francisco de Sales, por una de sus facetas, atraiga a Quevedo y ocupe muy digno lugar en su cuadro de la sabiduría estoico-cristiana. Si se ha podido señalar en el autor de la *Introduction*, aunque él no fuera precisamente un helenista, cierta sutil conformidad con los filósofos griegos,³³ Quevedo se complacerá a su vez en incorporar a Francisco de Sales a la amplia familia de humanistas católicos en que se incluye a sí mismo. El Quevedo curioso de antigüedades, el joven corresponsal de Lipsio, el defensor de Epicuro, el poe-

ta del *Focílides traducido*, el que presentando a los lectores modernos su *Anacreón castellano* les reclama piadosamente (“heu, parece sepulto!”) indulgencia para el poeta antiguo, ya que sus vicios no son en realidad suyos, sino de su tiempo, su pueblo y su religión, ese Quevedo verá en Francisco de Sales un humanista comprensivo y benévolo que no pierde ocasión de señalar, en la sabiduría natural de los paganos, apoyos y prefiguraciones del verdadero saber. Para Francisco de Sales, Epicteto ha sido “le plus homme de bien de toute l’antiquité”.³⁴ Para el autor de la *Doctrina de Epicteto, puesta en español con consonantes*, las enseñanzas del filósofo estoico están gloriosamente asociadas a las de la *Introducción a la vida devota*³⁵ y alcanzan en ellas su último punto de perfección: el que sólo puede lograrse a la luz de la Biblia y de la literatura patristica.³⁶

LA "ESPAÑA DEFENDIDA" Y LA SÍNTESIS PAGANO-CRISTIANA

EN 1609 ESCRIBE Quevedo su *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, que nunca llegará a publicar. Antes, entre 1604 y 1605, Quevedo ha correspondido con Justo Lipsio y ha recibido de él cartas alentadoras. El joven erudito español se siente arrastrado por el tumulto de la filología europea, llamado por lo que en esa vida literaria hay de discordia y combate. Ya en sus cartas a Lipsio descarga su mal humor contra los mochuelos, como él dice, de la erudición española, y separa naturalmente en dos bandos a los filólogos extranjeros. Lipsio, flamenco, ha sido sucesivamente católico, calvinista, luterano, y es ahora otra vez católico y amigo de España. Quevedo está con él.

Es probable que, también antes de 1609, Quevedo terminara su *Buscón*, y es seguro que llevaba ya escritos varios de sus *Sueños*. De todos modos, cuando los reúna y publique, habrá puesto cuidadosamente en su infierno a Justo José Escalígero, protestante, con sus puntas de "ateísta" y de "blasfemo". Escalígero se nos aparece en el confuso rincón en que un grupo de calvinistas anda a la greña con el propio Calvino, y revuelto con Lutero, con Melanchthon, con Helio Eobano de Hesse, con el calvinista Teodoro Beza, "sentado en cátedra de pestilencia", con el gran Enrico Estéfano —Henri Étienne—, también calvinista. No sólo calvinista. Enrico Estéfano ha publicado en 1595 un libro entero (*De Lipsii latinitate palaestra*) sobre el estilo latino, o mejor c o n t r a el estilo latino, de Justo Lipsio: título más que sobrado para merecer el infierno de Quevedo. Tampoco Julio César Escalígero, el padre, se exime de la condena.¹ Él es de los que prefieren Virgilio a Homero, y no hay perdón para la que llamará Quevedo "infame secta maroniana".²

Ahí tenemos, en suma, un Quevedo ansioso de obrar y figurar en la república literaria de toda Europa. Es el mismo

que en el *Anacreón castellano* elogiará al poeta gentil y señalará la oculta lección moral que encierran sus versos, aparentemente licenciosos. Ansia de conquista e integración: de incorporar en la moderna cultura española la poesía y el saber de los antiguos, de armonizar los estudios profanos y los sagrados, la erudición grecolatina y la hebraica.

En la *España defendida* ese equilibrio se altera gravemente. Todavía se jacta Quevedo de su erudición trilingüe; sólo que ahora no se trata de participar en el humanismo europeo, sino de subrayar la singularidad de lo español frente a lo europeo común. Antigüedad de España y excelencia de España son notas inseparables, y la triple ciencia de Quevedo, hebreo-greco-latina, entra en el tejido mismo de esas páginas de historia y fantasía para exaltar los remotísimos orígenes de la civilización española. Pero si el blanco elegido es ése; si hay que enfrentarse con los distintos pueblos de Europa que desdeñan a los españoles como a gentes modernas y adventicias; si hasta los alemanes pretenden ser más antiguos, y haber llevado a España, con los godos, su virtud y nobleza, Quevedo replicará a los herejes y noveleros trasladando de golpe las raíces de lo español a las de la historia misma: al Génesis. Y el triple equilibrio se romperá en el acto, pues la erudición grecolatina de Quevedo tendrá que ceder el paso a la erudición hebraica.

Porque en la *España defendida* el español corta sus lazos con las lenguas hermanas y se levanta por encima de ellas para entroncar, no con el griego y el latín, de antigüedad demasiado discutible (y compartible), sino con el hebreo. Lejos están ya los tiempos en que un Garcilaso de la Vega —el embajador, el padre del poeta— o un maestro Hernán Pérez de Oliva podían entretenerse en escribir prosa o verso con palabras que fueran a la vez latinas y españolas. Todavía Juan de Mariana insistirá nostálgicamente en esa posibilidad, viendo en ella la prueba de que el latín se parece al castellano como a ningún otro idioma. Quevedo escoge con distinta inten-

ción sus autoridades lingüísticas. Quevedo debe ir mucho más allá del padre Mariana: datos y argumentos deben servirle para mostrar la absoluta primacía genealógica del español. No basta enlazar el español con el latín o el griego. La antigüedad de España —y decir antigüedad es decir nobleza— debe ser incomparable con la de todo otro pueblo moderno. En nombre de ella, hasta debe romperse lo que hoy sentiríamos como unidad románica. España es otra cosa.

Quevedo se suma, con esas páginas, a los autores por entonces empeñados en derivar del hebreo todas las lenguas existentes, pero viene en particular a asociarse con aquellos españoles que quieren ver su propio idioma alejado de los otros neolatinos y amparado bajo el prestigio inmediato del hebreo. Más que en un Antonio de Nebrija o en un Juan de Valdés, este Quevedo nos hace pensar en Arias Montano, con su concepción del hebreo —a lo San Isidoro y a lo Ben Ezra— como directamente revelado por Dios. Valdés sabe, como antes Nebrija, que el castellano procede del latín. El levantino Viciano (1574) rebajará por vanidad patriótica la "latinidad" del castellano, aunque sin negarla, y la afirmará plenamente para su valenciano. En la época misma de la *España defendida*, también el padre Mariana afirmará que el habla de Castilla, si bien está compuesta de una "avenida de muchas lenguas", deriva principalmente del latín.³ Quevedo se nos muestra apartado de esa corriente de "latinistas". Su proto-español, pariente del hebreo y anterior al latín, es el que Aldrete ha rechazado en 1606 como idioma primitivo de España. Es la lengua babélica (una de las setenta y dos) que Viciano identificaba con el vizcaíno, hablado en la Península hasta la llegada de los romanos. Y es la que sienta Quevedo como base del moderno castellano, para conferir a España la más venerable, la más bíblica antigüedad.

Ya desde el epígrafe que encabeza el manuscrito, Quevedo alardea de hebraísta. Ante todo, un versículo de Jeremías en hebreo; después su traducción española; después una segunda traducción, más literal, en un español de hebraísta

especializado que habla sólo a los entendidos y que, para quien no lo sea, suena más áspero y extraño. En el texto mismo, presuntuoso despliegue de filología hebrea mientras se analizan etimológicamente buen número de palabras españolas (y con los conocimientos de hebreo, los de púnico, "caldeo", siríaco y árabe). Vocabulario, escritura, sistema gramatical, todo se explica por el hebreo. Aun en las *Lágrimas de Jeremías*⁴ promete Quevedo mostrar en una obra futura cómo el español y el hebreo tienen casi la misma gramática. Aquí, en la *España defendida*, increpa al holandés Gerardo Mercator: "¿Cómo puedes tú blasfemar [contra el español]... si en la elegancia, conjugación y declinación es el mejor retrato que la lengua hebrea tiene?" Y explica en otro pasaje que el griego y el latín se alejan del hebreo y del español por sus declinaciones y conjugaciones, y hasta por su alfabeto. En cambio, "es tan antigua nuestra lengua, que no tomó de la griega ni de la latina, sino que conserva con más rigor la antigua hebrea, cosa que la da más autoridad que a ellas; y las letras que faltan [es decir, las que el español no tomó del hebreo] se hallan imitadas de la lengua siríaca." Pero los dos idiomas privilegiados no se enlazan sólo por su alfabeto y por su armazón gramatical. Después de constituido el antiguo castellano, los judíos llegan a España, en cuyo idioma introducen "infinitud de voces". Puestas frente a frente las palabras hebreas y las castellanas, debemos estar preparados para las mayores sorpresas. La palabra *arrabal* viene del hebreo *rabáb*, que significa 'multiplicar', porque de la multiplicación resulta el no haber las gentes dentro de la ciudad y tener que poblar los arrabales. El español *ala* proviene del hebreo *halaí* (?), que significa 'encima'; de ahí en arábigo *Alá* 'Dios', y de ahí también el castellano *ala*, o porque las alas llevan a lo alto o porque ellas mismas están en lo alto del cuerpo. Ni vale la pena mencionar la existencia de la palabra *ala* en latín, ya que el latín procede a su vez del hebreo, *mater linguarum*. Por último: los españoles suelen llamar a los perros con las palabras *cito*, *tus*: expresión que

reitera una misma idea en hebreo y en latín, pues *cito* es 'aprisa' en latín, y *tus* es 'aprisa' en hebreo. En este punto Quevedo llega a temer que el lector no reciba sus explicaciones con la seriedad que merecen, y añade: "Niñería es, pero importante al propósito."

El propósito está claro. Las gentes que hoy llamamos españolas partieron un día de las proximidades del Paraíso terrenal. Marcharon hacia occidente, evitaron los fríos de Alemania, Flandes, Escandinavia y Francia y vinieron por fin a establecerse en el país más tibio y abundante: España. Contemplado desde las alturas de la genealogía, el hilo central de la historia pasa por Judea y España. Testimonio vivo de ese enlace es hoy la lengua española. Lengua supereminente que por sí ennoblece todo lo que toca. Cuando Quevedo se refiera a su propio *Anacreón castellano*, que publicará en ese mismo año de 1609, no dirá que es "Anacreonte traducido al castellano por mí", sino "Anacreón mejorado en castellano por mí". Prueba, *a fortiori*, de las excelencias de la lengua española, flexibilizada por la infinita serie de traductores que han precedido a este "rudo discípulo de los doctos varones de España", como se llama a sí mismo Quevedo con ostentosa modestia. Esa lengua es, por otra parte, vía de acceso a una literatura igualmente privilegiada. En el canon de los escritores supremos que Quevedo traza en la *España defendida*, la literatura latina y la griega, y aun la hebrea, aparecen no sólo igualadas, sino aventajadas por la española. Garcilaso y Boscán no son inferiores a Horacio, Propercio o Tibulo; ni Pero Mexía a Suetonio; ni fray Luis de Granada a Demóstenes, Isócrates o Cicerón. La *Celestina* y el *Lazarillo* no tienen par en lengua alguna, antigua ni moderna. Garci Sánchez de Badajoz es superior a Anacreonte; Jorge Manrique, a Pitágoras, Focílides (esto es, el pseudo Focílides), Teógnides y Catón; Jerónimo de Zurita, a Tito Livio. No es afirmar la superioridad de los modernos sobre los antiguos, sino la de España sobre todo otro pueblo.

Y es incitar a los compatriotas a que, asediados como están por la envidia del mundo entero, escriban su propia historia según convenga a la glorificación de España. Idea persistente en Quevedo, y no sólo en la *España defendida*. Según ciertos autores, el soldado romano que al pie de la Cruz se convirtió a la nueva religión era español; según otros autores, no lo era. ¿Por qué no hemos de creer que lo fuese, se preguntará Quevedo en la *Política de Dios*,⁵ si el creerlo es para mayor gloria de España? Que sean, pues, españoles, en caso de duda, los personajes decorosos de la historia sagrada. Es que, en general, la historia no sólo admite lo que pueda demostrarse. La historia no se separa nítidamente de la leyenda, y es todavía materia blanda y maleable. Nadie menos que el cardenal Baronio ha puesto en duda el viaje y predicación de Santiago en España; pero España protesta, y la irrespetuosa observación de Baronio queda eliminada. ¿Existió Ruy Díaz de Vivar?, se pregunta Quevedo en la *España defendida*. Hay quien lo duda. ¿Existió Bernardo del Carpio? Dudoso también. Pero la historia está aún en borrador, y los españoles deben esforzarse en que la versión definitiva les favorezca. Que en los fundamentos de España converjan en soberana síntesis las perfecciones paganas y las judeo-cristianas. Que sea en España donde vengan a atarse gloriosamente todos los nudos.

Con la *España defendida* se desencadena en Quevedo un proceso de eliminaciones y restricciones que ya no podrá detenerse. Por mucho tiempo, este desequilibrado humanismo se centrará en la invocación de dos españoles famosos: Lucano, cuya poesía compite con la del Antiguo Testamento, y Séneca, misteriosamente inspirado por San Pablo. Pero la síntesis es todavía insegura. Solemos pensar en Séneca como en autoridad profana entonces inconvencible. Lo cierto es que en 1634, desde las primeras páginas de *Las cuatro pestes del mundo*, Quevedo se deshace también de Séneca: basta con la sabiduría de los santos. Es como si el pensamiento español

retrocediera hasta el índice de libros prohibidos del inquisidor Valdés, hasta aquellos momentos en que la persecución de un Melchor Cano se concentra en fray Luis de Granada, sin que el otro fray Luis sea capaz de impedirlo, y en que ni siquiera puede ya el lector devoto confiar demasiado en Aristóteles, en Orígenes, en Tertuliano, ni en el mismo Séneca.⁶ También ahora, en Quevedo, máximo de ortodoxia, y mínimo de autoridades seguras a que aferrarse. Nada queda ya del Quevedo juvenil, ansioso de participar en la labor humanística de toda la Europa culta. Este otro Quevedo es el de una España cerrada que sólo quiere entenderse consigo misma y con Dios. España en soledad y contra todos: la de aquella estruendosa *Relación* de 1637 en que se anuncia cómo este pueblo acorralado defenderá a la Iglesia, "ampará el Imperio... , postrará la venenosa herejía... Será la tierra teatro de sus victorias, será el mar campaña de sus trofeos, el cielo será templo en cuya bóveda resplandeciente vuelque sus católicos despojos".⁷ Elocuencia pomposa y desesperada. En las cartas últimas de Quevedo, la pompa cederá francamente a la desesperación.

El agrietamiento y la ruptura final de la precaria síntesis pagano-cristiana abarcan la producción entera de Quevedo. Pero el impulso disgregador está dado desde el principio, y es instructivo ver cuántas de esas valoraciones, argumentos y argucias que habrán de reaparecer con muy irregular insistencia y ritmo en su obra tardía, asoman ya en el apasionado alegato de 1609.

CÓMO HA DE SER EL PRIVADO: DE LA COMEDIA DE QUEVEDO A SU "POLÍTICA DE DIOS"

"Es el flagelo de poetas memos", dice el *Viaje del Parnaso* en su rápido elogio de don Francisco de Quevedo. Flagelo, sí, pero no sólo contra la mala literatura. La violencia, aunque aquí y allí aparezca refrenada y encarrilada, circula por toda la obra de Quevedo. Violencia en prosa y verso: pasión llameante, ataque sangriento, relatos y retratos devastadores. Y en la vida misma de Quevedo, violencia de un hombre sumergido en la acción, en la lucha de facciones, en una política inquieta y agresiva.

Enredado en ella —y desterrado de la Corte— lo vemos en 1621, al morir Felipe III y ascender al trono su hijo. Pero hay que aprovechar precisamente el cambio de gobierno. Hay que ganarse las simpatías del poderoso valido, el Conde de Olivares, y Quevedo se apresura a dedicarle y enviarle el manuscrito de su *Política de Dios*. "Preso en mi villa de Juan Abad", dice la carta con que la acompaña.¹ Es como si el desterrado clamara, *de profundis*, por la justicia que se le ha venido negando hasta ahora, y opusiese la imagen del ministro ideal a la de aquellos que en el reinado anterior torcieron en provecho propio los deseos del monarca visitador de iglesias,² deseos siempre "puros y colmados de toda bondad y justicia", pero malogrados por la debilidad, la pasividad, la "docilidad crédula".³ En este libro —viene a decir Quevedo a Olivares— se retrata al perfecto valido. Es libro que dice duras verdades, pero el conde, lector ideal, nada tiene que temer: hallará en esas páginas, no amenazadoras instrucciones de cómo debe conducirse, sino una elogiosa descripción de cómo en realidad se conduce. Las duras verdades se habrán vuelto amables para él. Olivares "asiste al Rey nuestro señor en valimiento ni celoso ni interesado". Para pintar al sumo Político, al político divinamente inspirado, el artista tiene pues a mano, allí mismo, en Madrid, el mejor de los modelos.

En la zalema con que se cierra la dedicatoria, Quevedo desarrolla el doble motivo que antes ha apuntado —ni celos ni interés—: “Deseo a Vuecelencia vida y salud, para que Su Majestad tenga descanso, y felicidad sus reinos.” El rey descansará, porque cuenta con un servidor que vela, pero que no ambiciona compartir con su señor el poder. Y los reinos del monarca serán felices, porque el ministro no medrará a costa de ellos.

Cinco años después —1626— sale a luz esa primera parte de la *Política de Dios*. Las relaciones de su autor con Felipe IV y Olivares parecen sufrir, entonces y después, muchos altibajos. Pero, por lo pronto, es posible que ya entre 1627 y 1628 (la fecha sigue siendo todavía insegura) escriba Quevedo *Cómo ha de ser el privado*, franca muestra de adulación cortesana rápidamente traducida a comedia por una pluma inhábil para el teatro serio.

En esta improvisada comedia, ninguna alusión se vela o disimula; Quevedo tiene buen cuidado de que tras cada personaje y cada lugar se reconozca el modelo. Por Nápoles debe entenderse Madrid, o España; por el rey Fernando, el rey Felipe; por su hermana doña Margarita, la Serenísima Infanta doña María (hermana del rey español), que por un momento pareció a punto de casar con el Príncipe de Gales (el futuro Carlos I). El pretendiente, en fin —“girasol de Margarita/en los campos desta Corte”—,⁴ se nos presenta en la comedia como Príncipe de Dinamarca. Pues entre los tres actos de su obra distribuye Quevedo su versión de uno de los más teatrales episodios de la época: aquellas fracasadas bodas de la hermana del rey español con el hijo del inglés, que se aparece inesperadamente en Madrid y es centro de estupendos agasajos, aunque inútiles a la postre. Son los que Góngora comenta en versos llenos de esperanza política:

Bebiendo rayos en tan dulce sfera,
querrá el Amor, querrá el Cielo, que cuando
el luminoso objeto sea consorte,

entre castos afectos verdadera
divina luz su ánimo inflamando,
Fénix renazca a Dios, si Águila al Norte.

Quevedo ya no se reduce a enfocar la cara de esperanza de esta aventura internacional, sino que nos la muestra en su totalidad, incluido su fracaso. Pero nada hay de lírico, ni siquiera de pintoresco, en el episodio mismo tal como él nos lo presenta. La figura de Olivares —que pasa a ser en la comedia, con transparente anagrama, el marqués de Valisero— todo lo domina, abrumadoramente. Y todo se vuelve elogio de ese espejo de estadistas. El privado es incorruptible, según explica el Almirante, en interminable discurso, a don César, embajador de Transilvania. El privado trabaja sin descanso; ni la muerte de su propio hijo lo distrae de sus obligaciones.⁵ El privado es sobrio hasta la exageración. Las continuas alabanzas de Olivares estorban el movimiento dramático y lo llevan al borde de la parálisis. Esa monótona adulación ya sería bastante para minar por dentro la vida de la obra, pero aun la adulación misma se dispersa. Sentimos una y otra vez que, si el drama no marcha, es porque el autor se empeña en adular en todas direcciones: al valido, al rey, a la infanta. . . La inflexible ortodoxia del protagonista no sirve para dibujarlo nítidamente sobre el fondo de los otros personajes. No sirve, ya que todos comparten esa ortodoxia sin matiz ni visión personal. Desde el comienzo, un criado se encarga de decir al príncipe de Dinamarca:

Para lograr tu intención
veo dificultad terrible,
que el Rey no ha de ser vencible
en punto de religión.⁶

Inútil que se añadan, para mayor variedad, dos líricos sonetos de amor, o de galanteo. Las distintas piezas vienen a yuxtaponerse, pero nada es asimilado por el organismo vivo de la comedia. Como que no hay tal organismo ni tal vida. Los personajes, que nunca llegan a personas, hablan —y hasta de-

masiado— pero no dicen. Se limitan a predicar. Oímos predicar incesantemente al Marqués, y sus interlocutores-comparsas lo celebran, y predicán a su turno. Al final del acto I, el Marqués recita un terminante discurso contra la idea de casar a la Infanta española con un hereje, y en seguida la Infanta misma se manifiesta explosivamente de acuerdo, y, un momento después, también el Rey. Los puntos de vista no chocan, ni siquiera se rozan: no hay conflicto, no hay drama. El valido tiene siempre razón, y todos aceptan su razón y sus razones.

Teatro pasivo, de figuras de palo y de discursos igualmente inertes. El Marqués no se limita a ser y obrar, sino que cada vez se siente obligado a describir lo que hace y lo que intenta hacer. Hay un momento, en el acto II, en que lo vemos disponiéndose a trabajar en sus negocios de Estado. Pero, además, tenemos que enterarnos de que está pronto a recibir a quienes quieran verle. Y él nos lo dice, minuciosamente:

Aunque me retiro a ver
papeles, bien puede entrar
el que me quisiere hablar;
para todos he de ser.

Repartamos los sentidos:
dense atentos y fieles
los ojos a los papeles,
y a el que entrare los oídos.⁷

Cuanto más delicados los problemas de conducta, más ingenuos e inoportunos resultan, naturalmente, estos explícitos comentarios. Contra las seducciones de la bella Serafina, el Rey virtuoso —aleccionado por el favorito— anuncia en el acto I: “Venzamos, razón, venzamos.” Y no le basta vencer, sino que debe agregar en el acto II: “Vencimos, valor, vencimos.” Fórmulas que suenan como una anticipada caricatura del grandioso “soñemos, alma, soñemos” de Calderón.

La preocupación política de Quevedo irá cuajando en formas diversas a lo largo de su obra posterior: alegatos, libelos, sátiri-

ras (entre ellas los cuadros admirables de *La hora de todos*). Pero cuando, muy tardíamente, decida Quevedo concentrarse una vez más en un libro amplio y minucioso, su experiencia política, agriada por luchas, desengaños y adversidades, no intentará crear cabales personajes de imaginación: el rey, el valido, los príncipes extranjeros. De entre su propia obra verá entonces destacarse, como primera parte que espera una segunda —y él confía en que las segundas partes pueden ser buenas—,⁸ aquella *Política de Dios* de sus años de madurez. Una segunda parte vendrá en efecto a añadirse, trabajada por Quevedo en el decenio final de su vida. Y así llegará a nosotros la obra completa. Las dos partes vendrán a constituir un largo discurso irregular *de regimine principum*, un tratado zigzagueante, sin claridad de plan ni de planos, que entre bruscas elevaciones y caídas, y a menudo con brillante y patética elocuencia, exhibe ante reyes y ministros los caminos de la “política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás”.

Por muchas y muy asombrosas cualidades que Quevedo despliegue en su extensa obra, una hay que ciertamente él no tiene: el don de crear almas. Si adonde no llega su comedia política, llega en cambio su tratado, no es porque la vida deje de estar aquí atomizada, como en la comedia, sino porque ahora el juego consiste precisamente en ese sucederse de átomos, juego imposible en la escena. El diapasón de la comedia estaba dado por una serie de discursos enfáticos y simplistas que herían fácilmente la cuerda patriótica y religiosa del auditorio. En la *Política de Dios* cada frase respira la jactancia de quien amonesta a reyes y ministros, no en nombre propio, sino movido por inspiración divina y sostenido por la verdad infalible de la Biblia y de los santos.⁹ La comedia ofrecía, en el plano de los señores, un patriotismo y ortodoxia compactos —el punto de vista “hispano-cósmico”—, demasiado previsibles, demasiado uniformes, y, en el plano del gracioso, una serie de agudezas bufonescas. En la *Política de Dios*, llevado todo al monólogo elocuente, no hay más variedad que la del chispóroteo de la oratoria conceptista, de una

ingeniosidad, a menudo dramática, a veces melodramática, que ya está más allá de la pompa elevada y sostenida de fray Hortensio Paravicino, y aun (a despecho de la cronología) más allá del *Commulgatorio* de Gracián, y que ya anuncia en verdad la predicación grotesca de que se burlará el padre Isla. Si el rey ha de imitar a Cristo, que el valido imite a San Juan Bautista, leal servidor del Rey de reyes. ¿De qué se ha de alimentar, pues, el valido? Los Evangelios nos lo dirán claramente:

Pasemos a ver cómo vivió este ministro que invió Dios. Comía langostas. ¡Oh señor! Suplico a Vuestra Majestad atienda a la substancia y salud deste alimento. Los ministros de las reyes no han de comer otra cosa sino langostas. Este animal consume las siembras, destruye los frutos de la tierra, introduce la hambre y esteriliza la abundancia de los campos; destruye los labradores y remata los pobres. El alimento del ministro han de ser estas langostas: éstas ha de comer, no las cosechas, no los frutos de la tierra, no los labradores, no los pobres. Ha de comer, señor, a los que se los comen y los arruinan; porque yo digo a Vuestra Majestad que el ministro que no come esta langosta, es langosta que consume los reinos.¹⁰

Ya sabemos, después de tan doctas operaciones de escritura, cuál es el sentido oculto y eterno de esas langostas bíblicas. Los Evangelios nos enseñarán, del mismo modo, cómo ha de vestir el valido. Basta que les preguntemos cómo vestía el Precursor.

Vestía pieles de camellos, no de vasallos. ¿Por qué de camellos y no de lobos, osos o leones, que han sido vestidura y blasón de emperadores y varones heroicos? Atrévome a responder: porque estos animales son feroces, crueles y ladrones. No ha de vestir el ministro piel que le acuerde de uñas y garras, de crueldad y robos. Seda y paño y telas hay que rebozan estas pieles. Conviene que vista el ministro piel de camello (que no sólo le acuerde de servir trabajando, sino de trabajar con humildad y respeto, de rodillas): animal que se baja para que le carguen, que humilla su estatura para facilitar el trabajo de quien le carga con el suyo, que tiene des-

armadas sus grandes fuerzas para ofender ni con las manos, ni con la cabeza, ni con los dientes. Esta piel no sólo es vestido, sino gala; no sólo gala, sino recuerdo, y consejo y medicina. Esta cubierta defiende como el fieltro, abriga y honra al que la trae, y al reino.¹¹

Sobran los ejemplos. Será precisamente Gracián, el legislador de la agudeza, quien explique cómo el escritor ingenioso debe empezar por proponer al lector una afirmación enigmática, que en cierta medida produzca extrañeza y escándalo, hasta que la segunda parte del concepto resuelva satisfactoriamente la tensión: “La propuesta siempre ha de ser algo dura, y que cause reparo; llega después la solución esperada, y la desempeña.” *La Política de Dios* abunda en estos ejercicios, como de escritor empeñado en sorprender incesantemente al lector, en burlarlo y aplastarlo. “No es fuente que mana —ha dicho admirablemente Alfonso Reyes del estilo quevedesco—, sino caprichoso chorro que salta y se sacude en el aire. Un repiqueteo de palabras, un estropearse de ideas contrarias, un estado agudo de la mente. . .”¹²

Bajo la superficie de esos alardes, el pensamiento político de Quevedo se ha ido haciendo cada vez más sombrío y desconfiado. Es el tono que domina en sus últimos escritos, en especial tras la durísima prisión sufrida durante los años finales de la privanza del Conde-Duque. Cuando en 1643 se derrumbe el gobierno de Olivares, Quevedo se apresurará a escribir un vehemente *Panegírico a la Majestad del Rey nuestro Señor don Felipe IV*. Por fin se verá —nos dice allí—¹³ el bien que puede hacer el Rey en una hora, después de veintiún años de ser impedido por sus ministros. Si todo un monarca ha errado al escoger sus servidores, consuélase pensando que el propio Cristo “escogió doce de sus discípulos” y que, de ellos, “Pedro le negó, dudóle Tomás, vendióle Judas, dejáronle todos. . .” Pero lo ocurrido con Olivares debiera hacernos desesperar para siempre de toda delegación del poder real en los ministros. No más validos, insiste Quevedo.

Lo cierto es que Felipe IV no tarda en sustituir a un favorito con otro: a Olivares con don Luis de Haro. En 1645 muere el Conde-Duque, y una carta de Quevedo —1º de agosto de ese año—¹⁴ presenta “el fin de un hombre que decía había de ver el mío en cadenas” como resultado de implacables amenazas y anhelos de venganza, de “odios que se prometían eternidad”. Quevedo se dará el gusto de sobrevivirle, aunque muera en ese mismo año de 1645. Alcanza, pues, a saber del desastre de Rocroi, en que los franceses —acaudillados por un mozo de veintidós años, el futuro príncipe de Condé— deshacen los heroicos tercios españoles. Pero ya no sabrá, por fortuna, de la paz de Westfalia, con que España se ve forzada a reconocer la independencia de los Países Bajos.

En su comedia, veinte años antes, Quevedo había querido pintar las calidades del perfecto privado. En su pensamiento político final, ya no hay para qué distinguir calidades. El destino de España está sellado; todo se ha simplificado trágicamente. ¿Para qué sutilizar? A la pregunta de “cómo ha de ser el privado”, Quevedo responde ahora simple y amargamente: Lo mejor es que el privado no sea.

DE QUEVEDO, LIPSIO Y LOS ESCALÍGEROS

LA ESCASÍSIMA correspondencia entre Justo Lipsio y Francisco de Quevedo se limita a los años 1604 y 1605. Lipsio muere el 24 de marzo de 1606.¹

Por mucho tiempo, y no sólo en España, se tendrá al filósofo belga por maestro de quienes se empeñen en extraer de las letras paganas una sabiduría cristiana. Al frente de su tratado *De Constantia* se nos muestra, en la edición de Munich de 1705, el retrato del autor y, en los cuatro ángulos, los medallones de Zenón, Cleanto, Séneca y Epicteto; en lo alto de la composición se nos aparece la efigie de la *Philosophia Christiana*; a uno y otro lado, la Ciencia (*Hac Magistra*) y la Virtud (*Hac Duce*). Con tal guía y tal maestra, Lipsio ha logrado poner la doctrina estoica al servicio del cristianismo.² Lipsio será a su vez *dux* y *magister* para el joven Quevedo, a quien muy pronto vemos empeñarse en esas mismas tareas de piadosa filología y, ya en 1609, presentar al Duque de Osuna su pseudo Focílides como “filósofo religioso, que evangelizó (si así se puede decir) en medio de la gentilidad”.³

La Italia de Petrarca, de Marsilio Ficino y de Pico della Mirandola había querido cristianizar a Platón y Cicerón, ese Cicerón en cuyo *De natura deorum* creía oír Petrarca, no la voz de un filósofo pagano, sino la de un apóstol.⁴ Desde fines del siglo xv la imprenta difunde también por España, y ya en español, la obra de Aristóteles, Cicerón y Séneca, inmejorable ejercicio preparatorio “para la lección principal de la Santa Escritura”.⁵ Pensadores y sentidores del Renacimiento señalarán, siguiendo la huella de Erasmo, cómo puede el cristianismo alertar ver prefiguradas las más altas doctrinas de moral y religión en las palabras, y en la conducta misma, de “San Sócrates” y de los estoicos y epicúreos. Traducir “cristianamente”⁶ los escritos de moralistas y poetas gentiles es tarea que atraerá asimismo a los españoles de la época jesuítica y neo-estoica. Quevedo se ha de complacer en ese anhelo de

absorción activa, o por lo menos de generosa indulgencia, frente a lo pagano, y en combatir la opinión vulgar que rechaza como anticristianas la poesía de Anacreonte o la moral de Epicuro. No son sólo problemas de *elegantia latini sermonis* los que interesan al joven corresponsal de Lipsio, ansioso de participar de las lides filológicas de esos primeros años del seiscientos. Quevedo querría, como Lipsio, contribuir a la fusión de paganismo y cristianismo, y si Séneca y los moralistas del Pórtico ocupan al autor de la *Manuductio*, ése será, asimismo, tema notorio de Quevedo. “Nunc Seneca vester me totum habet.”⁷ Para el Quevedo de la *España defendida*, ser senequista significa afirmar, frente a la envidia extranjera, una de las máximas glorias de su patria.

Ni son tampoco meras elegancias las que defiende Quevedo en el estilo del propio Lipsio contra los sarcasmos de los retóricos que le echan en cara su brevedad aforística y puntillista. Ideas y pasiones muy ajenas a la pura retórica van enredadas en esas disputas, en ese combatir en favor o en contra de las doctrinas de Lipsio, y hasta de la concisión lapidaria que el ex-secretario latino del cardenal Granvela ha cultivado después de sus años de Jena, sustituido el culto de Cicerón por el de Séneca, Tácito y Salustio.⁸ Para España, Lipsio, vuelto al redil, es en efecto el sabio comentarista del español Séneca. Es el francés en cuyo amor a lo español “no se reconoce su patria”.⁹ Es el antiprotestante que ve en la adhesión a España, pueblo escogido, la única salud del mundo. Es el anti-italiano que se sonríe del atildado ciceronianismo de Bembo, y ensalza —contra los presuntos descendientes de Roma— al nómada Apuleyo, y niega, en fin, a Virgilio el centro de la poesía épica, que ofrece al español Lucano. España y más España. Quevedo tendrá a honra añadirse al grupo de los amigos españoles de Lipsio: Arce, del Río, Carrión, Manuel Sarmiento de Mendoza, Bernardino de Mendoza, Antonio de Covarrubias, Domingo de Bengochea, los Argensolas. Y sellará su unión combinando el elogio del maestro con el ataque a sus adversarios.

Nada más natural que ver a los lipsianos españoles dirigir su puntería contra los Escalígeros. De uno de esos amigos y corresponsales, el jesuita Martín Antonio del Río, es la *Vindicta Areopagitae contra Josephum Scaligerum*.¹⁰ Justo José Escalígero ve en los jesuitas sus grandes adversarios. Ellos son los ateos, ellos los ignorantes e intrigantes. Reconoce la mano de los jesuitas, y en particular de los españoles, en los libelos que las prensas de Francfort y Amberes disparan incesantemente contra él, y en ese abominable *Scaliger hypobolimaeus* desde cuyas páginas le insulta y desmiente Gaspar Scioppius.¹¹ Lipsio y el menor de los Escalígeros pueden haberse tratado, en lo externo, con perfecta cortesía, aunque el glorificador de los milagros de Halle tuviese motivos para sospechar que ciertas bromas que circularon a costa suya —y precisamente a raíz de su *Diva Halensis*— provenían del humanista hugonote, en cuyos apuntes latinos y franceses abundan, por lo demás, los reparos a Lipsio. Con su entusiasta y reiterado homenaje a Mureto (“Mureto nullus fuit post Ciceronem qui expeditius loqueretur et scriberet Romane”; “apres Ciceron il n’y a personne qui parle mieux Latin que Muret”; “tam bene scripsit quam ullus veterum”)¹² contrastan agriamente sus referencias a Lipsio: “Lipsius nihil prae illo, et invadebat illi...”¹³ De todos modos, lo seguro es que los partidarios de Lipsio y Escalígero no se sentían obligados ni siquiera a fingir esos recíprocos miramientos.

Quevedo, menos que nadie. Ni en sus *Sueños* de juventud ni en la época en que los revise y publique. Si el herético Henri Estienne se ha permitido censurar el latín de Lipsio, las páginas finales de *Las zahurdas de Plutón* nos mostrarán un “Enrico Estéfano” castigado con horribles torturas:

Preguntéle no sé qué de la lengua griega y estaba tal la suya que no pudo responderme sino con bramidos. “Espántome, Enrico, de que supieses nada. ¿De qué te aprovecharon tus letras y agudezas?” Más le dijera si no me enterneciera la desventurada figura en que estaba el miserable penando.¹⁴

Si Lipsio prefiere Homero a Virgilio, Quevedo no sufrirá que los devotos de Marón inficionen la erudición española, ni que Julio César Escalígero, el padre de Justo José, haya llevado su desprecio de la *Odisea* y la *Ilíada* hasta el punto de exaltar por encima de ellas el *Hero* y *Leandro* del dudoso Museo.¹⁵ No importa que Justo José manifieste en ese punto su disconformidad con la opinión paterna (“neque in hoc sequimur optimi parentis nostri iudicium”), como la manifiesta en sus alabanzas de Erasmo (“peut-estre mon Pere n’avait pas leu ou n’entendoit pas Erasme”).¹⁶ Quevedo envolverá al hijo y al padre en una misma aversión. En las plutónicas zahurdas se nos pinta cruelmente a Julio César Escalígero expiando “las desvergonzadas mentiras que escribió de Homero y los testimonios que le levantó por levantar a Virgilio aras, hecho idólatra de Marón”.¹⁷ En ese mismo infierno se encontrará Quevedo con un revuelto montón de calvinistas entre quienes descuella Justo José Escalígero: “¡Oh que vi de calvinistas arañando a Calvino! Y entre éstos estaba el principal, Josefo Scalígero, por tener su punta de ateísta y ser tan blasfemo, deslenguado y vano y sin juicio.”¹⁸

Pero lo que particularmente debía irritar al Quevedo de la *España defendida* era la serie de desdeñosas opiniones de Justo José sobre autores hispano-latinos. Hojéese el inventario de sus juicios críticos,¹⁹ y será fácil ver que ese Quevedo no podía menos de sentirse patrióticamente ofendido a su lectura, aunque Anacreonte —“mejorado en castellano por mí”²⁰— resultara *lepidissimus* (R, p. 130) y Prudencio *bonus poeta* (R, 167). El “italiano” Catulo recibe de Escalígero muchos y variados elogios (R, 144). El primer puesto en la poesía épica latina corresponde a otro “italiano” —Virgilio, desde luego (R, 174)—, y le sigue Estacio, que no es, por fortuna, “declamador como Lucano” (R, 171). San Isidoro aparece alguna vez como *doctis utilissimus*, pero en general el crítico lo trata con no disimulado menosprecio (R, 154). Aunque Marcial sea, en fin de cuentas, “buen escritor”, no hay que exagerar el elogio; Escalígero prefiere tomar al pie

de la letra lo que modestamente dice Marcial (I, 16) de sus propios versos:

*Sunt bona, sunt quaedam mediocritia, sunt mala plura,
Quae legis, atque aliter non fit, Avite, liber.*
(R, 160)

En fin, y esto es lo más grave, la poesía del mismo Lucano es directamente tachada de pedantesca e informe (R, 158). En una de sus cartas francesas²¹ acumula Escalígero estos desahogos: "Lucain. . . tue le lecteur de ses longues comparaisons, antithèses, déclamations, philosophie, astrologie, et, pour mieux parler, de son immodestie. Je ne nie point qu'il n'ait de bonnes choses, mais je nie qu'elles soient poétiques." Talento impetuoso y desequilibrado. "Il en avoit trop —comenta Escalígero en otro lugar²²— et ne se pouvant retenir, il n'a sceu que c'estoit que faire un Poëme." (Juan Luis Vives, otro español que ha puesto los méritos de su Lucano por encima de los de Virgilio, cae lógicamente bajo la censura de Escalígero: "Vives fallitur, dum in libello quodam Lucanum Virgilio praefert.")²³

No sólo en Lucano encuentra Justo José ese ímpetu y desequilibrio, sino en los españoles todos. A oídos de Quevedo debieron de llegar sin duda otras ocurrencias parecidas, o peores, de Escalígero: tal su caracterización de España como pueblo de "ignorans et barbares", y su acusación —apoyada, si hemos de creerle, en palabras de Arias Montano— de esa barbarie y esa ignorancia como capaces de arrojar al fuego tesoros valiosísimos de ciencia y doctrina: "infiniti libri Arabici, philosophici, theologici, medici, mathematici combusti sunt pour plus de 100 mille escus".²⁴ Escalígero será, así, uno de esos difamadores a quienes replique airadamente, en 1609, la *España defendida*. Per entonces, y en los años que siguen, se nos aparece un filólogo no menos agresivo y punzante que el de las jácaras y letrillas o el del *Buscón* y las *Premáticas*: un Quevedo que se complace en desafiar con jactancia (como desde las alturas de un aristocrático humanismo internacio-

nal) la opinión de la muchedumbre que condena por inmorales a Anacreonte o Epicuro, y en guerrear, por otra parte, contra los calumniadores del ingenio español.

Desafío, jactancia, polémica. “Valentón de Cristo”, llamará la *Política de Dios* a San Pablo, con anticipado regusto del escándalo que estas palabras susciten en el lector. Filología y *valentía* son inseparables en ese Quevedo que burlescamente —burla muy reveladora— ha sabido celebrarse a sí mismo como valentón de la maledicencia:

Muchos dicen mal de mí
y yo digo mal de muchos;
mi decir es más valiente,
por ser tantos y ser uno. . .

Quevedo contra la filología herética. Su espada por Lucano y Séneca, españoles, y por el casi español Justo Lipsio. Quevedo, valentón de las letras patrias y de todos aquellos que en público las admiren y celebren.

SOBRE EL ESTILO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

BIENVENIDA la tesis de Emmy Neddermann.¹ La leerán con gratitud los admiradores de Juan Ramón Jiménez que no teman reflexionar sobre su propia admiración y ver claro en la trama de sutiles delicias que la provocan. Pero la dificultad de la tarea y las calidades que del crítico exige, eso no lo apreciarán sino quienes se hayan puesto a considerar qué riesgos supone el examen de una poesía como la de Juan Ramón, de sus finísimos y dolorosos tanteos, de sus buscas y sus hallazgos (no siempre en ese orden: a veces, desconfianza ante el hallazgo súbito, y busca de una ley más rigurosa a que sujetarse), de su admirable conjunción de gracia y fuerza.

Dos peligros simétricos acechan al crítico, a uno y otro lado del punto de equilibrio, tan difícil de alcanzar ante la obra de poeta tan sabio como éste. Peligro de hacinar ejemplos sobre unas pocas y evidentes características de su lengua. Por otra parte, peligro de deshacer la poesía en una muchedumbre de menudos detalles y “casos”, y de suponer que con su erudita denuncia ya se deja a la vista lo personal de ese arte. Pero, como en la fábula, falta encender la linterna. Falta hacer de los atisbos parciales una figura viva y concreta.

De ambas amenazas se previene la autora. De la perezosa insistencia en lo evidente, porque no se contenta con analizar un par de posibles “ismos” entrecruzados en Juan Ramón, sino que hasta nos da de su poesía una visión más amplia y compleja que la que el título de su tesis promete. Pues lo que hace entrar en el *simbolismo* de Juan Ramón Jiménez ni se reduce al estricto uso de símbolos, es decir, a un recurso general de estilo, considerado sin sujeción a tal o cual precisa época literaria, ni coincide tampoco con el grupo de características, tan variable según los expositores, del llamado simbolismo de fines del siglo XIX. Como todo gran poeta, Juan Ramón Jiménez es menos y es más que cualquier rótulo o programa colectivo. Y cada uno de sus recursos vale y se

entiende en el juego de todas sus manifestaciones expresivas, y sólo allí.

Si la segunda amenaza, la de un *trop-de-zèle* mal administrado, pasa a veces rozándonos, dado el plan del estudio, se equivocaría quien, sin ir más allá del índice, y receloso de los títulos que señalan la articulación de la obra (Elementos sintácticos: recursos nominales, verbales. . .; Elementos estéticos: epítetos, imágenes, ritmo. . .), echara de menos la visión comprensiva que enlace estos variados aspectos. Cierto, es imprescindible trazar toda la línea recorrida por la flecha poética de Juan Ramón desde sus primeros versos, y no dejarla eleáticamente clavada en el espacio; importa verla como fluida continuidad, como vibrante y unitaria parábola descrita por el alma del artista: esa "curva de avance —son palabras de Gerardo Diego al comentar la aparición de la *Segunda antología*—, no hacia adelante ni hacia arriba, sino hacia adentro". No es fácil hallar un poeta cuyo *total* diste más que el de Juan Ramón de los fragmentarios resultados que el examen microscópico de su obra pueda procurarnos. Bien lo sabe Emmy Neddermann. Y por eso lo peculiar y personal de la poesía estudiada se salva las más veces, en su libro, por la referencia de cada procedimiento expresivo a la obra íntegra —juvenil, media, última— de Juan Ramón Jiménez y, ante todo, por las oportunas síntesis que abren y cierran su exposición y de las que nos ha dado muestra en un estudio posterior.²

Emmy Neddermann se ha ajustado con todo rigor a un austero método lingüístico: el orden de su estudio lo marcan las diversas categorías de sintaxis y estilo examinadas, de las cuales parte la autora para llegar en cada caso a la peculiaridad anímica que se trasluce en ellas. Imposible mantener orden igual en esta nota, enumerando desnudamente los temas, a menos de caer en índice o catálogo. Prefiero agrupar los puntos más importantes alrededor de unas pocas facetas de la poesía de Juan Ramón Jiménez —por lo demás, repetidamente señaladas en este libro, y con especial detenimiento en el estudio que le sirve de introducción.

Una ojeada a las *Pastorales*: “Los senderos. . . con *su doliente ir* de ríos.” Una ojeada a *Platero y yo*: “El campo enlutó *su verde*”; “Estará sentado en su sillita, al lado de las rosas únicas, viendo con sus ojos, abiertos otra vez, *el dorado pasar* de los gloriosos.” Cualidades y acciones no son en esta poesía meros accidentes que les ocurren a los objetos. En vez de estar sometidas a las cosas, en vez de perderse oscuramente en ellas, alcanzan de suyo jerarquía de cosas aparte: *su ir, su verde, el pasar*.

“Oros vagos y tristes del día fugitivo.” Los colores, que en enorme variedad de matices ha derramado Juan Ramón por sus versos, llegan a ser también entidades separadas: abstractas, en sentido etimológico. Abstraídas de este mundo; vivas y concretas en el trasmundo. Vagas y brumosas para los ojos, se vuelven claras realidades para el espíritu. Salen aleteando del paisaje a posarse en la mano del artista, y hasta alguna vez se inmovilizan en los colores mismos de la paleta:

Con un azul, un blanco, un verde
—justos—
se hace —¿no ves?— la primavera.

Densos colores sólidos cuyo indefinido poder llena de vértigo a Juan Ramón, pintor (¿no ha resumido él en dos palabras —poesía y pintura— la historia de su adolescencia?): el mismo deleitoso vértigo de Paul Valéry ante “las lacas, las tierras, los óxidos y las alúminas” que, soñando con el lienzo en blanco, cantan suavemente *les préludes du possible*.

Colores profesionales aparecen con frecuencia en las poesías de Juan Ramón. Así en la que lleva por título “Mar de pintor” y por subtítulo unos ásperos tecnicismos, y en cuyos versos las horas del día van tiñendo mar y cielo con su luz tornadiza: mar azul Prusia, mar morado, mar ocre, mar de plata, mar de hierro; cielo verde malaquita, cielo gris, cielo blanco, cielo rosa. Es visión (y saber teórico) de pintor para quien no hay paisaje que se bañe dos veces en la misma luz.

Los colores, libres, van a instalarse en el trasmundo. Libres de las cosas, pero cargados de la emoción con que las cosas han sido vistas. Ahora, leves símbolos inmateriales, pueden volar en todas direcciones; el hilo de emoción que las retiene y dirige partirá siempre del artista y podrá reconocerse en todos los detalles de su mundo poético, ya aparezcan como cosas, ya como abstracciones; tanto en el "oro infinito de lo eterno", del *Diario*, como en la "tristeza de los álamos blancos", de *Pastorales*. De colores simbólicos están iluminados sus paisajes: paisajes sin dentro ni fuera, todos homogéneamente reducidos a puros valores de emoción. Viento negro, campanas negras. Aldea gris, hora gris. Pálida tierra, pálidos dolores. Ángeles malvas que apagan verdes estrellas; noche verde, soledad verde, brisa verde. Luna roja, jardín rojo de farolillos, niebla roja, peligros rojos. Primavera amarilla, como "mi corazón inmenso y amarillo". Dios azul. Y esas blancuras de fantasmas. Y esos oros y platas, y oro verde y plata malva.

Las cualidades adquieren así sustantividad; los objetos se resuelven en sus cualidades. No es que el cielo sea azul, sino que el cielo es *lo azul*. Emmy Neddermann examina con todo detenimiento este estilo "de emanación", en que las cosas son reemplazadas por su reflejo o su perfume, por su sombra o por la huella que dejan; en que la flor se deshace en aroma, la voz en ecos, la estrella en un temblor de luz. Un orbe así construido es el impalpable crisol que el poeta necesita para fundir su yo con el mundo.

Variados aspectos ofrece en esta poesía la desmaterialización de las cosas. Ya el espacio en que se mueven es borroso y desvanecido. En los paisajes de Juan Ramón, nublados y arboledas aparecen como fondo predilecto. Así también en sus paisajes anímicos los estímulos más sutiles se amalgaman en complejas y neblinosas impresiones globales: "Temblor, relumbre y música", "lumbres, estelas y lágrimas", "suspiros y fragancias". La estructura de la frase responde puntualmente a este modo de visión. Largas escenas se describen con

giros nominales: “¡Nube de polvo! ¡Gritar de las niñas sobre el asno!...”, apenas ligados, cuando lo están, por conjunciones mínimas, como ese leve *y* que sitúa en un mismo plano representaciones dispares —agua y azul de luna, suspiro y estrella, dolor e invierno, flores y luceros —acercándolas y enlazándolas en unidad.

Y qué característico ese enlace de impresiones mediante un *o* —“¿un siglo o un instante?”, “todo el mundo está muerto, o todo vivo”— que no reúne distintas maneras de ver el objeto, sino de no verlo, como si le faltara al poeta la voluntad de mirar, de abrir los ojos, y esto *o* aquello le diera lo mismo. *Da lo mismo, es lo mismo* (*Eternidades*, 166; *Piedra y cielo*, 159): la juventud enfermiza de Juan Ramón está entera en estas palabras. Su experiencia —explica Emmy Neddermann— “atravesaba simbólicamente el ser y el no ser”; huyendo del ser y del no ser para refugiarse en una eternidad inmóvil, ser y no ser acaban por igualársele a la distancia. Qué pequeño, qué confuso el mundo, visto desde el Nirvana. Y qué fácil es que se convierta en Nirvana una cama de enfermo; cómo ayudan a ver pequeño y sin sentido el mundo las ventanas de un hospital, aunque no estén, como las de Sils-Maria, “a seis mil quinientos pies sobre el nivel del mar y a muchos más sobre el nivel de las cosas humanas”.

Acciones y situaciones aparecen en Juan Ramón como bañadas en una fantasmal quietud de agua dormida. Con el preferente uso de sustantivos sin artículo, las representaciones, desentendiéndose de todo variable ser individual, ascienden a lo genérico e inmóvil. Con los plurales de abstractos (“labios que besasteis *mis tristezas*”) el poeta da aún más realce a este carácter monumental de sus imágenes.

El predominio de los giros nominales hace juego con la escasa importancia del verbo. El verbo mismo se nominaliza en infinitivos casi vaciados de toda nota temporal: “tu *morir*”, un “*ir* doliente de ríos”; o se reduce a formas incoloras, al servicio de representaciones sustantivas: “*Hay* una boca

que canta. . . , *hay visiones. . .*” O bien, si conserva plena función temporal, es a menudo para expresar con incoativos —*palidece, oscurece*— sutiles matices de color. De los tiempos verbales, predomina, con mucho, el presente: tiempo lírico por excelencia. Las situaciones pasadas se expresan casi siempre en imperfecto: “Doraba la luna el río. . .” El poeta no enumera los hechos pasados como tales; vuelve a estar en su viva presencia. No describe el paisaje mismo, sino el cuadro que le ha quedado en los ojos. Su mirada no se dispara hacia la luna y el río; se refrena, se vuelve hacia adentro, doblegada estéticamente. El Mallarmé de la *Prose pour Des Esseintes* podía suspirar por una “*île faite de vue et non de vision*”. Para Juan Ramón Jiménez la visión vale más que lo visto.

A una visión estática de las cosas obedece también en Juan Ramón el uso del símil. Lo hallamos en todos los grados: desde el construido sobre un vacilante *como si. . .*, en que el poeta mismo, al consignar la relación que descubre entre dos términos, la problematiza, hasta aquel en que la comparación se afirma, construye y desarrolla en todos sus pormenores, o en que, finalmente, se reducen al mínimo las partículas comparativas y se convierte el símil en metáfora identificadora. Emmy Neddermann presenta el símil “vacilante” como característico de la primera época de Juan Ramón, en íntima correspondencia con el predominio de la expresión indeterminada (“parece. . .”, “como. . .”, “cual si. . .”), mientras que luego van ganando terreno las comparaciones construidas término a término y como explicadas lógicamente:

Te digo al llegar, madre,
que tú eres como el mar; que aunque las olas
de tus años se cambien y se muden,
siempre es igual tu sitio
al paso de mi alma.

Símiles de este tipo, complejos y minuciosos, llegan hasta rozar la alegoría simbólica y crear verdaderos universos en pequeño (comp. *Estío*, 19: “Cual la brisa, recuerdas. . .”). Un

paso más, y surge la metáfora plenamente identificadora de dos esferas de representaciones, cuyas distintas formas va examinando Emmy Neddermann a lo largo de la obra de Juan Ramón: enlace de los dos términos mediante genitivo: “por las avenidas de mi sueño voy”, “los buques negros de mi sueño”; aposición: “la molinera, rosa y música del valle”, donde se acumulan a veces largas series de exclamaciones nominales, enfiladas en poética letanía.

Nada escapa a esa inmovilidad de encantamiento. Ya hemos visto detenerse en gesto monumental los verbos: “un ir”, “tu morir”. Pero el afán de estatismo no se satisface con esto, ni con “el todo”, “lo otro”, “el sí”, y crea formas como “aquella tú”, “un lejos”, “su siempre”. Es que los *siempre* y los *lejos* no se reducen en Juan Ramón a nexos abstractos. Con minucioso análisis la autora va desentrañando los valores afectivos y visionales que se esconden en estas palabritas: el anhelo de fuga, el arranque vehemente de ese *hacia*. . . , que culmina en el *¡hacia todo!* del *Diario*, impetuoso salto al infinito. *Inmenso, inmensamente, alrededor* de lo infinito: siempre ese afán de lanzarse fuera del mundo. *Bajo* la luna, *bajo* las estrellas: palabras que no se contentan con disponer topográficamente los objetos, sino que, como jugando con distancias cósmicas, unen cielo y tierra en un mismo espacio absoluto: “El viento pasa delante de la luna”, “Rosas bajo las estrellas”, “La luna soñaba sobre los álamos”. Ni son meramente topográficos sus *a través*, empleados de preferencia para expresar una visión turbia y velada; ni lo son sus adverbios en giros como “más allá de todo” y como ese “no sé de dónde” que envía al poeta sus músicas, sus cantos, sus *arias tristes*. Así también el *entre* pierde a menudo en Juan Ramón su significado rigurosamente espacial y, como el *parmi* de los simbolistas franceses (*elle mourait parmi l'automne vers l'hiver*), adquiere un preciso sentido de imprecisión, que permite al poeta fundir perfume y recuerdo (*Arias tristes*, 136) o trasladar milagrosamente horas en nubes:

Entre la tarde de otoño. . . sube un humo dulce y blanco.

Ya se ve. Preposiciones, conjunciones, adverbios, todas estas humildes partículas tienen en Juan Ramón un papel bien reconocible de elementos “alejadores”. No son aquí, como pueden ser en un tratado científico, los imperturbables policias que marcan la dirección exacta al tránsito de nuestras ideas. Al revés, las envuelven en bruma, las roban al cono de luz del intelecto y ayudan así a transfigurarlas en las misteriosas entidades que componen el mundo poético de Juan Ramón Jiménez.

Campo y cielo pueblan ese mundo, luna y sol, monte y valle, mar, estrellas y jardines. ¡Qué poder de evocación el de estos simples nombres! Pero un aire delgado —aire letal de puna, a veces— lo baña todo. Basta penetrar en él para sentirse en el país extraño de los sueños. Aunque Juan Ramón recorta lúcido y vigilante esos sueños, ni los más claros destellos de su inteligencia bautizadora —“¡Intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas!”— logran borrar el aura hípica que rodea sus visiones. Cada objeto de ese mundo despidе luz ambigua, como si el artista la hubiese encendido con doble mirada. De pocos poetas —nos dice Emmy Neddermann— es tan amiga y familiar la luna, pero en pocos, también, se llena de tanta fuerza simbólica. Mundo y trasmundo, siempre. El mar es mar, pero es además ventana que da al infinito:

Lo azul se queda atrás, abierto en plata viva
y está otra vez delante.

El viento es viento, pero es ala con que escapar del ahora y del aquí:

. . . llenas de azul de ensueño y de deshora,
las vagas brisas. . .

Luz ambigua, cosas que se disgregan en sus emanaciones como para transirse más fácilmente de espíritu, haces de sensaciones dispares combinadas con minuciosidad puntillista y

divisionista. Gran maestro es Juan Ramón en el arte de fundir impresiones de sentidos diversos, gran descubridor de correspondencias irracionales, de esas que tanta fortuna han logrado en la poesía contemporánea. En su extensa y matizada escala de sinestesias caben, tanto la que en sutil aleación funde blancura y silencio, música y olvido, como la que, reverdeciendo fórmulas del lenguaje diario, ahonda estilizadamente en ellas para dar con el oculto filón de poesía, —así, frente a “voz gruesa”, la *voz delgada y de plata*—, o la que opone al “divino del pian silenzio verde” la *música verde* de los chopos y su *verde charla metálica*.

El ritmo sintáctico y la estructura del verso acompañan este anhelo de inmaterialidad con lo leve de sus formas y movimientos, con el paso fluido de verso a verso y de estrofa a estrofa, con una calculada puntuación que suele dejar inclusa o desvanecida la frase, o hacerla surgir borrosamente en *pianissimo*; con la supresión de nexos lógicos o con su reducción al mínimo puente de un *y*. . . Los valores acústicos, el timbre simbólico o descriptivo de consonantes y vocales, el arrastrarse de los graves adverbios en *mente*: todo colabora con tan delicada poesía.

En la breve “síntesis ideal” de sí mismo que Juan Ramón traza en la Antología de Gerardo Diego, la historia de cada etapa de su vida se cierra con este insistente, doloroso estribillo: soledad. “Mi vida ha sido siempre dulce y aislada”, explica en otra ocasión. Su azoramiento ante la vida, su temor a la acción y a los hombres, hacen del Juan Ramón de la primera época una figura extrema de poeta ensimismado. Hasta el ensueño en que su poesía se envuelve parece una muralla contra el mundo: “Para qué quiero la vida si para nada me sirve” (*Arias tristes*). Así, de espaldas a la vida, lo vemos alejarse, por nocturnos países de sueño y de muerte; refugiarse entre paredes de corcho contra los ruidos de la ciudad; sentir la llegada de cada día como un

¡eterno amanecer de frío y de disgusto,
fastidiosa salida de la curva del sueño!

Ensimismamiento que no logra vencer —observa Emmy Neddermann— hasta su viaje a los Estados Unidos. Y aún no del todo: ciudades tentaculares como las que Verhaeren transforma expresionistamente en una crispación de actividad humana, las ve el poeta del *Diario* en contemplación remota, bajo su pura forma de laberinto impenetrable y hostil.

A partir de esta soledad primera, de la que brota una poesía también egocéntrica y apartadiza —“Yo estoy solo. . . , yo tengo mucha tristeza”,— Emmy Neddermann va siguiendo la evolución literaria de Juan Ramón Jiménez. En el período siguiente, la sensibilidad del poeta se vuelve más receptiva y su experiencia se enriquece. Abierta ya al mundo, su alma no se detiene hasta identificarse con él: “Yo también quiero ser de oro, cual la hoja mustia. . .”, “No sois vosotras, dulces, bellas ramas. . . Es mi alma!” Y este sentimiento va articulándose, adquiere en cierto modo una contextura lógica, como de filosofía en germen; así en los intentos de interpretación de la propia alma del poeta en *Eternidades y Belleza*. Tema que persiste y se agranda en el período siguiente, en que Juan Ramón se lanza tras un yo supraempírico, “un yo inmortal, más que yo”. Paralelamente, la busca salvadora del interlocutor —más exacto: de un tú hacia el cual orientar el soliloquio lírico— empieza por la directa y fraternal alocución del viajero solitario al Mar, a la Primavera o a su Corazón. Otras veces, de la soledad y el silencio surgen inciertos interlocutores, *alguien, no sé quién*, que sobresaltan al artista con sus voces extrañas (“Silencio. . . ¿Qué? El campo es todo. . .”): diálogo entre el viajero y su sombra. Y no ya su sombra, sino seres cada vez más abstractos e ideales, vendrán luego a escucharle: “tu amor”, la “Eternidad, belleza sola”, la “Verdad desnuda”.

Como vemos, peripecias siempre contenidas dentro del recinto del yo. También ese hastío de su propio nombre, reducido a iniciales, y las tentativas de persistente anonimato (gracioso y triste, y tan de nuestra América, el fracaso de su invitación a un grupo de jóvenes para publicar una revista poética sin firmas) son una huída del mundo. Huída de. . . ,

pero, a la vez, huída hacia. . . Porque soledad y fuga no se resuelven aquí en vacía negación, sino que encierran un núcleo bien afirmativo y constructivo. Así también el “*détachement*” de Valéry, tan próximo al de Juan Ramón en muchos aspectos, su “*perpétuelle exhaustion*”, su “*refus indéfini d’être quoi que ce soit*” sólo se aclaran a la luz de esta otra fórmula dual: “*Solitude, netteté désespérée.*” Desesperado afán de limpieza, de rigor, de sinceridad bien entendida. Desesperada devoción a lo íntimo, anhelo de crecer en hondura y en eternidad. (¡Perdurar! Todo es vanidad para estos solitarios, menos el temor al Tiempo.) Animadas de tantas fuerzas, ¿en qué han de parecerse estas soledades a un indiferente *spleen*? “Siempre frenético de emoción”, se describe Juan Ramón Jiménez en el *Diario*. No es menester menos para vigilar facilidades y castigarlas; para descubrir la propia y escondida ley, tarea mucho más difícil que la de elaborar precipitadamente una retórica e imponérsela a sí mismo; para registrar con dolorosa hiperestesia las vibraciones mínimas de cada instante:

¡Qué inmensa desgarradura
la de mi vida en el todo,
para estar, con todo yo,
en cada cosa;
para no dejar de estar,
con todo yo, en cada cosa!

Queden el desdén y el hastío para la superficie del mundo, la de aquellos que marchan al galope, en caravana, sin ojos para ver. Pero el poeta. . .

Andando, andando;
dejad atrás los caballos,
que yo quiero llegar tardando
—andando, andando—,
dar mi alma a cada grano
de la tierra que voy pisando.

Frenético de emoción, el poeta hiende la superficie gris,

y recorre ahora con avidez de descubridor la tierra nueva, hasta encontrar el punto en que quede presa su mirada:

Soy como un niño distraído
que arrastran de la mano
por la fiesta del mundo.
Los ojos se me cuelgan, tristes,
de las cosas. . .
¡Y qué dolor cuando me tiran de ellos!

Frenético de emoción busca y labra las sutiles sustancias con que construirá la Obra, refugio contra tantas huídas. De otro modo, imposible alcanzar ese último dejo de las cosas, que destila Juan Ramón a través de sucesivos alambiques: “Fuga de fuga de fuga. Recuerdo de recuerdo de recuerdo. . . ¡Aroma del aroma del aroma!”; imposible llegar al verso “sencillo y espontáneo”, como él gusta decir: no aquel que espontáneamente sube a los labios, sino ese otro que ha atravesado las más variadas experiencias, y concentra ahora en figura simple la rica complejidad del camino recorrido.

Sí; tan condensada labor poética requiere un frenesí de emoción, un apasionado culto a la Obra, “¡libre esclavo de su dueño!” Juan Ramón ha dicho: “El volver o no sobre la propia obra es sólo un problema de amor.” Por amor y lealtad a la poesía no cesa él de volver sobre sus versos, no para traicionar su sentido inicial, sino para purificarlo de la ganga que lo rodeaba y extraer del poema —ascéticamente rebajado, una y otra vez, a borrador— otro poema más perfecto y oculto. “No modifico el acento ni el espíritu”, declara el poeta, “pero si sobran tres palabras o hago un verso ridículo, ¿por qué dejarlos? Hay que volver sobre las cosas para meter la inteligencia en lo que hizo el instinto. Sobre todo, lo que yo persigo, es la tersura. Evitar el verso empedrado”. Tersa poesía desnuda es la que Juan Ramón persigue: de una tersura definitiva en que no pueda morir el Tiempo, el enemigo, y ante la cual el propio poeta sepa detenerse, porque “así es la rosa”.

No nos extraña que, para quien está absorbido por el culto de la obra, el mundo se le desvanezca en torno. El mundo retrocede a un borroso segundo plano, queda subordinado a la obra como los medios a los fines. Pues eso justamente es: un repertorio de símbolos con que el artista cuenta para expresarse a sí mismo y eternizarse en su canción. ¡Glorioso destino del mundo, servir a la canción del poeta!

Del amor y las rosas
no ha de quedar sino los nombres.

¿Qué vale toda la grandeza de un universo incapaz de nombrarse a sí mismo? “La tierra duerme. Yo, despierto, soy su cabeza única.” Orgullo de junco pensante. Bien sabe el poeta que, sin él, todo caería en la nada, arrastrado por el tiempo, y que a su muerte “todo será mudo y amarillo”, por-que sólo él es capaz de vencer con el sortilegio de su palabra la muerte de las cosas.

Todo cae, llorando sin sentido. Se mueren
los momentos, en una esplendorosa fuga.

Y es brevísimo el tránsito entre ese avizorar el instante fugitivo, para salvarlo de su caída, y el volver la mirada hacia la propia inteligencia avizora. Un paso apenas, y del espectáculo del mundo se traslada el artista a la morosa complacencia en el acto mismo de ver. Su pasión no se concentra ya, o no se concentra sólo, en las profundidades de la maravillosa *terra incognita* descubierta tras la tierra cotidiana, sino en las de su propia alma y su propio mirar, de donde toda maravilla nace.

...Era más dulce el pensamiento mío
que toda la dulzura del poniente.

Apolo se ha transfigurado en Narciso, un Narciso con los ojos muy abiertos sobre su pura imagen en la fuente. Siempre insatisfecho, siempre trémulo de ansiedad y de implacables exigencias. Frenético de emoción. Porque es ahora, ante su

obra —pura imagen de lo mejor de sí mismo—, cuando empieza el drama verdadero.

Muy abundantes materiales nos ofrece el libro de Emmy Neddermann para acercarnos a ese drama de poetizar, el más entrañable y doloroso de Juan Ramón. Dolor por el perpetuo desajuste que el poeta siente entre su visión y su palabra. ¡Quién pudiera naufragar por entero en la experiencia del instante, en vez de detenerse a taquigrafiarla y manipularla! ¡Quién pudiera ser arrastrado por sus visiones, y no tener que tomar posición ante ellas! Dolor de ser otro que la pura imagen en la fuente: de ser otro que lo mejor de sí mismo.

Pero ¿será en verdad gran poeta —se pregunta el lector— el que parece a cada instante rogarnos que le perdonemos el sacrilegio de poetizar, ese forzoso pecado de traducir sus visiones traicionándolas? Gran poeta es el que nos hace olvidar el conflicto entre visión y palabra. Gran poeta es aquel en cuyos versos se queman y volatilizan los conflictos, las dudas, los temores, los arrepentimientos, las menudas miserias del hacer, redimidas espléndidamente por lo hecho.

Sí; pero ¿por qué no ha de ser también gran poeta el que fije en monumento breve y perdurable esos mismos conflictos —no poéticos, sino del poeta—, esas menudas miserias? Alta poesía la de Juan Ramón cuando nos lo presenta persiguiendo en su soledad la palabra que venza al tiempo. Lo vemos, alquimista infatigable, buscando para sus versos el elixir de la larga vida:

Al lado de mi cuerpo muerto
mi obra viva

y para sí mismo la piedra filosofal, la Belleza exacta:

...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.

Y versos inolvidables relatarán la caza de la Belleza. Inolvidables, aunque el poeta piense que ella, mariposa de luz, le ha burlado, dejándole sólo en las manos “la forma de su huída”.

ELOGIO DE MAIRENA

JUAN DE MAIRENA nació —como su maestro, el metafísico Abel Martín— en las páginas de prosa que acompañan las *Poesías completas* de Antonio Machado. En libro aparte se reunieron después sus “sentencias, donaires, apuntes y recuerdos”. Sentencias sobre lo humano y lo divino. Donaires a costa de las propias sentencias y de las ajenas. Recuerdos y apuntes de clase: sabido es que Mairena fue profesor (de gimnasia, aunque en sus ratos libres explicara filosofía, o, más exactamente, retórica y sofística como introducción a la filosofía).

En una de sus *Nuevas canciones* aconsejaba Machado:

Da doble luz a tu verso:
para leído de frente
y al sesgo.

No sólo frente y sesgo tiene la prosa de Mairena; no sólo siete reversos, como el Gran Cero en la cosmogonía de Abel Martín. Es toda ella un juego de espejos enfrentados, deformadores y burlones, donde se hace trizas la seriedad de todo lector que no sepa reírse a tiempo de su propia seriedad. Mairena sí sabe hacerlo. “Ayudadme a comprender lo que os digo, y os lo explicaré más despacio.” Y si alguna vez lo olvida, si el enciclopédico profesor honorario de retórica y sofística cae en la tentación de sofisticar y retorizar gravemente, y la cátedra empieza a volvésele pedestal, ya acuden sus admirables discípulos para impedirle que se convierta en su propia estatua; ya acuden también los recursos de la gimnástica a hacer estallar en absurdos la pompa de un lugar común o destripar con un retruécano el párrafo más empenachado.

Entre el gimnasta y el filósofo, entre los discípulos y el maestro, entre la sombra de Abel Martín y la de Jorge Meneses, criatura de Mairena y creador a su vez de una estu-
penda Máquina de Cantar, ¡qué red de afirmaciones, réplicas

y dudas (dudas no menos fervorosas que las afirmaciones y las réplicas)! Inútil pedirle al autor que nos las despeje. El autor no escribe para despejar incógnitas en el papel, sino para expresar fielmente, dividiéndose en personajes contradictorios, la incógnita en su misma complejidad, el conflicto que le acosa y el diálogo sin fin de su propia conciencia. Si aparece en el escenario, lo hace como un personaje más, como una máscara entre las otras. Si toma la palabra, no será para transmitir impersonalmente la doctrina de Mairena. Es un Eckermann irrespetuoso y arisco que no pierde ocasión de comentar zumbonamente al maestro ni de sorprenderlo en falta; ejemplo, la deliciosa "Plancha" del capítulo IV ("Yo no puedo imaginar, señores, una Rusia marxista, porque..."). Machado no nos dejará oír su propia voz. Mejor que pedirle claves simplificadoras, tratemos de ver qué cuestiones solicitan la atención de su personaje. Mejor que consignar cada sí y cada no con que conteste a los problemas que se le lleven planteados, será consignar los problemas que se plantea él mismo, aunque no conteste por sí y por no.

Preocupación central de Mairena es ya esa primaria alternativa del sí y el no. Le exaspera verla trivializada en un mecanismo de respuestas automáticas: la fórmula diáfana e insustancial con que se orillan las dificultades y se sacrifican los mil puntos de vista posibles a uno solo arbitrariamente elegido: el "¡claro, claro!" con que el interlocutor que todo lo entiende paraliza y mata las ideas en cuanto las hace suyas; el vaivén perezoso entre términos falsamente opuestos y exclusivos; el lugar común tomado por sentido común.

Para Mairena el juego del sí y el no de esa razón automática es apenas símbolo de otra más escondida y profunda razón. Por un punto cualquiera, la inteligencia puede hacer pasar cuantos ejes desee, con el sí en un extremo y el no en el otro. Tarea tan fácil como baldía la de atender a uno solo de esos ejes y elegir entre sus dos polos. Lo difícil, lo que no hará nunca la razón mecánica, poco amiga de ejercicios violentos ni de espectáculos vertiginosos, es atreverse —hazaña

de poeta y gimnasta— a abarcar los dos polos como implicados el uno en el otro, y a comprobar que la recta a que ambos pertenecen no es más que una entre tantas. No sólo dualidad, pues, sino inefable pluralidad de cada cosa. En muchas de las parciales enseñanzas de Mairena late esa convicción, figurada hasta en la estructura misma del libro, con su entrecruzamiento de planos y personajes, su estudiado desorden, sus monólogos errabundos, tantas veces interrumpidos por la pregunta sin respuesta o por la sospecha de que “bien pudiera ser al revés”.

Lo uno y lo otro, inseparables. No nos extrañe que, con ese don de ver al mismo tiempo la cara y la cruz de todo, Juan de Mairena se complazca, como Valéry, en dirigir la mirada a los puntos en que el movimiento del espíritu se separa en corrientes opuestas y donde, por lo mismo, los opuestos aún confunden sus aguas; en primer lugar, a esas zonas del alma donde todavía “las empresas del conocimiento y las operaciones del arte son igualmente posibles”. Ya Abel Martín, el maestro, recordaba al morir:

Viví, dormí, soñé, y hasta he creado
un hombre que vigila
el sueño, algo mejor que lo soñado.

A Mairena, el soñar y el vigilar los sueños le preocupan por igual. Poesía (y también Metafísica), Poética (y en general Filosofía). Para él, la filosofía de lo poético es el mejor de los caminos hacia la Filosofía, con mayúscula. Camino de ida y de vuelta. “De lo uno a lo otro, en esto como en todo”, dice el discípulo de Abel Martín recordando su doctrina de la radical alteridad del ser. Y en uno de sus memorables vaticinios anuncia el día en que los poetas cantarán lo intemporal metafísico y los filósofos silogizarán sobre la huída angustiosa del tiempo y el trágico desamparo y soledad del hombre al borde de la nada. Vago presentimiento —explica Machado— de un poeta a lo Valéry y un filósofo a lo Heidegger; y anticipación fácil, porque era inevitable que poesía y filosofía

acabaran por extremar en tipos absolutos sus habituales inter-ferencias. “Los grandes poetas son metafísicos fracasados; los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas”, hace decir el poeta Antonio Machado a su personaje, como el filósofo Jorge Santayana al suyo.

Pero ¿por qué, en Machado, ese bremondismo laico y vergonzante, esa arbitraria desvalorización del poeta, ¡del gran poeta!, frente al metafísico? Si triunfo y derrota se miden según la dignidad de los materiales que el metafísico y el poeta hacen entrar en sus respectivos mundos, o según sus modos de elaborarlos, ¿por qué la construcción poética ha de ser fracaso de la construcción metafísica, que utiliza sus mismos materiales, sólo que envolviéndolos con mayor o menor grado de lucidez y consecuencia en formas de expresión análogas a las del saber objetivo y comprobable? No son metafísica fallida los admirables versos de Machado. Y para evitar que se precipitaran en lo prosaico, no ha necesitado el poeta aligerar su carga de genuina metafísica. Para que las ideas alcen el vuelo poético, no es menester ahuecarlas: sólo se requiere una especial capacidad de orientación y gobierno, con que, por muy densas que sean, puedan atravesar el aire sin estorbo.

La poesía no es *lo otro* de la metafísica. Hay, sí, quienes acaban por creer en la validez objetiva de sus propios sueños cuando los han entretejido de “ya hemos visto” y “por lo tanto”. A la filosofía de esos filósofos opone Mairena la suya, epigramática y socarrona. “Se moquer de la philosophie c’est vraiment philosopher”; es por lo menos un modo bien español de filosofar. Español, el de Mairena, en sus ardides de guerrillero. Español en la hostilidad a los sistemas, no tanto porque sean versión infiel y ripiosa de unas aisladas experiencias personales, como por lo que tienen de orden trabajosamente impuesto y expuesto. Y hasta eso de que nos revele como auténtico y radical filosofar lo que a primera vista parece ejercicio de humorismo anti-filosófico, eso también debe ser secreto de raza: de raza acostumbrada a lanzarse en

busca de oriente volviendo hacia occidente la proa de sus carabelas.

Así vio Rubén Darío al joven Antonio Machado en *El canto errante*:

Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.

Y así en *Opiniones*: “Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus ensueños en frases hondas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza. Tal verso suyo sobre la tierra habría encantado a Lucrecio.”

Sólo que Machado ha sabido crecer maravillosamente. Su buena fe no es la del simple; las cosas en cuya existencia se interna su poesía no son naturaleza inerte, no son tierra. Machado es poeta de alta y generosa inspiración. Cuando en una de las zonas marginales de su amplia poesía la carga irónica y reflexiva de sus versos crezca a tal punto que deba ceder a la prosa parte de su riqueza, veremos nacer este diario travieso, tesoro de alegría y de meditación. El *Juan de Mairena* se ahonda y florece como nunca en los años de la guerra civil. Y la edición final —póstuma— de este libre diccionario filosófico podrá ofrecernos así, envuelta en un humorismo grave e incitante, su cosecha sin par: admirables sentencias del profesor apócrifo sobre el pueblo y los señoritos, sobre Inglaterra y Alemania, sobre guerra y paz, sobre ideas y creencias, sobre cristianismo y comunismo, sobre Bergson y Heidegger, sobre Cristo y los sacristanes, sobre la ola de cinismo que amenaza al mundo, sobre la vida y muerte de España, sobre “el maestro Unamuno”, a quien se consagran los últimos renglones del libro.

En la amistad, en la poesía y en la reflexión conmovida se encontraron felizmente Unamuno y Machado. También la muerte los unió. Ambos se vieron desgarrados por el desgarramiento de España: apasionados y clarividentes, cada cual

lo sufrió a su modo. A ambos tendrá que acudir, como a testigos supremos, el historiador de la conciencia española. Y tendrá que interrogar una y otra vez, no sólo los versos de Antonio Machado, sino las prosas de Juan de Mairena, genial invención de un poeta "luminoso y profundo".

CULTURA DE HISPANOAMÉRICA

ALMA TAN COMPLEJA y flexible como la de Pedro Henríquez Ureña, enriquecida por años y años de reflexión apasionada, sabía también complacerse, y descollar, en deliberados ejercicios de sencillez. No es casualidad que, entre los cuentos que escribió, haya alguno —para niños— no inferior a los admirables de Martí. Gusto de narrar, con nitidez y simplicidad extremas, cosas finas y significativas, acumuladas con suelta pero muy sabia composición. Gusto del color vivo y del rasgo puro y hondo. Gusto de señalar y colocar en su sitio exacto cuanto hay de bello y de noble en el mundo, y de invitarnos a que lo vivamos por dentro y a que lo valoremos con justicia y verdad (había siempre mucha ética en la estética de don Pedro). Y todo ello con discreción, con gracia, sin hosquedades ni sermones de puritano.

También es alarde de sencillez y de elegante precisión esta *Historia de la cultura*¹ que manos filiales ponen hoy en las de cuantos estudian a América con intelecto de amor. A través de la información asombrosa de Henríquez Ureña, ¡cuánto vivir por dentro, y qué seguro y equilibrado valorar! La difícil ética que aquí traspasa y vivifica su arte es aquella que manda al historiador presentar lo cierto como cierto y lo probable como probable, y elogiar o disentir con proporción, y configurar los entusiasmos en jerarquía firme y ordenada. Por entre su obra de historiador, crítico y filólogo, bien claro se dibuja el camino en que Henríquez Ureña, riguroso maestro de sí mismo, acabó por dominar los secretos de la exposición diáfana y densa que, articulándose sobre temas cardinales, se derrama sin embargo por mil senderos de sabiduría y curiosidad. Ciencia minuciosa, organizada en claro panorama, eso era ya su estudio de 1905 sobre el modernismo en Cuba, como iban a serlo después sus acotaciones —con las de Urbina y Rangel— a un siglo de literatura mexicana, y su artículo de la *Revue Hispanique* (1917) sobre las

letras de su patria, y sus *Seis ensayos* sobre las de Hispanoamérica y Angloamérica, y sus monografías sobre la Edad Media y el Renacimiento en España. La misma preocupación por lo americano y por sus raíces europeas e indígenas que apuntaba en los juveniles *Ensayos críticos* perdura, crece y se ahonda a través de toda la obra posterior de Henríquez Ureña, hasta madurar en sus magistrales libros del Instituto de Filología de Buenos Aires sobre la lengua y literatura de México, América Central y las Antillas. De esa estirpe es la presente *Historia*, aunque en ella aparece más clara todavía la voluntad de condensar un material vastísimo en exposición ceñida y tersa. Síntesis histórica que se da a los ojos del lector en amplios y luminosos frescos, pero que consiente también, y muchas veces exige, la enumeración escueta y la definición lapidaria, como en esos párrafos del capítulo VI en que cada uno de los grandes escritores de la "organización y estabilidad" queda caracterizado con un par de trazos justísimos. No cabe imaginar en un libro mayor lucidez de arquitectura, reflejo inmediato de aquel orden viviente y armonioso con que en el espíritu de Henríquez Ureña se vertebraba su inmenso saber universal.

Porque precisamente la cultura en la América hispánica era el eje de ese saber. América concebida como un solo pueblo, de historia y geografía relativamente unitarias, aunque lleno de matices y relumbres individuales. Una América en que con tanta "naturalidad" entra el Brasil como las tribus y estados precolombinos, y en cuya asimilación a la cultura de occidente vemos a españoles y portugueses trabajando a la par, y utilizando a la par materiales europeos e indígenas. Y cuando Henríquez Ureña ha conseguido que sintamos toda nuestra América como una patria única, asistimos deslumbrados a lo que esa patria ha dado al mundo. Vemos desfilar artistas, sabios, empresas colectivas de cultura, luchas por la dignidad del hombre, que hacen del conjunto de estos pueblos una laboriosa y estudiosa república, no demasiado indócil, si bien se mira, a sus egregias minorías dirigentes: a esos

próceres de la independencia guiados por cuidadosas lecturas, observaciones y meditaciones; a esos estadistas amigos de las ciencias y de las letras y, muchas veces, escritores ilustres ellos mismos. Muy significativa es al respecto la espontánea popularidad que en la América hispánica suele acompañar a los poetas —por más que ellos tiendan, como es natural, a mostrarse quejosos de su aislamiento—: Henríquez Ureña lo ha ilustrado en sus conferencias de Harvard con ejemplos bien elocuentes.

No un afán de estilización tendenciosa, sino el de concentrar en apretado resumen la historia cultural de esa patria hispanoamericana, lleva al autor a reunir en haces compactos los artistas sobresalientes de cada época. Así vienen a nuestro encuentro —fulgurante constelación en torno a Rubén Darío— los nombres de González Prada y Díaz Mirón, Martí y Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y Silva, Lugones y Valencia y tantos poetas menores. Así los prosistas de la época anterior: Montalvo, Sierra, Isaacs, Palma, Hostos, Varona. Así, en los párrafos finales del libro, la moderna pléyade de pintores hispanoamericanos, varios de los cuales “figuran entre los grandes del mundo contemporáneo”. ¡Si hasta asombra el solo recuento de lo que los indios prehispánicos alcanzaron en el dominio de las artes, en el de las ciencias (“conocimientos astronómicos extensos y precisos, no superados en Europa antes del siglo xvi, y avanzados métodos matemáticos: a comienzos de la era cristiana, antes que los hindúes, inventaron el cero y el principio de posición, que facilita los cálculos aritméticos”), y en su organización económica, y en sus normas de convivencia! No necesita el historiador prodigar el elogio expreso; le basta con señalar los rasgos principales de las tres grandes culturas indígenas. Y Henríquez Ureña lo hace en un tono que no pocas veces viene a unirse gustosamente —sin malicia, pero sin candor— con el de aquellos hombres del Renacimiento a quienes tanto maravillaban las virtudes civiles cultivadas por el buen americano “sous la douce liberté des premières lois de nature”.

Pues a cada paso este libro nos dice, sin decirlo, que los hombres y cosas admirables de nuestros países siguen siéndolo aun cuando, en vez de verlos con orgullo de compatriota, se estudien y analicen con ojos de espectador extraño. No deben su grandeza a la pequeñez ambiente: valen confrontados con la cultura de toda América, y con la del mundo entero. Pedro Figari es “uno de los mayores artistas de las Américas”; José Martí y Rubén Darío dejan huella definitiva en la lengua literaria española; Sor Juana es “el último de los grandes poetas” de sus Siglos de Oro; el autor de *Facundo*, el de los *Motivos de Proteo*, el de *Dom Casmurro*, el de *Barranca abajo* brillarían en cualquier literatura. Por lo demás, si Hispanoamérica recibe de Europa, sabe luego pagar generosamente la deuda, y dar un Alarcón al teatro de la España clásica, y un Heredia, un Laforgue, un Lautréamont, un Supervielle a la lírica de la Francia moderna, y un Chasseriau a su pintura, y un Reynaldo Hahn a su música. (Es lástima que Henríquez Ureña no se haya referido aquí a uno de sus temas predilectos de conversación: el influjo de ciertas personales experiencias americanas en la obra de grandes artistas europeos.) No es jactancia de hispanoamericano lo que dicta el elogio. Ilustres jueces de fuera se han pronunciado también, y Henríquez Ureña se complace más de una vez en recordar esos fallos consagratorios. Es el experto norteamericano Jewell quien admira la arquitectura brasileña por su feliz acuerdo de lógica y fantasía. Es un Ezra Stiles, presidente de Yale, y un John Adams, presidente de los Estados Unidos, quienes se pasman ante el saber y el alto y ardiente sentir de Francisco de Miranda. Es el español Menéndez y Pelayo el que juzga la *Bibliografía mexicana del siglo XVI* como “obra, en su línea, de las más perfectas y excelentes que posee nación alguna”. Es un Alexander von Humboldt quien da fe de que Europa no poseía en su tiempo biblioteca de botánica mejor que la de la escuela de Mutis. Hispanoamérica, precursora. Andrés Bello se adelanta a Emerson en proclamar la independencia intelectual del continente, como se adelantará Améri-

ca a España en el cultivo de la poesía romántica y en el de la novela realista y en las innovaciones del modernismo (aun las de la prosa, en que Gutiérrez Nájera anticipa a Azorín). Y el colmo de la *precurción*: los incas llevan la estadística demográfica “a un grado de precisión que hoy mismo no existe, como práctica oficial, en ningún país civilizado”.

Para juzgar las calidades de la cultura hispanoamericana, acúdase sin miedo, pues, a escala universal. Recuérdese, por otra parte, que Hispanoamérica es, sí, muy americana y muy hispánica, pero que sus mejores hijos se han señalado por su vocación de universalidad. A Darío se le echó en cara su amor a lo exótico, sin ver, replica Henríquez Ureña, que no era sino “deseo, muy de nuestra América, de probar todos los frutos de la cultura”. Con inequívoca complacencia evoca este libro la imagen de tan completo humanista como Bello, estudioso de Horacio y de Boiardo, de Victor Hugo, de los *Nibelungos* y de Plauto. Humanismo cabal y amplísimo, como el del propio Henríquez Ureña.

De los grandes maestros de la cultura hispanoamericana tiene él también —como quien ha trabajado infatigablemente, y desde dentro, por hacerla más vasta, más honda y digna— el sentido crítico: bien sabemos que su culto de lo americano no excluía dolorosas reservas y alarmas. No el optimismo dormido, no un fácil entusiasmo de fiesta patriótica vienen a desdibujar en este libro el rostro de la verdad. Porque no todo es avance en la historia de nuestra cultura, y estas páginas traen también más de una rápida pero terminante mención de la quiebra de instituciones o actividades intelectuales antes florecientes. ¿Recordaba el lector que, en tiempos de Humboldt, “ninguna ciudad del Nuevo Mundo, sin exceptuar las de los Estados Unidos, poseía establecimientos científicos tan grandes y sólidos como los de la capital mexicana” (que era entonces, por otra parte, la ciudad más poblada de las Américas)? La vida política de tal o cual país retrocede o se estanca en el siglo xx; en tales o cuales ciudades, la labor de impresores y editores, o las sociedades literarias, sufren largos

períodos de decaimiento y vuelven a florecer aquí y allí. Ni nos llamen a engaño las apariencias de legalidad y corrección con que se encubren, hoy como ayer, muchas profundas miserias. Discurre el autor sobre la liberación de las razas oprimidas de Hispanoamérica a lo largo del siglo XIX, y comenta: "De ahí en adelante el indio y el negro. . ." Esperaríamos ahora un *happy ending* de libertad, igualdad y fraternidad. Pero el autor concluye: ". . . el indio y el negro fueron explotados como los pobres del mundo entero". Esta *Historia* incita a cada paso a distinguir entre la ley y la simulación de la ley, entre la forma —a menudo francesa o inglesa— de las instituciones políticas y jurídicas, y su efectivo funcionamiento. Claro que no todo es patética denuncia de la ficción y la mala fe, y que el ver las cosas por sus muchas caras y en su complejo relieve y movimiento sirve para disipar la injusticia de las impresiones simplistas y parciales. El pueblo del sanguinario Huitzilopochtli era también el de Quetzalcóatl. Y era pueblo politeísta, "*pero* una escuela filosófica, ya antigua, reducía la multitud de los dioses a uno solo". Y era un pueblo sometido a organización imperial, *pero* democrática. Democrática, *pero* con clases sociales privilegiadas. . . ¡Ese incesante y socrático *pero*, con que el historiador desteje y vuelve a tejer los datos para ceñir con más precisión la figura exacta de la realidad!

Exacta y compleja. Si la literatura recibe aquí, ciertamente, muy especial atención, es la literatura con toda su densidad y sus más diversas formas marginales, y ligada a la existencia concreta de los escritores, a la de las revistas y periódicos, a la de los salones, a la del público lector (y espectador y oyente, pues con la literatura van el teatro y la canción, y a su lado la música, la danza y las artes plásticas). Todo en su nutrido contexto de cultura y civilización, donde entran, no sólo la religión y la filosofía, la ciencia y la enseñanza, sino las industrias útiles, la vivienda, los métodos de cultivo, la domesticación de animales, los sistemas de alimentación: mil aspectos del vivir cotidiano en cuyas transforma-

ciones se reflejan las del variado encuentro de los pueblos de América, y sus conflictos y armonías. Todo situado y estimado en relación con el mundo entero. Todo unido por muchos hilos simultáneos con la historia íntegra del hombre, en que cada episodio resulta así muy antiguo y muy moderno, muy extraño y muy familiar. No necesita insistir en ello Henríquez Ureña, maestro en el arte de decir las cosas más importantes como al desgairé o entre paréntesis: deliciosos paréntesis, que hacen vislumbrar quién sabe cuánta ahincada lectura e inquisición sobre las materias más dispares; deliciosas observaciones incidentales, a veces poéticas, a veces simplemente pintorescas, y siempre —como de tan grande y cordial conversador— agudas y reveladoras, intencionadas y personales. Que en el mercado de Tenochtitlan los indios vendían por número y medida, pero no, como en el Perú, por peso; que en la Escuela de Minería de México enseñaban, hace siglo y medio, “los españoles Fausto de Elhúyar, descubridor del tungsteno, y Andrés del Río, descubridor del vanadio”; que París ostenta en arco triunfal el nombre del venezolano Miranda, general de los ejércitos franceses de la Revolución; que *El Guarani*, del brasileño Gomes, “es buena partitura a la manera de Verdi en su época de transición, la época de *Aida*”; que hacia 1750 la orquesta sinfónica de Caracas. . .

Riqueza increíble, pero perfecta claridad. Sutileza y vigor. Así venía todo a enlazarse prodigiosamente en el espíritu de Henríquez Ureña, no con la monótona pasividad con que las noticias se depositan en ciertos cerebros —curiosos pero inertes— como en archivos incapaces de tasar, escoger y construir, sino ordenándose activamente y siguiendo simultáneas melodías concordantes, en una música mental siempre alerta, donde cada nueva observación hacía brotar nuevas resonancias y subterráneas comunicaciones. En pocos trabajos suyos se nos muestra Henríquez Ureña tan plenamente como en este libro póstumo, páginas ganadas a la muerte desde las cuales se nos habla, se nos guía, se alude a nuestros íntimos afanes y curiosidades como sabía hacerlo él, “interlo-

cutor ideal de cada interlocutor". Alegra el ánimo recorrerlas en este volumen del Fondo de Cultura, con sus bellas y elocuentes ilustraciones, con sus índices, con su selecta bibliografía sistemática —completada por los editores— que de veras ayuda e incita al lector. Bienvenido este libro luminoso con que nos introduce y exhorta a la devoción de lo mejor de nuestra América uno de sus hijos más preclaros.

LUCIO MANSILLA

FACUNDO, *Martín Fierro*, *Una excursión a los indios ranqueles*: tres alegatos. Pero no se busque en Mansilla el empuje lírico de Hernández y Sarmiento, ni el vuelo llameante de sus invectivas. Cierta que recuerda muchas veces a Sarmiento por su estilo despreocupado y montaraz, y es hermano suyo y de Hernández en lo recio de la crítica y en la tensa y contagiosa simpatía con que arrastra al lector. A Sarmiento se parece en su convicción de que lo que más importa en un libro no es el *cómo*, sino el *qué*. Hasta se le parece en esa actitud de cicerone a la vez asombrado y divertido él mismo con el espectáculo que está mostrando al forastero: al lector francés o inglés, o —¿por qué no?— al lector de Buenos Aires, no menos extraño a la vida lejanísima de las pampas, a sus cosas y a sus palabras. Sólo que no encontraremos en la *Excursión* el alegato-poema, vibrante y de una pieza. Será a través de continuas fracturas y reajustes como nos lleguen sus lecciones de sociología, zoología, botánica y geografía pintorescas. ¡Y qué lecciones! Todo un Congreso Internacional de Geografía premiará en 1875 la *Excursión a los indios ranqueles*.

Tentación del pedagogo de hoy: destrenzar esta obra, separar sus vetas, marcar con signo de alarma —como en el *Guzmán de Alfarache*— sus mil digresiones; ordenarla, descarnarla, encasillarla. De los grandes libros argentinos, éste es el más zigzagueante, el más desigual y mixto. La hebra del argumento se corta a cada paso. La armonía total del relato brota de una unidad de desarmonías, de las sorpresas y las continuas refracciones, del cabrilleo de noticias pintorescas, de la ambigüedad y agritudzura en que aparecen envueltas las descripciones, las narraciones, los comentarios. Nada de simetrías rotundas como la de civilización y barbarie, con cuyo manejo hubiera sido fácil al narrador mostrarse bajo la mejor luz. Ni él mismo se siente cómodo en el papel que ha debido

representar durante la excursión; no se ha acercado precisamente a los bárbaros como embajador de generosidad y de justicia. Prefiere lamentarse —o, mejor, burlarse— de su papel. Le enternece el trato íntimo de esos mismos ranqueles ante quienes le toca aparecer oficialmente como emisario de la civilización. Y, como al narrador del *Passage to India*, le basta plantear las situaciones humanas en su pura desnudez para que ellas mismas se encarguen de revelarnos el drama (acaso sin solución) que encierran.

Pero el patetismo nunca llega a ser en Mansilla una postura inmóvil. El autor exhibe su calidoscopio de miserias y sobre ellas deja caer su gracia, y sus gracias. Esas miserias (movimientos de la pasión y ardores del hambre, inmortales como la muerte) reinan por igual sobre indios y blancos, y aunque la conducta literaria de Mansilla sea diversa en uno y otro caso, en ambos se logra ese juego alterno de compasión y burla, de malicia y cordialidad, que da tan inconfundible sabor al relato y que, desde luego, sólo la lectura directa puede transmitir. El choque con las costumbres del campamento indio mueve a sorpresa o risa; pero la descripción se ahonda después, y advertimos que, por dentro, las cosas más extrañas y risibles tienen también su sentido coherente (parecida es la presentación de los caracteres individuales: también aquí la primera impresión viene a menudo acompañada de sorpresa o risa; luego el novelista intima con su personaje, descubre un espíritu cabal en sus actos y palabras, y no oculta la simpatía con que los convive). Mansilla se complace en hacernos penetrar, atravesando, por lo común, una corteza de superfluas o caprichosas convenciones rituales, hasta un meollo de vida primaria, ni más ni menos seria, ni más ni menos digna que la del blanco. Entonces el chiste suele ceder el paso a la gravedad y a la ternura. Y entonces es también cuando, de rechazo, nuestras propias costumbres, relativizadas por el contraste, aparecen como igualmente huecas y absurdas. “Yo he visto el mundo tal cual es en mi viaje al país de los ranqueles.” El moralista no está muy lejos de pre-

dicar la infinita vanidad de casi todo; el humorista insinúa que casi todo es ridículo, si se sabe mirar bien.

“...Después de haber recorrido la Europa y la América, de haber vivido como un marqués en París y como un guaraní en el Paraguay...” Sí, para Lucio Mansilla la vida sólo podía ser un continuo saltar entre extremos: entre los salones parisienses y los infiernos de Boquerón y Curupaití, entre el Louvre o la Ópera y la política turbulenta del Plata. De unas y otras experiencias, que su memoria se complacía en mezclar y enfrentar, fue dejando en sus libros una crónica desigual, llena de graves altibajos, radicalmente impulsiva y discontinua. El idioma de esos libros también parece obedecer a una estética (y a veces, se diría, a una preceptiva) del serpenteo y el contraste. Escritor guerrillero, como Sarmiento, no se limita a despreocuparse del estilo; lo vemos consciente de ello, y aun jactancioso: llega hasta el cinismo de la despreocupación. No sería justo decir que acarrea bien y construye mal. Se empeña, generalmente, en no construir, y en dejar que observaciones y digresiones vayan sucediéndose al hilo de su humor y de sus libres recuerdos. El propio Mansilla gusta de referirse a su obra como a montón de cartas mal zurcidas, de prosa conversada e improvisada, “memorias escritas en diez minutos”, llenas de costurones, remiendos y desniveles.

Todo conspira para romper en la *Excursión* la unidad de voz. Le agrada a Mansilla burlarse de la retórica con remedos grotescos de mal discurso o mal periódico: “Sólo quien haya tenido ya el gusto de ser padrino, comprenderá que noches de ese género pueden ser realmente inolvidables para un triste mortal sin antecedentes históricos, sin títulos para que su nombre pase a la posteridad, grabándose con caracteres de fuego en el libro de oro de la historia.” Pero la retórica, el cliché, la reminiscencia no elaborada, ni siquiera vigilada, se burlan a veces de él. Quisiéramos borrar de su libro frases como ésta: “¡Qué abismos insondables de ternura y de fiera oculta en sus profundidades tempestuosas el corazón huma-

no!" Verdad es que, cuando el Pegaso se le desboca, el escritor a menudo lo advierte, y nos lo advierte. Hasta es parte muy característica de su juego el mostrar su pericia de narrador y burlarse luego de ella, como en esa historia del cabo Gómez (capítulos 5 a 8) que Mansilla relata a sus compañeros de aventura, junto al fogón, entre mate y mate, y que, balanceándose con arte admirable entre humorismo y dramatismo, arrastra al lector, a través de los cuatro capítulos, hacia el trágico clímax final. Acabado el relato, sentimos como que Mansilla se avergonzara de haber dominado al lector por espacio de tantas páginas. Se ha dado él mismo demasiada importancia, importancia de literato, y el cronista no puede menos de añadir lacónicamente, evocando la escena del fogón: "Cuando yo terminé, unos roncaban, otros (la mayor parte) dormían."

A cada instante parece amenazada por dentro la existencia misma del libro, íntimamente anárquico; pero Mansilla va salvando obstáculos con gallardía y vigor incomparables. Una vitalidad misteriosa y pujante hace que en sus páginas el encuentro y oposición de dos pueblos no se reduzca a frío contrapunto de ciertos modos de ver, sentir y obrar; que la denuncia (no sin su gota de ferocidad) de la mala fe con que para despojar al indio se esgrimen leyes, pactos, promesas, monumentos de inanidad sonora, no acabe por empantanarse en memorial curialesco, tan tedioso como bien intencionado; que aquel ir y venir entre la narración de lo importante y la de lo minúsculo y superfluo, entre la confidencia y la parodia, entre lo pintoresco y lo pedagógico, y aquel desorden de observaciones fragmentarias, y hasta las mil discordancias, trivialidades y pequeñas torpezas que tan abrupta hacen la marcha de esa prosa, en nada lastimen la originalísima y seductora fisonomía del conjunto. Toda el alma de Lucio Mansilla se nos da en su *Excursión*, sin duda la más lograda de sus obras. Agradecemos a Julio Caillet-Bois el haberla puesto a nuestro alcance en esta impecable —imprescindible— edición

del Fondo de Cultura. Al prólogo de Caillet-Bois tendrá que acudir, en adelante, todo aquel que desee estudiar al general Mansilla siguiendo de cerca las menudencias de su inquieta vida y el itinerario de su genio sinuoso y disperso.

LOS CUENTOS DE RUBÉN DARÍO

ANTES DE *Azul*. . . (1888) Darío ha cultivado ya asiduamente el relato en verso; en *Azul*. . . mismo y en los grandes libros que le siguieron, la poesía narrativa está representada por páginas famosas: “Estival”, “Caupolicán”, “Palimpsesto”, “Cosas del Cid”, “Metempsícosis”, “Los motivos del lobo”, “La rosa niña”. . . En prosa, gérmenes de relato aparecen dispersamente en los artículos de Darío anteriores a su primer cuento, “A las orillas del Rhin”. Después, unos pocos e indecisos tanteos, y de pronto, decisiva, la seducción del cuento francés, ceñido y brillante.¹ El año de *Azul*. . . será, para Darío cuentista, el más fecundo entre los anteriores a 1893.

Entre 1888 y 1890 vienen a colocarse aquellos relatos sombríos que Rubén se proponía agrupar bajo el nombre de *Cuentos nuevos*, ciertamente escasos en número. En cambio, los publicados en 1893 señalan por su abundancia la culminación de Darío en este aspecto de su obra, y tanto ellos como los que van apareciendo, con grandes intervalos, a lo largo del lustro subsiguiente —la época de *Prosas profanas*— sobresalen, unos por su refinada elaboración formal, otros por su intensidad y originalidad. De esos años son el “Cuento de Nochebuena”, “Éste es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina”, “Respecto a Horacio”, “La pesadilla de Honorio”, “La pesca”, “La leyenda de San Martín patrono de Buenos Aires”, “La fiesta de Roma”. De entonces también ciertos cuentos muy visiblemente enlazados con los últimos que escribió Darío: así, la fatídica imagen de María Antonietta que en “Un cuento para Jeannette” (1897) viene a proyectarse sobre la de Jeannette misma, prelude un tema que en 1911 utilizará Darío para una de sus narraciones más intensas, el “Cuento de Pascuas”; y “Verónica” (1896) pasará a ser en 1913, con ligerísimos retoques,² “La extraña muerte de fray Pedro”. Muy escasa es, en conjunto, la producción

narrativa de Darío desde 1894 hasta su muerte, y nula en muchos de esos años.

La actividad de Darío narrador se extiende, pues, desde antes de su primer libro de versos hasta después del último, y nace y crece tan unida a la obra del poeta como a la del periodista. Es natural que a menudo lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo. Sólo la presencia de cierto mínimo de acción es lo que puede movernos a incluir, entre sus cuentos, páginas como “Ésta era una reina. . .” o “¡A poblá! . . .”, y a desechar tantas otras que no se distinguen de ellas sino por la falta de ese elemento dinámico. En el extremo opuesto, una frontera igualmente difusa separa el relato de la prosa lírica, a veces de tono muy afín. Gradual es el tránsito de “La pesca”, “Carta del país azul”, “La canción del oro”, “Fugitiva”, a los “Poemas en prosa”. Entre éstos, la “Sanguina” recuerda muy claramente —hasta por su título— los trozos pictóricos de “En Chile”, sólo que no hay en él ningún Ricardo “en busca de cuadros”, ni asomo alguno de acción. “Fugitiva”, a medias pintura estática, a medias evocación borrosa del pasado, apenas tiene de relato otra cosa que ese leve toque novelesco añadido al final: “no sabrás nunca que has tenido cerca a un soñador que ha pensado en ti. . .” El poeta ha preferido no organizar dramáticamente la sucesión de las “estrofas”, podemos leerlas, como el epitafio de Midas el frigio en el diálogo platónico, alterando el orden de las partes sin que se perjudique gravemente la impresión de conjunto (lo que Valera reprochaba a “La canción del oro”). Un paso más y ya llegamos, saliéndonos del cuento, a la pura “romanza en prosa”, como llama el propio Darío unas páginas incluidas en *Azul*. . . La música ante todo; canto sin fábula. No es sólo, pues, que el estudio de sus cuentos ilumine al mismo tiempo, desde fuera, aspectos parciales de la creación poética de Rubén, sino que la poesía misma penetra de continuo en estas páginas de prosa.

FORMA

“Era el poeta. Sus críticas, sus cuentos. . . eran de poeta.” El elogio de Rubén Darío a su admirado Catulle Mendès bien puede aplicarse al propio Darío; él mismo, sin duda, no hubiera deseado elogio mejor.³ En sus cuentos —y no sólo en los de *Azul*. . .— el movimiento de la narración llega a detenerse en súbitos remansos de lirismo y aun a desviarse tras el esplendor de ciertas imágenes. Cuando, en “La canción del oro”, a la tenebrosa “visión de todos los mendigos, de todos los suicidas, de todos los borrachos, del harapo y de la llaga” contrapone el poeta-mendigo la visión de la felicidad y el lujo, de los vinos, los encajes y las joyas, una de estas concretas imágenes se agranda de pronto con irrealidad de símbolo: “el gran reloj que la suerte tiene para medir la vida de los felices opulentos, que en vez de granos de arena deja caer escudos de oro”. Gracia y color de poesía traviesamente fantasista adquiere la prosa de “El sátiro sordo” cuando describe los sobrenaturales influjos de la lira de Orfeo: “Las palmeras derramaban su polen, las semillas reventaban, los leones movían blandamente su crin. Una vez voló un clavel de su tallo hecho mariposa roja, y una estrella descendió fascinada y se tornó flor de lis.” Si en “Betún y sangre” asoma de pronto la imagen horaciana de la pálida muerte —esa misma “Pálida” que ha de aparecer luego en *Prosas profanas* cerrando el cortejo de “La página blanca”—, Darío infundirá fuerza nueva en la gastada personificación y hasta le añadirá un sombrío contraste de colores: “Allá, no muy lejos, en el campo de batalla, entre el humo de la lucha, se emborrachaba la pálida Muerte con su vino rojo.”

Páginas hay, como las de “Gerifaltes de Israel”, que no pasarían de ser una periodística crónica de viaje si desde el título hasta la última línea no las recorriese una intensa y vibrante metáfora: la de esos cuatro mercaderes a quienes la rapacidad de Europa —“los grandes aguiluchos y gavilanes”— manda atravesar el océano en busca de nueva caza. Los cua-

tro viajeros, halcones y gerifaltes del oro, adquieren hasta los rasgos físicos del ave de presa: "Se paseaban... hablando en voz alta, haciendo grandes gestos y ademanes, y caminando a zancadas, con sus largos y anchos pies. Y había en ellos una animalidad maligna y agresiva." La imagen acaba por desarrollarse en mito. Así se ahondan también y se refuerzan mutuamente las del tétrico "Morbo et umbra", organizadas alrededor de un motivo central, el del "cadavercito amado". El almacén fúnebre en que la abuela busca el pequeño ataúd es "estrecho y largo, como una gran sepultura". Cuando el niño descansa al fin en su féretro adornado de flores, su rostro asoma entre ellas "como una gran rosa pálida desvanecida". Cada nueva imagen, por muy libremente que parezca brotar, incide en el exacto foco de emoción y, superponiéndose sobre otro rasgo afín, redobla la lírica tensión del conjunto. Aun en el breve y epigramático "Nacimiento de la col", la graciosa fábula dialogada, con su moraleja de "el arte por el arte", se funda, toda ella, en un claro enlace de semejanzas y contrastes físicos. Vemos la rosa transformarse en col, su versión prosaica, del mismo modo —aunque en dirección contraria— que en el poema famoso de Hugo vemos surgir en los espacios el sol como versión divina de la araña diabólica.

A cada paso, y en relatos de asunto y tono muy diversos, se animan de metáforas las cosas y las almas descritas, en un amplio registro que parte del mero rasgo de ingenio (como cuando en la "Historia de un sobretodo" se nos habla de las noches invernales de Santiago de Chile en que "las pulmonías estoquean al trasnochador descuidado") y llega hasta la más elaborada poesía. Si el narrador, entre divertido y enternecido, a lo Dickens, o a lo Eduardo Wilde, nos retrata al pequeño limpiabotas de "Betún y sangre", con su halo de alegría y de miseria, anotará que sus zapatos rotos "sonreían por varios lados". Si pasea su imaginación por lejanos países de historia y leyenda, la detendrá de pronto en el campanario que lanza a volar "sus palomas de oro del palomar de piedra antigua"

("Por el Rhin"). En las zonas de mayor concentración lírica, las narraciones de Darío ya se comunican por múltiples canales con sus poemas. En dos de las que escribió hacia la época de *Prosas profanas*, las tituladas "Fugitiva" (1892) y "Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina" (1893), tales comunicaciones son bien evidentes. El águila y el león amenazadores sobre el trono púrpura de la princesa Diamantina, y aun la figura misma de la princesa, cuya boca "está aguardando la divina abeja del país azul", se enlazan con muy característicos aspectos de la poesía de Rubén. ¿Y cómo no recordar a la princesa de "Sonatina" cuando Emma, en "Fugitiva", sueña tristemente bajo su disfraz de hada? "¡Pobrecita! ¿En qué sueña?... ¿Piensa en el país ignorado a donde irá mañana...? Ya la mariposa del amor, el aliento de Psiquis, no visitará ese lirio lánguido; ya el príncipe de los cuentos de oro no vendrá..."⁴

Páginas poéticas, pues, por su intensidad y abundancia de fantasía y por su alto decoro verbal. Es más. El empuje lírico llega por veces a moldear la forma exterior del relato acercándola a los ritmos reconocibles del verso. Así la prosa de "El rey burgués" se organiza en paralelismos y simetrías justamente en aquel punto en que el protagonista, el poeta, anuncia con exaltación de visionario el triunfal advenimiento de la poesía:

He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado, al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del Océano... Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor.

Las cuatro lamentaciones de "El velo de la reina Mab" son otros tantos himnos victorhuguescos al arte, surcados por dolorosos arranques de desesperación; el comienzo de cada monólogo se señala con claras fórmulas introductorias ("Decía el primero... Y decía el otro... Y decía el otro... Y el último...") Son cuatro poemas, cuatro líricos discursos en prosa

donde la pasión del arte y el dolor del fracaso se traducen en patéticas repeticiones:

Porque pasaron los tiempos gloriosos. Porque tiemblo ante las miradas de hoy. Porque contemplo el ideal inmenso y las fuerzas exhaustas. Porque, a medida que cincelo el bloque, me ataraza el desaliento.

Aquí y allí, un versículo de vago compás bíblico, en contraste con el tono inconfundiblemente moderno de la experiencia que en él se expresa: “La luz vibrante es himno, y la melodía de la selva halla un eco en mi corazón.” En versículos —lluvia de brillantes rasgos pictóricos— se deshacen a menudo los párrafos de “El rey burgués”. En versículos que mezclan “gemido, ditirambo y carcajada” se vierte la amarga letanía de “La canción del oro”, con ocasionales pasajes de sílabas contadas, y hasta rimadas:

Cantemos el oro. . .

Cantemos el oro, que nace del vientre fecundo de la madre tierra, inmenso tesoro. . .

Cantemos el oro, río caudaloso, fuente de la vida. . .

Ni faltan jirones de verso estricto, como “el santo aliento del buey coronado de rosas” (*El velo*), cuyo ritmo parece ya anunciar al de los futuros “Hexámetros” de “Inclitas razas ubérrimas. . .” o al de los dísticos que entona Lucio Varo, el poeta pagano, en *El hombre de oro* y en “La fiesta de Roma”. Y hasta un alejandrino rotundo y enfático resalta, también en “El velo”, encabezando la dolorida relación del escultor: “¡Heme aquí en la gran lucha de mis sueños de mármol!”

A esa penetración del verso en la prosa de los cuentos se añaden todavía, ocasionalmente, ciertas calculadas correspondencias y redobles de sonidos. Pues no sólo en sus poemas cultiva Rubén los juegos de aliteraciones y rimas, como el verleniano “que pasa o se posa” de “Líbranos, Señor. . .”; como ese “culto oculto”, precisamente del “Responso a Verlaine”, que vemos aparecer luego en “Palas Athenea”; como tantos otros: “el paso acompañan”, “los claros clarines”, “la

flor de las flores por Florida”, “la regia y pomposa rosa Pompadour”, “ruega generoso, piadoso, orgulloso”,⁵ “la mar que no amarga”, “bajo el ala aleve del leve abanico”, “sentimental, sensible, sensitiva”, “¡Salve al celeste Sol sonoro!”, “mágico pájaro regio”, “vino de la viña de la boca loca”, “risa del agua que la brisa riza y el sol irisa”. También en su prosa no narrativa encontramos los “sonantes sonetos” de la *Autobiografía*, el “hermano admirable y lamentable” de la carta sobre Julián del Casal, el “ciranesco, quijotesco, d’aurevilleyesco” del prólogo a Alejandro Sawa, “las rosadas reinas” y “amorosas diosas” de las “Palabras liminares”, sin contar la prosa rimada y ritmada —como la de Mendès en sus *Lieds de France*— de “En el país del sol”. Menos abundantes son estos juegos de sonidos en los cuentos de Rubén; pero tampoco en ellos faltan “las campánulas desde sus campanarios” (“En la batalla de las flores”), o el “claro clamor” de las trompetas (“Historia prodigiosa de la princesa Psiquia”), o el nombre “fino como un trino” de la última nota musical (“Las siete bastardas de Apolo”), o “ese monstruoso y sonoro estruendo que se llama la Marsellesa” (“Cátedra y Tribuna”), o la “rosa real” con que se compara a Amelia de Portugal en “Ésta era una reina. . .”,⁶ o el lujo insolente de “el raso y el moiré que con su roce ríen” (“La canción del oro”). Y si en algunos de sus versos ligeros, la gracia semiburlesca del conjunto brota no tanto del sentido expresado como de ciertos traviesos desajustes entre el ritmo lógico-sintáctico y el ritmo del verso,⁷ también la prosa de sus relatos, cuando deriva hacia lo humorístico, suele utilizar parecidos recursos externos. Rimas calculadamente retozonas aparecen en “Por el Rhin”, con su evocación, entre nostálgica y caricaturesca, de unos personajes de ópera entre los cuales “pasa Valentín, matachín”; en “La muerte de la emperatriz”, cuando se compara a Suzette con un delicioso pájaro a quien ha apresado “un soñador artista cazador”; en un cuento de 1893, “Las razones de Ashavero”, donde se nos muestran ya en cierta manera enlazadas —como

después, con más rotundidad, en los aludidos versos de "Era un aire suave. . ."— la pompa de la rosa y la de la Pompadour.

Pero no son éstos, entre los recursos formales, los que más acercan la obra narrativa de Darío a sus poemas, sino más bien la rítmica articulación en "estrofas" que hallábamos ya en "El velo de la reina Mab" y que muchos otros cuentos nos presentan, en variable proporción. También el relato, tenuísimo, de la "Carta del país azul", ese mismo país azul de donde parte la divina abeja de la princesa Diamantina, va dibujándose como en sueltas y sinuosas estrofas. El estribillo destaca aún mejor la buscada forma poemática: "¡Canté a una niña!", y luego: "Canté a esa niña". En tres estrofas sucesivas se evoca el recogimiento ante el espectáculo de la religión, ante el de la mujer bella y ante el de esa otra religión, la del Arte, cuyo templo es un taller de escultor (como en "El velo", como en "La muerte de la emperatriz"). Todo sostenido en una atmósfera ambigua e iridiscente de ensoñación que la imagen del ajenjo —ópalo y visiones de embriaguez— expresa en una síntesis final de poesía y bohemia: "cuando bajó sobre mí el soplo de la media noche, me sentí con deseos de escribirte esta carta del divino país por donde vago, carta que parece estar impregnada de aromas de ilusión; loca e ingenua, alegre y triste, doliente y brumosa; y con sabor a ajenjo, licor que como tú sabes tiene en su verde cristal el ópalo y el sueño". Ni siquiera en narración tan libre y aérea se rompe nunca el hilo; Darío no es de esos cuentistas en quienes la frase aislada es mejor que la página, y la página mejor que el cuento. La forma de "tema con variaciones" le permite dar unidad al conjunto.

Desde el primero de sus relatos en prosa, "A las orillas del Rhin" (1885), hasta fecha tan tardía como la del de "Las tres Reinas Magas" (1912), Darío acude repetidamente a la composición "estrófica", a la sucesión lineal de escenas o breves episodios, a veces llevados, en gradación, hacia un desenlace dramático o una agudeza final.⁸ Títulos como "Bouquet" y "En busca de cuadros"⁹ aluden directamente a esa forma

acumulativa. En “Bouquet” (1886) cada una de las flores con que la niña ha formado su ramillete da motivo al poeta para declamar su discurso de alabanza, en parte canción, en parte lección de botánica amable y suntuosa, en parte desahogo erudito —historia, mitología, filología— no indigno del académico francés de “La ninfa”.¹⁰ Por los mismos años de *Azul*... escribe Darío “El humo de la pipa”, donde con las sucesivas bocanadas surgen, se agitan por un momento y se desvanecen las visiones de delicia u horror, hasta que, apagándose la pipa, el soñador despierta. Y todas las narraciones de *Azul*... aparecen articuladas también en desfile de cuadros o episodios. Una de ellas, “El rey burgués”, aún añade a esa fragmentación otra más menuda e íntima cuando relata las peripecias de la pasión y muerte del poeta; frases monótonamente encabezadas con *y* van subrayando entonces con dolorosa insistencia el derrumbe final:

Y desde aquel día pudo verse...

Y llegó el invierno, y el pobre sintió frío en el cuerpo y en el alma. Y su cerebro estaba como petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido, y el poeta de la montaña coronada de águilas no era sino un pobre diablo...

Y cuando cayó la nieve se olvidaron de él el rey y sus vasallos...

Y una noche en que caía de lo alto la lluvia blanca de plumillas cristalizadas, en el palacio había festín, y la luz de las arañas reía alegre... Y se aplaudían hasta la locura los brindis... Y el infeliz, cubierto de nieve, cerca del estanque...; y se quedó muerto, pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal...

En los cuentos posteriores a *Azul*... el procedimiento va haciéndose cada vez más raro. Lo utiliza Darío en la “Historia de un sobretodo” (1892), donde la sucesión de los ambientes geográficos y de las variadísimas experiencias por que pasa el dueño del abrigo se completa luego graciosamente con la triunfal “carrera literaria” del abrigo mismo, que llega a manos de Gómez Carrillo, de Alejandro Sawa y, por último, del *pauvre Lélian*, “uno de los más grandes poetas de la Fran-

cia". Con estricta linealidad se enhebran los cuadros de "Éste es el cuento de la sonrisa. . ."; los personajes van apareciendo lentamente, uno a uno, presentados con rítmica y pomposa reiteración ("Dice el ujier: Éste es el príncipe Rogerio. . ."; "Dice el ujier: Éste es Aleón el marqués. . ."; "Dice el ujier: "Éste es Pentauro. . .") y se inclinan luego reverentes ante el emperador y sus hijas. La serie se rompe con la aparición del bardo, único entre los caballeros que logra hacer sonreír a la difícil princesa. Al ritmo de las estrofas corresponde, no menos rígido, el de la acción. De los cuatro caballeros, uno, "delicado y gentil como un San Jorge", sólo consigue llamar sobre sí la atención del viejo emperador. Los dos siguientes, fuertes y rudos guerreros, se atraen las miradas de las dos simétricas hermanas de Diamantina, la princesa de rosa y la de azul. Y sólo el último, Heliodoro el Poeta, es quien logra hacer sonreír a Diamantina.

"La pesadilla de Honorio" (1894) y "La pesca" (1896) sobresalen, entre los cuentos de este tipo, el uno por su intensidad de fantasía visionaria, y el otro, brevísimo, por su atrevida composición, en que el alternarse de lo humano y lo divino se resuelve en una tácita pero firme glorificación del Poeta. Más sencilla es la estructura de "Gesta moderna" y "Por el Rhin", dos relatos de 1897. En "Gesta moderna", el final de las breves escenas se subraya con un "¡Batid, tambores; sonad, clarines!" que mece la atención del lector para sacudirla de pronto en el último cuadro:¹¹ la descripción del torneo medieval —una Edad Media no tan "enorme y delicada" como convencionalmente pintoresca— viene a rematar de súbito en un episodio de viva y punzante actualidad. "Por el Rhin" va evocando, como al azar, temas románticos alemanes vistos con ojos de francés, al hilo de un humor ambiguo y caprichoso cuyos toques más penetrantes recuerdan por veces los de *Gaspard de la Nuit*. Clara articulación lineal será asimismo la de "Las siete bastardas de Apolo" (1903), semejante a la del desfile floral de "Bouquet", y, más elaborada y compleja, la de "Las tres Reinas Magas", en que el

alma del poeta, solicitada a la vez por el incienso de Jerusalén, el oro de Ecbatana y la mirra de Amatunte —la Pureza, la Gloria y el Amor—, canta las excelencias de cada reino y exclama por fin: “¡Yo seré contigo, Señora, en el paraíso de la mirra!”

A esta configuración poética de la prosa contribuye también el estribillo, que hemos visto ya asomar en la “Carta del país azul”. Aunque Darío lo utiliza en cuentos de distinta época, parece haberlo preferido especialmente hacia los años de *Azul*. . . El contrapunto de ternura y malicia que en “El palacio del sol” comienza a anunciarse desde las primeras palabras (“A vosotras, *madres* de las *muchachas* anémicas. . .”) se sostiene y amplía a través de todo el relato, en que a cada instante reaparece el estribillo para oponer a la figura de la “sana y sentimental mamá”, con su arsenal de ilusorios medicamentos, la de “la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul”. La palabra *azul*, tan obsesivamente reiterada en el libro entero, resuena como nota central en el estribillo de su *romanza en prosa*: “¡Princesa del divino imperio azul! . . .”, y en el de otro cuento de 1888, “El año que viene siempre es azul”, que Darío prefirió dejar arrumbado en las páginas de un periódico chileno.¹² De los relatos que sí recogió en su libro, tres hay en que el estribillo desempeña papel importante. En “El rey burgués” hallamos no sólo el tragicómico “tírirín, títirín” del organillo, sino también, y como recurso arquitectónico fundamental, esa referencia al “amigo” con que el cuento se abre y se cierra (“¡Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste”) y con que concluye además la primera “estrofa” (“¿Era un rey poeta? No, amigo, era el Rey Burgués”). La cuádruple repetición de “Canto. . .” divide rítmicamente uno de los pasajes más intensos de “El sátiro sordo”: el himno de Orfeo en la selva.¹³

Las alternativas de amor y celos en “La muerte de la emperatriz de la China” aparecen como concertadas con el gor-

jeo o el ominoso silencio del mirlo en su jaula, y cuando la historia culmina en final feliz, el lector cree escuchar, sugeridas por el insistente juego de íes, las más agudas notas del pájaro: “el mirlo, en su jaula, se moría de risa”. Mayor ímpetu de lirismo alcanzará, pocos años después de *Azul*... , el ritornelo de “Éste es el cuento. . .”, que empieza por anunciar la vaga ilusión de la princesa Diamantina y acaba por mostrarla cumplida en la aparición triunfal del poeta. Desde la primera estrofa se prepara ese desenlace: “en su rostro de virgen, como un diminuto pájaro de carmín que tuviese las alas tendidas, su boca en flor, llena de miel ideal, está aguardando la divina abeja del país azul”. Y en cuanto Diamantina ve al poeta, “el diminuto pájaro de carmín que tiene las alas tendidas, al llegar una abeja del país azul a la boca en flor llena de miel ideal, enarca las alas encendidas por una sonrisa. . .” La tierna evocación de sor Filomela (1894) se apoya por entero en la imagen del ruiseñor, musicalmente reiterada, con que el poeta identifica a su personaje. De pájaro es la voz de Filomela; pájaro su alma: “cuando era ella la que cantaba, ponía en su voz el trino del ave de su alma. . .” Filomela es el ruiseñor, triste y armonioso: su mismo nombre nos lo dice. Finalmente, en la borrosa página de “Luz de luna”, que Ernesto Mejía Sánchez se inclina a situar entre 1893 y 1897,¹⁴ el ritornelo, combinándose en forma no muy feliz con la rima, se nos aparece ya como “academia de sí mismo”, como recurso algo vulgar y mecanizado —apresurado quizá—:

Por el camino que al claro de luna se extendía, ancho y blanquecino, vi venir una carreta. . .

De repente vi llegar, en carrera azorada y loca, por el camino blanquecino y ancho. . .

. . .Vi venir una carreta desvencijada, tirada por dos escuálidos jamelgos viejos.

. . .ya los dos jamelgos viejos y escuálidos iban lejos, con un trote inusitado. . .

Este modo de prosa, rítmica y rimada sin interna necesidad, abunda en los rubenistas ingenuos, no en el propio Rubén,

que difícilmente se deja arrastrar por el automatismo de la musiquilla verbal.

Ritornelo, tema y variaciones, simetrías, fragmentación del relato en momentos breves y penetrantes, ya con firme gradación del interés, ya con aparente desorden, todo esto da a las páginas narrativas de Darío un relieve y gracia simultáneos de drama y ballet. Gracia en el movimiento del conjunto, vivo relieve en cada escena o episodio. Y si la atención del poeta se concentra en uno solo de los cuadros, vendrán a añadirse especiales procedimientos de realce, como ese "Habla..." inicial y ese "Así habló" final que encierran sobriamente la lírica autobiografía del escritor argentino en "Primavera apolínea".¹⁵ El cuadro en su marco. Aun la narración entera suele presentarse, en Darío, engastada también en un marco que la aísla y la destaca. Alguna vez, el marco aparece con claridad al empezar y terminar el cuento: así en "El fardo", con su descripción del anochecer en el puerto, seguida del diálogo entre el escritor y el tío Lucas; cuando éste calla, volvemos a oír al escritor ("Me despedí del viejo lancharo..."), en un final deliberadamente trivializado, que contrasta con la sobria crudeza de las páginas anteriores. Mayor aún es el contraste en "El rey burgués". Ese despreocupado "Hasta la vista" con que el narrador se despide del amigo oyente concierne con la ironía del comienzo, que ya desde el subtítulo anuncia la historia del poeta como "cuento alegre", y en seguida como "cuento para distraer las brumosas y grises melancolías". Así también las últimas líneas de "Rojo" (1892) enfrían irónicamente la cruenta narración: "¡Pobre muchacho! En todo caso, él será más feliz con que le corten el pescuezo. Buenas tardes." No es difícil percibir en estos modos de encuadramiento la influencia de los cuentistas franceses, que ha venido a combinarse en Darío con el viejo recurso del "soñé" y el "entonces desperté", ya utilizado por él mismo desde la época de sus *Rimas*.¹⁶

Otras veces, como en "El humo de la pipa" y en "Cuento de Pascuas" (1911), el narrador nos introduce gradualmente

en el relato fantástico disimulando el marco inicial, y nos despeña luego desde el punto culminante de su visión (vértigo de pesadilla en “El humo de la pipa”, tragedia solemne en “Cuento de Pascuas”) a un brusco “entonces desperté”. O bien, en narraciones de claro acento lírico, como “Fugitiva”, empieza por presentárenos directamente el personaje y su historia, hasta que de pronto irrumpe el yo explícito del poeta y, como olvidando al lector, estalla en palabras dirigidas precisamente al personaje, palabras más y más exaltadas cuyo *crescendo* se marca con sólo un signo de exclamación final: .

...y no sabrás nunca que has tenido cerca a un soñador que ha pensado en ti y ha escrito una página a tu memoria, quizá enamorado de esa palidez de cera, de esa melancolía, de ese encanto de tu rostro enfermizo, de ti en fin, paloma del país de Bohemia, que no sabes a cuál de los cuatro vientos del cielo tenderás tus alas, el día que viene!

O, como en “El pájaro azul”, el narrador añade al relato ya concluso una última descarga de emoción, en frase breve y arrebatada: “¡Ay, Garcín, cuántos llevan en el cerebro tu misma enfermedad!” O encuadra el comienzo con la explicación, dramatizada a su vez, de cómo la historia llegó a sus oídos, pero no cierra el marco después de relatada la historia misma. Así, cuando en 1913 Darío retoca —sólo muy levemente— su “Verónica”, de 1896, para transformarla en “La extraña muerte de fray Pedro”, la hace preceder de un conciso diálogo entre el escritor y el religioso que ha de referirle, ante el sepulcro de fray Pedro, el lamentable caso. La conversación no se reanuda al final del cuento, y lo desmesurado y sobrenatural del desenlace queda de este modo flotando en el ánimo del lector.

Pero Darío llega a menudo a utilizar modos de encuadramiento aún más complejos. Ya en sus años de aprendizaje gustaba de encabezar, interrumpir o cerrar sus cuentos —tanto en verso como en prosa— con dedicatorias personales, en forma cada vez más suelta y variada. “La cabeza del rawí”, dé-

cimas “orientales” ingenuamente zorrillescas, no sólo comienzan por una dedicatoria explícita (“A Emelina”) y tres prolifas estrofas de introducción que nos presentan el exótico relato como recogido de labios de un poeta persa, sino que, a la mitad del cuento, insinúan un como diálogo entre el narrador y la lectora, muy a la manera de Alfred de Musset.¹⁷ Lo mismo en “Alí”, otra de sus *orientales* de juventud, donde, con artificio más complicado, se transporta la dedicatoria al interior del argumento. La relación externa entre poeta y lectora pasa a ser aquí relación entre los propios personajes, entre el cantor y Zelima. El drama en el drama. En poesías de diversa época —“La copa de las hadas”, “En el álbum de Raquel Catalá”— las dedicatorias entrecortan el relato a modo de comentario ligero y festivo. Es recurso que Darío emplea también en prosa desde su primer cuento, “A las orillas del Rhin”, dedicado a Adela Elizondo (“Estáme atenta, Adela. . .”, “Ya comprenderás, Adela. . .”, “Este es, graciosa Adela, el cuento que te había ofrecido”).¹⁸ Hacia los años de *Azul*. . . lo cultiva con especial complacencia y con arte mucho más fluido y desenvuelto. Tampoco se contentará entonces con las fórmulas iniciales y finales de encuadre. En el marco mismo de “El rey burgués” se insinúa como el germen de un segundo relato: el del encuentro con el amigo, la irónica invitación a narrar el “cuento alegre” y, después de narrado, la frase de despedida. Hasta un esbozo de diálogo entre narrador y oyente se nos ofrece al terminar la primera “estrofa” del cuento: “¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués.” También la “Carta del país azul” se dirige a ese “amigo mío” a quien el artista siente urgencia de contar sus vagas aventuras. Muy otro carácter tienen, en cambio, esos paréntesis en segunda persona, esos apartes y guiños irónicos con que el autor se dirige al oyente en “Arte y hielo” y en “El palacio del sol”:

Villanieve era un lugar hermoso —inútil, inútil, ¡no le busquéis en el mapa!—. . . (“Arte y hielo”).

No bien había. . . —sí, un cuento de hadas, señoras mías, pero ya veréis sus aplicaciones en una querida realidad—. . . (“El palacio del sol”.)

Aquí las dedicatorias burlescas, y el “ya veréis” y “ya sabéis” en que se apoyan, van enderezadas contra la simpleza e insensibilidad del filisteo, ya se trate de los “reyes burgueses que viven podridos en sus millones”, ya de las “madres de las muchachas anémicas” —olvidadas de que no sólo de pan, o de fosfatos, viven las muchachas—, ya, sencillamente, del lector incapaz de advertir que no hay que buscar mucho para dar con Villanieve, la ciudad en que el arte padece y perece entre hielos de indiferencia. En “La historia de un picaflor” (1886) y en “Bouquet”, de la misma época, la dedicatoria, entretejiéndose en juego ágil y variado con la narración, llega a transformarla en diálogo, o más bien en monólogo insistentemente dirigido a un “usted” o un “tú”. “Morbo et umbra”, por el contrario, hace entrechocarse con violento patetismo la imposibilidad del cruel y sombrío relato —a lo Daudet o a lo Zola— con los apóstrofes del narrador al personaje odioso: “Sí, era el ruciecito, señor vendedor”, “Señor vendedor, el travieso, el ruciecito, ya va para el camposanto”, “¡Señor vendedor, la abuela, aunque ayune, le pagará a usted! . . .” Dos cuentos hay, en fin, “La canción del oro” y “La pesca” —separados por el intervalo que va de *Azul*. . . a *Prosas profanas*—, donde la dramaticidad del relato se redobra intercalando en él, entre paréntesis, vivos toques de descripción o narración, y hasta de lenguaje directo puesto en boca de un personaje:

Mi pobre barca estaba hecha pedazos; apenas a la orilla del amargo mar, se balanceaba, triste ruina de mi adorada ilusión; y la red estaba rota, deshecha como la lira. . .

(La esposa había salido a buscar al pescador, dejando encendido el hogar en la cabaña; y mecía al niño dormido en sus brazos, al vuelo de la brisa de la noche.)

(—¡Eh! —grita la mujer con el niño en los brazos—, ¿cenaremos hoy? —Arde en la choza el resto de un buen fuego.)

—¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! —grité al cielo—, ¿los dioses son sor-dos y malos?

(Muere la tarde.

Llega a las puertas del palacio un carruaje flamante y charolado. Baja una pareja y entra con tal soberbia en la mansión que el mendigo piensa: “Decididamente, el aguilu-cho y su hembra van al nido.” El tronco, ruidoso y azogado, a un golpe de látigo arrastra el carruaje haciendo relampaguear las piedras. Noche.)

En los dos primeros pasajes, ambos de “La pesca”, las acotaciones intercaladas producen una peculiar ruptura de planos y enfoques que comunica a todo el cuento su dinámica vibración. En el último, de “La canción del oro”, el paréntesis se acerca mucho a esas apostillas —elaboradas literariamente y dirigidas menos al actor que al lector— tan abundantes en el teatro de fines del siglo xix y principios del xx, y no sólo en la comedia poética de simbolistas y modernistas, en la de un Ramón del Valle-Inclán o la de un Alexander Blok o la de un Sean O’Casey, sino hasta en la irónica e intelectual de un Shaw. Pero el paréntesis bien poco tiene aquí de puro lirismo o de observación maliciosa. Entre narrativo y dramático, cierra con aspereza de novela naturalista la lenta descripción de la opulencia y la felicidad (“Había tras los vidrios de las ventanas. . .”) y prepara la imprecatoria canción del mendigo. “Nada más cruel que aquel canto. . .” Pues en esta versión patética de “El palacio del sol” y de “El rey burgués”, enlazada por su tono de amargura y protesta con “Morbo et umbra”, con “El fardo” y hasta con ciertos poemas de juventud, ya no serán ironías ni bromas las que el cantor errante dirija al mundo que lo desprecia, sino airadas denuncias de profeta, o maldiciones de poeta maldito.

POETA Y MUNDO

La figura del poeta que cumple en este mundo su “camino fatal” entre el desdén o las injurias de la multitud, recorre a

lo largo del siglo XIX las letras europeas —de Hölderlin y Pushkin a Ibsen, de Hugo y Catulle Mendès a Zorrilla y Bécquer, de Musset y Vigny a Verlaine, Corbière y Mallarmé— y va trasladándose lentamente a las hispanoamericanas. La que Darío nos presenta en “La canción del oro” revela claro parentesco con las de los románticos franceses, y muy en particular con aquella impetuosa tirada que en “La première maîtresse”, de Catulle Mendès, dirige Straparole al protagonista, Evelin Gerbier:¹⁹

Il convient que tu soies pauvre, misérable, en haillons, méprisé, raillé, bafoué — et adoré! Tu seras chassé des auberges où hantent les mendiants et accueilli dans des alcôves de reine. . . Puis, par les chemins, nous ferons des vers, enfant! Tu sais rimer. Un dieu t'accorde le don de faire se baiser, pareilles et sonores, les deux lèvres de la rime! C'est bien. Sans le sou, sans habit, sans chapeau, n'importe, tu seras le vagabond triomphant qui célèbre en de pompeux poèmes la gloire des féeriques opulences et les belles traînes des femmes sur les escaliers de jaspe et de porphyre. Tu seras un poète, puisque tu seras un gueux. . .

“La canción del oro” desarrolla los aspectos más pesimistas de esa fórmula dual, *vagabond triomphant*. Canción del poeta vagabundo (otros serán los cuentos de Darío donde se nos aparece el poeta triunfante); canción del Homero hambriento de “Lo que son los poetas”,²⁰ un Homero-Chatterton que ha de mendigar, a cambio de sus himnos supremos, las migajas del poderoso. Ya en dos de sus *Abrojos* (números 6 y 8) había contrastado Rubén la vida miserable del poeta con la riqueza sin límites de su fantasía o con las honras que después de muerto le tributan aquellos mismos que lo abandonaron en la desgracia. La imagen del artista dueño de infinitas riquezas imaginarias se nos presenta graciosamente en *Azul* . . . , en la figura del despreocupado soñador que recorre *en busca de cuadros* el cerro andino, “gallardo como una gran roca florecida”:

Había allí aire fresco para sus pulmones, casas sobre cumbreros, como nidos al viento, donde bien podía darse el gusto

de colocar parejas enamoradas; y tenía además el inmenso espacio azul, del cual —él lo sabía perfectamente— los que hacen los salmos y los himnos pueden disponer como les venga en antojo.

Pero mucho más insistente, aun en la propia época de *Azul*. . . , es el tema romántico del genio a quien el mundo condena a soledad o martirio. Nacer bajo la estrella del genio es nacer desdichado. El poeta sudamericano de “Primavera apolínea” cuenta de su infancia: “Afligí a mis padres, puesto que muy temprano vieron en mí el signo de la lira.” Ya los versos de “Ingratitud”,²¹ en que “el vate Rubén Darío”, adolescente aún, se retrata a sí mismo “melancólico y sombrío”, preludian toscamente los himnos amargos y desesperados de “El velo de la reina Mab”:

. . . fatal
el mundo al talento humilla,
ya sea en una bohardilla,
ya sea en un hospital.

Una bohardilla, en efecto, con algo de hospital —y, en particular, de ese Hospital de la Resurrección en que Berganza oyó una noche, de boca de cuatro “brillantes infelices”, el relato de sus cuatro locuras—. La misma bohardilla por cuya ventana se deslizará la reina Mab para escuchar las quejas de los cuatro artistas “flacos, barbudos e impacientes” y consolarlos con ensueños y esperanzas.²² El mundo los humilla. El mundo los rechaza y los abandona:

—¿Para qué quiero el iris y esta gran paleta de campo florido, si a la postre mi cuadro no será admitido en el Salón? . . . ¡El porvenir! ¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar! . . . —. . . no diviso sino la muchedumbre que befa, y la celda del manicomio. . . — Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre.

De mundo tan hostil huye espantado hasta el propio Orfeo, en “El sátiro sordo”, y busca refugio en la selva, más seguro de conmover con su canto los troncos y las piedras que no los

corazones humanos. El poeta, consciente de su misión divina (“por suprema voluntad / él lleva en sí los dolores / de toda la humanidad”), no rebajará su inspiración ni para servir al tirano ni para replicar al envidioso.²³ Si el desdén o el odio de los burgueses lo confina en la ciudad doliente de los miserables y los vencidos, él aceptará con jactancia la condena, y su voz será, como en “La canción del oro”, la voz “de todos los que viven ¡Dios mío! en perpetua noche, tanteando la sombra, cayendo al abismo...” Es la miseria misma la que parece encarnar en “aquel cerebro de loco”, en “aquella especie de poeta”, para lanzar a los aires su canción de escarnio.

Y el filisteo hiere al poeta con cuantas armas tiene a su alcance, sin excluir el elogio mal intencionado.²⁴ Lo hiere con la simple indiferencia o con el desprecio más agresivo y mortal. A través de varios cuentos de Darío puede seguirse esta matizada escala de crueldades.²⁵ Alguna vez el narrador adopta satíricamente el punto de vista del adversario, del mismo modo que el poeta mendigo une su voz a la de los banqueros para entonar su himno al oro. En “El año que viene siempre es azul” se nos muestra al padre, “hombre sesudo”, con la “excelente idea de no dejar acercarse a su hija a los poetas”; otro pasaje del mismo relato propone esta definición del poeta: “cualquier nervioso que conozca el ritmo y la prosodia y sea un poco soñador”. “Cuento alegre” llamará Darío a la historia del poeta torturado por el Rey Burgués, y describirá con irónico deslumbramiento aquellos lujos y exquisiteces del monarca, coleccionista de mariposas y lector de Ohnet.²⁶ “¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués”; las mayúsculas de *Rey Burgués* se oponen con insolencia a *rey poeta*. Pero lo más frecuente es la presentación directa de ese desdén del filisteo hacia el artista. Así se nos aparecen enfrentados el empresario Krau y sor Filomela, en el cuento de este nombre: claroscuro grotesco y amargo, muy a lo Daudet. Así, frente al protagonista de “La pesca”, amigo de sirenas y tritones, resalta la figura de su mujer, que exige botín más sustancioso (“—¡Eh!... ¿cenaremos hoy?”) y, en “El

palacio del sol”, frente al amor y a la fantasía (“algo mejor que el arsénico y el fierro para eso de encender la púrpura de las lindas mejillas”), el tosco sentido común de la madre y el médico. Así, contemplado desde la abrumadora majestad del Burgués, el poeta resulta un ser insignificante, frágil y mezquino, como un ejemplar más que viniera a añadirse a la colección zoológica del palacio real:

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono, donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile.

—¿Qué es eso? —preguntó.

—Señor, es un poeta.

El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, senzontes en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño.

—Dejadle aquí. . .

pero, en cuanto el poeta rompe a hablar, ya sabemos que la victoria es suya, y que su causa es la del propio Rubén. Así el escultor de “Arte y hielo” padecerá hambre en medio de las maravillas que han salido de sus manos, y lo dirá con palabras de orgullo y reproche a las gentes reunidas en la plaza de la ciudad opulenta.

No menos hiriente puede llegar a ser la munificencia de ciertos poderosos. Palabras como *mecenas* y *mecenazgo* suelen adquirir en Darío las más ingratas resonancias. Un mecenas es el Rey Burgués, que se pasea por sus salones de arte “con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza, como un rey de naípe”; el retrato se completa con la enumeración, malignamente “caótica”, de las artes que la generosidad del soberano fomenta:

. . .favorecía con largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios, barberos y maestros de esgrima. . . Hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas. . .

Y con ademán y palabras de Rey Burgués humilla el visitante de “Arte y hielo” —otro mecenas— al escultor genial. Por lo demás, retóricos y versificadores a sueldo salen tam-

bién malparados en los cuentos de Darío y en *El hombre de oro*, su novela inconclusa. Contra ellos, contra “el arpa adúlona de las cuerdas débiles”, fulmina el poeta sus dicitrios ante el trono del Rey Burgués, y, para hacer más cruel la agonía del poeta mismo en la helada noche de invierno, se nos muestra cómo entre tanto, allá en la sala del festín, el rey y sus cortesanos aplauden con delirio “los brindis del señor profesor de retórica, cuajados de dáctilos, de anapestos y pirriquios”. Aquí, como en *El hombre de oro*, estos tecnicismos de métrica antigua se enlazan en la mente de Darío con la idea de poesía oficial, regulada por los dineros del mecenas.²⁷ Y no es ya un mecenas entre otros, sino el propio Cayo Cilnio Mecenas, quien se nos presenta en *El hombre de oro* pagando con mezquindad a Horacio sus dáctilos y pirriquios, mientras el Emperador recompensa espléndidamente al retórico Arselio por su diálogo culinario.

Si el conflicto entre ensueño y mundo estalla sin reconciliación posible, el nudo suele cortarse con la muerte del soñador. Así sucumbe Garcín en “El pájaro azul”, sin rendirse a los ofrecimientos de su padre (el mister Beckford de este Chatterton de café parisiense). La envidia de las multitudes, su bajeza, su furor ciego y sordo, todo el “laboratorio de Canidia”, conspiran mortalmente contra la gracia. Los seres más perversos de la creación son enemigos de la fantasía y el canto. Desconfiemos de las almas sin música, parece decir el poeta al lector, como Lorenzo a Jessica. El hada que en “El linchamiento de Puck” da uno de sus cabellos para que ahorquen al duende (“dulce genio, premiado y querido por la amable madrina Mab”) es la misma que dio a Lord Byron su cojera. Ni es extraño que las hadas más poderosas se disputen a Puck. En el destino de la belleza y la poesía están interesadas, para bien o para mal, hasta las fuerzas sumas del universo. Mientras el sátiro sordo permanece impasible ante la canción de Orfeo, y el asno se enfurece al oírla, la selva toda la celebra, las bacantes callan, Venus confunde la voz del cantor con la de un dios, Filomela viene “a posarse en

la lira como la paloma anacreóntica” y la náyade dice a Orfeo su amor, del mismo modo que, en la historia de la princesa Diamantina, la suprema sonrisa consagra el triunfo del poeta, sobre cuya rubia cabeza un cisne de plata “encorva el cuello y tiende las alas olímpicas” (el solo anuncio, la sola palabra *poeta*, ha bastado para obrar el milagro). Dios mismo, en “La resurrección de la rosa”, cuida de la flor que ha brotado del corazón humano, flor perfumada y sonora —belleza, poesía— cuya vida se rescata con el sacrificio de un astro.

Belleza y poesía se enlazan por esencia con lo divino. Del árbol de David, “santo rey lírico”, “omnipotente príncipe del arpa”, corta el carpintero José la rama que florece en el templo “cuando los desposorios con María, la estrella, la perla de Dios”. Y la fuerza material del hombre sólo se dignifica cuando sobre ella se derrama ese influjo celeste. Frente a David, príncipe cantor, el Nerón de “Febea” es el cantor frustrado, tanto más risible —aun a los ojos de la bestia— cuanto más poderoso y violento. Ya se sabe que la divinización romántica del poeta aparece en Darío desde sus primeros versos²⁸ y alcanza poco después una de sus expresiones más típicas en el himno a Hugo, de *Epístolas y poemas*,²⁹ con su poeta-profeta que “es águila, y es alondra, y es león”. El tema reaparece una y otra vez en la poesía de Rubén, mientras su voz se agranda y transforma hasta llegar a “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” y a “Inclinemos la frente ante la Poesía”. Pero en la prosa de *Azul*. . . la vieja imagen aquilina perdura con toda nitidez. “Águila!, tiende el vuelo hacia la hoguera viva. . .”, cantaba el poema juvenil; “para los vuelos inconmensurables —dice el poeta hambriento en “El velo de la reina Mab”— tengo alas de águila que parten a golpes mágicos el huracán”. De raíz romántica es asimismo, en *Azul*. . . , el vate-mendigo de “La canción del oro”, tan próximo al de Catulle Mendès. Mendigo a quien, como a Evelin Gerbier, un dios ha concedido el don de la rima, y a quien el narrador deja a medias en el misterio, en una incierta condición de poeta y peregrino. El prestigio religioso y poético de esta palabra, *pe-*

regrino, parece aquí evocar no sé qué vaga idea de divinidad incógnita —genio de la poesía macabra— oculta bajo los harapos como un dios de leyenda.

Donde sí se nos aparece bien clara, aunque con refracciones de ironía, la relación del poeta con Dios mismo es en “La pesca”, no ya de la época de *Azul*. . . , sino de la de *Prosas profanas*. En esta versión concentrada (y vuelta a lo divino) de “El velo de la reina Mab”, es Él quien salva al poeta con la portentosa pesca de astros:

Fue acercándose poco a poco hacia donde yo me encontraba con los brazos desfallecidos, delante de mi lira rota, mi red destrozada.

Y era Él.

—¡Oh! —exclamé— ¿no me queda más que la muerte?

—Poeta de poca fe —me dijo—, echa las redes al mar.

En página tan madura y tan finamente bruñida, ciertos rasgos burlescos o paródicos se entretrejen sin disonancia con el relato del prodigio.

Parecida combinación de burlas y veras había utilizado Rubén Darío, pocos años antes, para volver también a lo divino la elocuencia de Castelar. Lo que en “Un sermón” empieza por ser simple broma literaria, y se revela plenamente como tal en el epigramático desenlace, llega a hacerse verdadera y exaltada poesía en los párrafos que resumen el discurso sagrado, cuyo tono de entusiasmo va alzándose hasta un punto comparable con el de los pasajes más “purpúreos” de Rubén, en prosa o en verso. Las líricas enumeraciones acercan este cuento a otros en que Darío ensalza, ya al poeta, como “El rey burgués” y uno de los cuadros de “En Chile”³⁰ (canto a las revueltas sensaciones e imágenes que se agitan en el cerebro de un artista, no sin tal cual reminiscencia literaria en medio de ese desorden y arrebatos), ya al canto mismo, como “La canción del oro” o como “El sátiro sordo”, donde tan en primer plano resuena el himno que Orfeo dirige a Pan, el anti-Rey Burgués, el anti-Nerón, el “dios-sátiro *que también sabía cantar*”.

Más de una vez oscila entre lo grave y lo risueño la actitud de Rubén ante la literatura. En general, la glorificación romántica del artista no excluye en él, cuando se trata de juzgar la concreta y cotidiana vida literaria, un buen sentido mesurado y hasta sonriente. Si el clasicismo es, como lo define Gide, “un haz armonioso de virtudes entre las cuales descuella la modestia”, no se busque el clasicismo de Darío en esos cuentos que parecerían estilizar directamente la ruidosa inmodestia de los manifiestos literarios. Un aura de amor a la poesía y al arte impregna toda su obra y le presta a menudo inequívocos acentos de alegato. Mab impera venturosamente sobre nuestros destinos, tanto en los tempranos versos de “La copa de las hadas” como, después de *Azul*. . . , en el cuadro último de “El humo de la pipa”; el arte se confunde con la divinidad, nos llama a sí con palabras sagradas (*Ego sum lux*. . .) y Rubén nos invita a adorarlo;³¹ estrechar la mano de un escultor en su taller es como tocar a un semidiós en su santuario (“Carta del país azul”), y en ese santuario es donde se enfrentan, y acaban por conciliarse dichosamente, el arte y el amor (“La muerte de la emperatriz”); cuide el artista de que la belleza se conserve incontaminada de todo afán utilitario; que la rosa no se transforme en col, tentada por el demonio de la practicidad (“El nacimiento de la col”). La literatura preside las visiones de Ricardo, el poeta lírico de “En Chile”; “ramoneaban sacudiendo sus testas filosóficas —¡oh gran maestro Hugo!— unos asnos. . .”, “en la puerta de la casa, como extraída de una novela de Dickens, estaba una de esas viejas inglesas, únicas, solas, clásicas. . .”, “ella rubia —¡un verso de Goethe!—. . .” Para el poeta en busca de cuadros, las cosas tienen sin duda su propia belleza, pero el remate y perfección de esa belleza parece alcanzarse cuando las cosas son dignas de traducirse en literatura:

Había cerca un bello jardín, con más rosas que azaleas y más violetas que rosas. Un bello y pequeño jardín. . . cerca de una casita *como hecha para un cuento dulce y feliz.*

Sólo que este fervor esteticista suele templarse con frecuentes reservas, y se aviene sin dificultad con una concepción tranquila y sana de la vida del escritor. La misma sobriedad, la misma conciencia, el mismo seguro aplomo que hallamos en su elaboración personal de formas y temas ajenos, en sus innovaciones de métrica, vocabulario y sintaxis, en sus experimentos lingüísticos y poéticos, se nos muestran en su posición ante la política literaria, siempre tan propensa a pequeñeces y discordias y siempre entendida por Darío con seriedad y dignidad ejemplares. Eugenio Díaz Romero y Francisco Contreras nos describen un Rubén amable e indulgente hasta con sus detractores,³² testimonios bien acordes con cuanto sabemos de sus muchas y firmes amistades literarias y aun con sus prólogos y ensayos de más clara intención polémica, que suelen distinguir perfectamente entre “Celui-qui-ne-comprend-pas” (sobre todo cuando a su torpeza se añade la mala intención) y el adversario inteligente y honesto. Esa sólida ética de escritor, esa sensibilidad tan atenta en Rubén al propio ejercicio de la poesía como al trato generoso y señorial con sus compañeros de oficio, ese afán de ver regida la profesión de las letras por normas de amistad cordial, sin las hieles y vinagres de la “literatura” al uso,³³ ese soñarla acaso como verdadera hermandad “en el misterio de la lira”, según dijo alguna vez de la que le unía con Leopoldo Lugones,³⁴ eso es justamente lo que le permite a menudo jugar con graciosas alusiones a escritores amigos³⁵ y aun esbozar en uno de sus relatos más tardíos (“El último prólogo”, 1913) una divertida pintura de la maledicencia literaria en Buenos Aires, en forma de larga y picante invectiva contra la facilidad del mismo Rubén para el elogio de poetas noveles. Y es también lo que en cuentos como “El velo de la reina Mab” y “El pájaro azul” le lleva a contemplar con franca simpatía la vida de bohemia. Bohemia en su más noble sentido —el mismo en que habrá de entenderla y alabarla Rodó, contra “los rígidos secuaces del acreditado señor Al-pie-de-la-letra”—, bien distinta de aquella otra bohemia sórdida y holgazana que, ajena a la

poesía y al arte, enredó en su "falso azul nocturno" al pobre Verlaine.³⁶

Tan arraigadas vemos en Darío esas ideas sobre el oficio literario, tan lenta y seguramente decantadas a lo largo de su obra doctrinal —artículos de crítica y de programa, ensayos autobiográficos, palabras liminares a *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*—, que no sorprende el hallarlas asimismo, con perfecta cohesión, en sus versos y en su prosa narrativa. Si una y muchas veces publica el poeta su credo de libertad y autenticidad, ya aconsejando, como Wagner a Augusta Holmes, "sobre todo no imitar a nadie, y mucho menos a mí", ya negando haber fundado escuela literaria alguna, con la misma decisión con que Hugo negaba la existencia de una escuela romántica y Catulle Mendès la de una escuela parnasiana;³⁷ si insiste en proclamar su fe aristocrática y acrática ("anárquico idealismo", en la fórmula de Rodó), como de artista a quien lo antiguo y lo moderno, lo cercano y lo exótico atraen por igual, porque lo que él busca no son ruinas sorprendentes, ni moldes hechos, sino vivas incitaciones para la creación original; si le vemos, en suma, profesar la más rendida devoción a la poesía y combatir sin piedad al retórico y al dómine impertinente, esa misma posición se nos aparecerá dramatizada en cuentos como "Febea" y "El rey burgués". Nerón, el "Emperador admirable y potente", el "formidable imperator", el "siniestro semidiós", no logra con su canto —bien compuesto según las reglas de Séneca, su maestro— otra cosa que el desdén de Leticia y el sarcasmo de la cruel y refinada pantera. El rey burgués alterna su lectura de Ohnet con la de los gramáticos y preceptistas hermosillescos: "Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía. . ." Y cuando las palabras acusadoras del poeta parecen conjurar la sombra de monsieur Homais ("...señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. . ."), ya estamos oyendo por anticipado el "líbranos,

señor. . ." de la "Letanía", contra la mediocridad todopoderosa y triunfante, o los apotegmas de "Dilucidaciones",³⁸ o aquella maligna evocación de las censuras profesoriales suscitadas por *Azul*. . . , y recordadas por Darío³⁹ con tanta complacencia como el aplauso de los admiradores. Ya se alza ante nosotros la figura cabal del poeta que ha decidido —no por asombrar ni enfadar al burgués, sino por lealtad al propio anhelo de perfección— vivificar el español, o su español, con cuantos fermentos le brinden las literaturas extranjeras, sin respetar aduanas de palabras, de ideas ni de gustos.

MAESTRÍA

A pesar de sus arranques contra la estrechez de academias y preceptivas, Darío no se abandona al culto romántico de la improvisación. Si sus cuentos son de poeta, y de poeta que con frecuencia prorrumpe en sonoras alabanzas de la poesía, lo son, además, de escritor consciente y enamorado de su oficio. Manifiestos, artículos de crítica, memorias, semblanzas —páginas todas que suelen ilustrarnos indirectamente sobre cómo se veía Rubén a sí mismo o cómo hubiera deseado ser— confirmarán esa posición reflexiva, de artista no sólo ansioso de crear, sino también de saber con claridad lo que se trae entre manos. Pero ya antes de *Azul*. . . , en que se logra tan acabado estilo, el ideal de forma pulcra y vigilada asoma en Darío inequívocamente: gobierna, entre vacilaciones y extravíos, hasta sus precoces ensayos de imitación, signo de una inquieta búsqueda de fuentes y modelos por entre los cuales el escritor de dieciocho años va tanteando su propio camino. Con el veloz crecimiento de su ciencia y experiencia, el arte de Darío pasa también, en pocos meses, por una transformación increíblemente rápida. Pues lo cierto es que entre mediados de 1885, en que Darío da a conocer su primera narración ("A las orillas del Rhin"), y mediados de 1886, en que debió de escribir "La historia de un picaflor", le vemos abandonar el ejercicio infantil, lleno todavía de ingenuidades y

tropiezos, por una prosa cuya calidad será, en parte, la de *Azul*. . . Sólo en parte, y Rubén, exigente crítico de sí mismo, no se engañará: al publicar dos años después su libro magistral, queda desechada “La historia de un picaflor”, y también “Bouquet”, de diciembre de 1886, mientras que otro relato de ese mismo diciembre —“El pájaro azul”— entra con todo derecho en la flamante colección. Los dos cuentos excluidos no parecen alcanzar, en efecto, ese característico pulimento “francés”, ese brillo verbal tenso y sostenido de las páginas restantes. Siguen teniendo en común con los cuentos de aprendizaje cierta afectación casticista, en que no faltan los giros pesados y los tópicos de escuela. Es en verdad muy sensible que no haya aparecido todavía el texto de “La pluma azul”, de principios de 1886. Si, como parece probable, a base de él escribió Darío “El pájaro azul”, el cotejo de las dos versiones arrojaría luz sobre una breve pero decisiva etapa en el desarrollo de su estilo: la del nacimiento de su *écriture artiste*.

No percibimos aún la voz de Rubén Darío en los balbuceos de “A las orillas del Rhin”, a través de lo convencional del asunto y de su ingenuo idioma arcaizante y pomposo, con sus obvias reminiscencias de lecturas (“armado de todas armas”, “la aurora rubicunda”), sus dudosas imágenes (“en sus mejillas hicieron consorcio las rosas y los jazmines”) y sus falsas elegancias de sintaxis y vocabulario.⁴⁰ Pero del mismo modo que ya en sus poemas de adolescencia los ejercicios a la manera de Zorrilla y Bécquer, de Núñez de Arce y Campoamor, alcanzan aquí y allí singular flexibilidad, corrigen con desenfado algún verso ajeno⁴¹ y logran, más de una vez, infundir vibración original en las rígidas líneas del *pastiche*, así en estos ensayos primeros nos sale al encuentro una que otra frase de buen andar, y hasta característicos temas y enfoques que Darío habrá de desarrollar en su ulterior obra narrativa. Tales las dedicatorias internas a la lectora o interlocutora (“Éste es, graciosa Adela, el cuento. . .”), claro anuncio, como hemos visto, de un procedimiento de enmar-

cación y articulación en que insistirá Darío con especial complacencia. Tales, también, ciertos rasgos de estampa convencionalmente germánica —paisaje o retrato— que se trasladan a cuentos como “Bouquet” y “Palomas blancas”. Los *lieder* de “Bouquet” (o “las *lieder*”, como escribe Rubén) resuenan todavía en *Prosas profanas*:

Y del divino Enrique Heine un canto,
a la orilla del Rhin. . .

y se enlazan aquí con las figuras de Gretchen, Loreley y Lohengrin. El Caballero del Cisne, y en general los motivos wagnerianos, tan gustosamente acogidos por la poesía francesa, reciben variada elaboración en la prosa y el verso de Rubén Darío. Bástenos mencionar, entre sus cuentos, “La muerte de la emperatriz”, donde los nombres de Lohengrin y Elsa llegan a ser cifra del amor perfecto.

En los otros cuentos y artículos de esa época de iniciación, tampoco escasean los rasgos anticipadores del escritor maduro. Pluma mucho más hábil que la de “A las orillas del Rhin” es la que algunos meses después escribe, al modo de las *Tradiciones peruanas*, una alegre “Tradición nicaragüense: Las albóndigas del coronel”. Su tono de conversación familiar y maliciosa, con irónicos remedos de pomposidad colonial, no sólo da testimonio de un ya sorprendente poder de asimilación,⁴² sino que señala en la prosa de Darío el comienzo de una veta de estilo español —español del siglo XIX— fuerte y aplomado, que se acercará por veces al de Trueba, Mesonero Romanos o Valera y que alcanzará particular realce en un cuento de 1892, “Las pérdidas de Juan Bueno”. Peculiaridades de lenguaje algo más afines a las de *Azul*. . . apuntan, por el contrario, en *Emelina*, la precipitada novela con que Rubén Darío y su amigo Eduardo Poirier concurren en 1886 al certamen literario de *La Unión*, de Valparaíso. Y aun en artículos publicados por Rubén en Managua durante los primeros meses de ese mismo año, se advierten unas preferencias de sintaxis y ritmo, una calculada elegancia en

el empleo de silencios y finales bruscos, que, combinándose con la subdivisión en capitulillos, se adelantan a ciertos procedimientos de *Azul*. . . (y de las “Palabras liminares”, para citar un ejemplo de prosa no narrativa). Así es como en uno de esos artículos —airada defensa de Juan Montalvo contra sus detractores—⁴⁸ el breve capítulo II comienza, con énfasis inesperado: “Ah, la crítica, la buena crítica. . .”, después que el capítulo I ha terminado con característica alternancia de frase larga y frase brevísima:

. . .que cada hombre grande tiene su pequeño enemigo, y cada águila su escarabajo.
Natural.

La frase de una o dos palabras (frase nominal, a menudo), apoyada en sugestivos silencios, será rasgo típico en la prosa más cuidada de Darío. En “El rubí” la vemos aparecer con frecuencia puntuando ágilmente la tensa narración. Después del primer monólogo:

Risa.
Luego se detuvo.

En final de “estrofa”:

— . . .yo, el viejo, os referiré de cómo se hizo el rubí.
Oíd.
— . . .y allá. . . entre las linfas rotas, bajo las verdes ramas. . .
—¿Ninfas?
—No, mujeres.

En principio de “estrofa”:

Pausa.
—¿Habéis comprendido?
Los gnomos, muy graves, se levantaron.

A partir de *Azul*. . . los atisbos fragmentarios se desarrollan y organizan en hábil orquestación. Si por un lado Darío enriquece el verso y la estrofa, y los temas poéticos y su tratamiento, por otro lado encabeza una transformación de la

prosa castellana que, siguiendo modelos franceses, apoyándose en conquistas aisladas de otros escritores hispanoamericanos y coincidiendo con intentos parecidos de diversas literaturas europeas,⁴⁴ se adelanta, en la española, a los refinamientos de Valle-Inclán, Benavente, Azorín, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Miró, Ortega y Gasset. Una actitud reflexivamente innovadora preside esa transformación. Impaciencia ante la inmovilidad y estrechez de la lengua escrita de su tiempo; odio al lugar común, verbal y mental, que anquilosa lo que debiera ser continuo movimiento creador: en el prólogo a *El canto errante* hallarán estas ideas y sentimientos una de sus más ajustadas expresiones. Afán de "escritura" sabia y cuidada, sin superfluidades oratorias, sin desequilibrios de pasión, sin azares ni desniveles. Ya en *Azul*... llama la atención lo unitario de ese estilo, no menos vigilado en el relato ásperamente naturalista que en el libre juego poético o en la evocación gráfica y colorida del paisaje americano. Esa será desde entonces preocupación central de Darío narrador, aunque a menudo los apremios de su faena periodística lo empujen por otros caminos. En los cuentos más escrupulosamente trabajados, hasta el título suele llevar la marca del artificio: "Éste es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina", "Respecto a Horacio (papiro)", e imitar a veces con fingida ingenuidad las profusas portadas de los libros antiguos: "Historia prodigiosa de la princesa Psiquia, según se halla escrita por Liborio, monje, en un códice de la abadía de San Hermancio, en Iliria", o concentrar el tema del relato en una palabra violentamente evocadora, que subraya lo que en él hay de sobrenatural y tremendo: *Verónica*.⁴⁵ Arte tan sutil no desdeña ni los mínimos recursos de la puntuación y la tipografía. Tal el uso de las mayúsculas personificadoras, a lo Baudelaire,⁴⁶ en "La pesadilla de Honorio": "Ante él había surgido la infinita legión de las Fisonomías y el ejército innumerable de los Gestos"; o la abreviatura convencional que en la "Historia prodigiosa" subraya la búsqueda simplicidad monástica del relato: "Porque había estudiado

toda la ciencia de Oriente, en donde la magia era tenida en gran conocimiento, y era su sabiduría obra del espíritu maligno, del cual N.S.J.C. nos libre.”

El escritor, siempre en tensión expresiva, se nos aparece entregado a un avance y búsqueda incesantes, aunque a menudo él se sienta íntimamente frustrado y piense —como el Juan Ramón de *Piedra y cielo*— haber alcanzado sólo, en lugar de la Forma ansiada, la forma de su huída. Derrota y, a la vez, estímulo para nuevas exploraciones.

Y no hallo sino la palabra que huye. . .
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

Un certero buen gusto y una sólida y digna concepción del arte gobiernan estos experimentos, mantenidos casi siempre en los límites de esa discreción y medida que en las maneras y en el hablar de Darío señalan cuantos tuvieron ocasión de tratarlo personalmente.⁴⁷ Característico es su afán de adjetivación ornamental, densa y sugestiva. En “Éste es el cuento. . .” el viejo emperador se acaricia la “barba argentina”; el feroz Pentauro parece amamantado por “una diosa yámbica y marcial”; la hermana de Diamantina desata sobre sus espaldas el “crespo resplandor de oro” de su cabellera. En otros cuentos, a partir de *Azul*. . . : “el alba desnuda”, “viejos Términos carcomidos, leprosos de tiempo”, “estanques especulares”, versos que salen del alma “solos y enamorados”, princesas de “labios luminosos”.⁴⁸ El poder de sugestión se refuerza exteriormente con juegos de sonidos: Puck, “¡siempre con su sonrisa sonrosada!” (“El rubí”), o, desde dentro, con alusiones mitológicas y poéticas: la blancura de Psiquia aventaja “a las más blancas garzas reales y a los más ilustres cisnes” (“Historia prodigiosa”). Recurso predilecto es también el doble adjetivo suntuoso, con resonancias de Chateaubriand, Flaubert, Hugo, Leconte de Lisle, Eça de Queiroz. Los opulentos de “La canción del oro” andan en coche “ruidoso y azogado”; “selva enorme y sonora” es la del sátiro sordo; “brumosas y grises melancolías” las que buscan dis-

tracción en el relato de "El rey burgués". Aun en los cuentos de la época de Chile que más se acercan, por su asunto, a los del naturalismo en boga, Darío elude empeñosamente esa inercia idiomática que tan a menudo suele asociarse con el afán de fidelidad descriptiva. Lo encontramos siempre alerta, pronto a nuevos ensayos de adjetivación (con apoyo, a veces, en expresiones francesas o inglesas): el muchacho de "Betún y sangre" bebe su café "a gordos tragos"; los pescadores de "El fardo" regresan a la playa "enhiesto el remo triunfante"; el cirujano de "La matuschka" prepara "sus fierros relumbrosos". Un reflejo más de esa actitud experimental es, también en "El fardo", la construcción violentamente elíptica en que ha dejado huella visible el esfuerzo de condensación: "Si había buena venta, otra salida [de los pescadores] por la tarde. *Una de invierno*, había temporal. Padre e hijo. . ." Sintaxis, en todo caso, más afín a los hábitos literarios del siglo XVII que a los del XIX.

Es justamente en el movimiento sintáctico y rítmico donde mejor se advierte la renovadora aportación de *Azul*. . . a la prosa castellana moderna. Hay pasajes de "En Chile" que, aunque próximos todavía a Bécquer,⁴⁹ ya se acercan también (y no sólo por su tema, su vocabulario y sus imágenes) a las *Sonatas* y a *Flor de santidad*, como de escritor ya avezado a refinamientos de literatura extranjera:

Los cirios ardían goteando sus lágrimas de cera entre la nube de incienso que inundaba los ámbitos del templo con su aroma sagrado; y allá en el altar el sacerdote, todo resplandeciente de oro, alzaba la custodia cubierta de pedrería, bendiciendo a la muchedumbre arrodillada. . .

. . . Vestida de negro, envuelta en un manto, su rostro se destacaba severo, sublime, teniendo por fondo la vaga obscuridad de un confesonario. . . Había en su frente una palidez de flor de lis, y en la negrura de su manto resaltaban juntas, pequeñas, las manos blancas y adorables. Las luces se iban extinguiendo, y a cada momento aumentaba lo oscuro del fondo, y entonces, por un ofuscamiento, me parecía ver aquella faz iluminarse con una luz blanca y misteriosa, como

la que debe de haber en la región de los coros prosternados y de los querubines ardientes; luz alba, polvo de nieve, claridad celeste, onda santa que baña los ramos de lirio de los bienaventurados.

Pero con la articulación musical de la frase larga, que suele dar a los cuentos de Darío esa “levedad evanescente del encaje” tan admirada por Rodó, convive también otra manera de articulación, más clara y simple. Véanse, para ejemplo, estas líneas de “Arte y hielo”, uno de los cuentos de 1888 no insertos en *Azul*... , con su calculado dibujo, simétrico y trivial, en que hombres y mujeres se nos estilizan burlescamente y se nos empequeñecen hasta convertirse en títeres:

...una plaza pública donde concurrían las más lindas mujeres y los hombres mejor peinados, que conocen el último perfume de moda; y ciertos viejos gordos que parecen canónigos y ciertos viejos flacos que cuando andan parece que bailan un minué. Todos con los zapatos puntiagudos y brillantes y un mirar de ¿qué se me da a mí? bastante inefable.

Y por último, la ágil sucesión de frases breves, al modo de los cuentistas del Parnaso francés. Fue éste el tipo de prosa que más sorprendió y sedujo a los lectores de Darío —por ser el que más evidentemente se oponía a los viejos moldes de la oratoria española—, aunque procedimiento parecido apuntara ya en Gutiérrez Nájera y en González Prada, en Varona y en Martí. El uso de giros nominales, unido a la abundancia de aposiciones (y, en general, de frases coordinadas, a expensas de las subordinadas), contribuye también a la típica fisonomía de ese estilo. No es que faltaran tales giros en los cuentos primeros de Rubén; pero, mientras que en ellos la frase nominal suele continuar y evocar castizos procedimientos conversacionales,⁵⁰ en *Azul*... subraya el esteticismo contemplativo de la descripción, a base de estudiados toques pictóricos que enlazan esa prosa con la de Daudet o la de los Goncourt:

Más allá, el mar, acerado, brumoso, los barcos en grupo, el horizonte azul y lejano. Arriba, entre opacidades, el sol.

La aposición profusa, y como subdividida en manchas de intenso color, llega a introducir paréntesis claramente nominales en medio de la oración verbal:

Y arriba el cielo con su inmensidad y con su fiesta de nubes, *plumas de oro, alas de fuego, vellones de púrpura, fondos azules flordelisados de ópalo*, derramaba la magnificencia de su pompa, la soberbia de su grandeza augusta.

Pero claro es que la novedad de esa prosa no radicaba tanto en cada uno de los recursos utilizados como en el brillo y gracia del conjunto en que todos ellos venían a fundirse. Sorprendente debía resultar para el lector de entonces el dominio, soltura y exactitud con que materias y tonos tan diversos se combinaban y contrastaban, aun en un mismo cuento, bajo el fuerte impulso de la unidad de inspiración. Sorprendente era ver cómo “La canción del oro” volcaba en un torrente de lirismo sombrío sus versículos de elogio exaltado, sus imprecaciones, sus arranques de dolor o cinismo; cómo “La ninfa” no se desmenuzaba en un cúmulo de noticias eruditas sobre Francia y la antigüedad; cómo en “La novela de uno de tantos” el relato de tercera persona, alternando con el de primera, aun permitía la intercalación de discursos morales al lector y hasta de un violento apóstrofe al protagonista: “¡Oh! perdona, pobre diablo, perdona, harapo humano, que te muestre a la luz. . .”; cómo en “El rubí”, cuya acción toda opone firmemente lo real a lo mítico, lo prosaico a lo legendario, la ciencia e industria del hombre moderno a las energías misteriosas de la tierra, quedaba espacio para que, sin desarmonía, un humor irónico y malicioso jugara hasta con ese poético elemento de sobrenaturalidad, representado por los gnomos:

Los gnomos, sentados a la turca, se tiraban de los bigotes; daban las gracias a Puck con una pausada inclinación de cabeza, y los más cercanos a él examinaban con gesto de asombro las lindas alas, semejantes a las de un hipsipilo.

Muchos otros rasgos colaboraban en la móvil fisonomía de esa prosa nueva: ya la imagen impregnada de poesía ornamental, como ese “bello color de lis”,⁵¹ anunciador del “co-razón de lis” de “Los motivos del lobo”; ya el desequilibrio que produce en la frase un adjetivo inesperadamente simple, en posición no prevista por el lector: “mientras el sol se pone, sonrosando las nieves con una claridad suave”; ya el encuentro disonante de adjetivo y sustantivo, como cuando se nos dice que los dos lancheros de “El fardo” trabajaban para sus hijos y hermanos, “queridas sanguijuelas del conventillo”, o se nos presenta a Garcín, el protagonista de “El pájaro azul”, como “bohémio intachable”, y a Ricardo, el de “En busca de cuadros”, como “poeta lírico incorregible” y “soñador empedernido”⁵² que anda pensando despreocupadamente en amores “con toda la augusta desfachatez de un poeta que fuera millonario”. Aquí y allí, sorpresas de razonamiento abreviado en humorístico entimema: “La niña era rubia, esto es, dulce.”⁵³ Animación de las cosas inanimadas, bien con minuciosidad preciosista, como en la segunda “Acuarela”:

En el fondo, los palacios elevan al azul la soberbia de sus fachadas, en las que los álamos erguidos rayan columnas hojosas entre el abejeo trémulo y desfalleciente de la tarde fugitiva...

bien, como en “El fardo”, con dramatización que las transfigura en seres deformes y perversos:

La ola movía... la embarcación colmada de fardos... Había uno muy pesado, muy pesado. Era el más grande de todos, ancho, gordo y oloroso a brea. Venía en el fondo de la lancha... Sobre sus costados, en medio de líneas y de triángulos negros, había letras que miraban como ojos... Sus cintas de hierro estaban apretadas con clavos cabezudos y ásperos; y en las entrañas tendría el monstruo...

Continua invención verbal, aunque menos insistente en los cuentos de Darío que en sus poemas y en sus crónicas.⁵⁴ Brusca entrada del relato *in medias res*, como en “La pesadilla de

Honorio” y “El Salomón negro”, y principalmente en “El rubí”, donde el exaltado monólogo del duende nos revela al momento la pugna de gnomos y químicos; en “Sor Filomela”, con la detonante exclamación del “obeso empresario”, y en “La admirable ocurrencia de Farrals”, cuyo comienzo, enérgicamente oral, subraya la ironía del título.

Y en la estructura interior de cada narración, un cuidadoso tratamiento de las tensiones y distensiones. El cuento se organiza teatralmente, con momentos culminantes en que la acción se adensa o precipita: véase, en “El fardo”, la apretada y rápida descripción del trabajo en el puerto; véase esta acumulación cuasi-rabelaisiana, pero no directamente humorística (puesto que el lector aún no sabe que fray Pablo es Castelar), en “Un sermón”: “La palabra de fray Pablo modulaba, cantaba, vibraba, confundía, armonizaba, volaba, subía, descendía, petrificaba, deleitaba, acariciaba, anonadaba. . .” y, antes y después, las imponentes enumeraciones de personajes bíblicos y sus atributos. Hasta el diálogo teatral suele invadir el relato, a veces con indicación expresa de los interlocutores (“El Salomón negro”, “Voz de lejos”). Con dramática sobriedad, en “La fiesta de Roma”, las dos frases brevísimas de Pablo responden al esplendor de la elocuencia romana, y sugieren, sin decirlo abiertamente, el ocaso del paganismo y el triunfo de la nueva fe. El diálogo llena casi por completo “Cátedra y Tribuna”, disputación entre la cátedra sagrada y la tribuna humana, que alternan sus voces con fuerte ritmo poético:

Tribuna. — . . Víctor Hugo profetizó cuando yo, bajo sus plantas, fui una isla. Antes Pablo fue mío.

Cátedra. — Mío fue Juan, que tuvo también su isla.

Y aun en cuentos en que toca menor papel al diálogo, unas pocas palabras bastan para sugerir la trágica tensión. Así, en “*Morbo et umbra*”, aquel regateo por el precio del pequeño ataúd:

—Seis.

—Siete, abuela.

en que ese “abuela” familiar y campechano resuena con sinuosa simplicidad en boca del vendedor, de “sonrisa imborrable”. Diálogo de fina comedia el de “El nacimiento de la col”. Diálogo y monólogo comprimidos en breves paréntesis que hacen más ligero y sonriente el relato mismo, los de “La muerte de la emperatriz”:

Recaredo —¡capricho paternal! ¡él no tenía la culpa de llamarse Recaredo!— se había casado hacía año y medio.
—¿Me amas? —Te amo. ¿Y tú? —Con toda el alma.

Diálogo entre irónico y tierno el de madre e hija, al comienzo de “El palacio del sol”, y como adelgazado en ritmo de canción o danza:

—Berta, te he comprado dos muñecas. . .

—No las quiero, mamá. . .

—He hecho traer los *Nocturnos*. . .

—Me duelen los dedos, mamá. . .

—Entonces. . .

—Estoy triste, mamá. . .

—Pues que se llame al doctor.

La organización dramática del relato reposa a veces sobre un vivo contraste.⁵⁶ No, por lo común, el mero choque visual de lo claro y lo oscuro, como en “Aguafuerte”. Así como la luz y belleza de la reina Mab resalta frente a los cuatro artistas flacos y barbudos (con quienes se asocian, al final del cuento, palabras como “tristeza”, “infelices”, “boardilla”, “violín viejo”, “amarillento manuscrito”), así se opone la graciosa protagonista de “El palacio del sol”, la niña “luminosa como un alba”, a la figura del médico: “las antiparras de arcos de carey, los guantes negros, la calva ilustre y el cruzado levitón”, y, en “La ninfa”, la burlona Lesbia al sabio y obeso profesor. Un mundo de dulzura y felicidad se contrapone, en “Betún y sangre”, al de la sordidez, la miseria y la maldad, y

al horror de la guerra; un mundo de riqueza y pompa —“cisnes de cuellos blancos” y “lacayos estirados”— al frío y la soledad de muerte en que el poeta hambriento da vueltas al manubrio del organillo. El mismo violento contraste, en el fondo, con que la canción del oro suena en boca del harapiento.

La antítesis entre ser y parecer, frecuente en los relatos de Darío, se da al final de algunos de ellos con brusca sorpresa. En “Un retrato de Watteau”, la marquesa del siglo XVIII, morosamente descrita en su tocador francés, acaba por revelárenos como una dama chilena del XIX a quien “el gran Watteau” hubiera rendido gustoso el homenaje de su arte. La ambigüedad está en la base misma de cuentos como “El pájaro azul”: los amigos de Garcín creen ver en sus equívocas palabras de despedida (“El pájaro azul vuela. . .”) su renuncia a la poesía, pero Garcín tiende el vuelo, no hacia la conformidad burguesa, sino hacia la muerte. Una hábil estilización da su tono conciso y penetrante a “Gesta moderna”, que traspone a historia remota la noticia periodística de un grave suceso contemporáneo —el duelo entre el aristócrata francés y el italiano, medievalizados con los nombres de “Orleáns” y “Turín”—, hasta que el final nos sacude con la explicación prosaica de lo ocurrido: “el hijo del duque de Chartres reportea poco discretamente; por lo cual el hijo de Amadeo le mete el sable en la barriga”. También “La *miss*” (esta vez sí “cuento alegre”) nos oculta el secreto hasta el final, en que el escritor, por su parte, aún se complace en rozar el tema —apariencia y ser— con un último toque de malicia, concentrando la descripción en la blancura inocente del pañuelito: “la hechicera y cándida Mary. . . se despedía de mí agitando, como un ala columbina, su pañuelo, el pañuelito blanco de los adioses”.

Narraciones de asunto muy finamente elaborado son sin duda “La pesca”, con su dualidad de planos⁵⁸ y su vivaz cinematografía, y “Respecto a Horacio”, cuyo título ya insinúa la “oblicuidad” del argumento: la glorificación del poeta,

Horacio, a través de las palabras mismas de su rival, que es quien cuenta lo sucedido. Pero lo frecuente es la historia más lineal y simple, orientada hacia el desenlace ingenioso. Así vemos desarrollarse el "Preludio de primavera" en firme dirección a su *pointe*: la naturaleza envidia al hombre; la rosa es efímera, pero no hay otoño que marchite las "rosas humanas". En brusco epigrama, de artista indignado contra el filisteo, se resuelve "Arte y hielo",⁵⁷ como se resuelve la lenta narración de "Hebraico" en la fórmula que Dios halla para salvar a la liebre: la del "gato por liebre". Y del mismo modo que, al final de "Fugitiva" ("paloma del país de Bohemia"), se juega con el doble sentido de *bohemia*, así se lleva el desfile de "Las siete bastardas de Apolo" a rematar en sutil retruécano: todo el diálogo con las siete notas musicales, hijas de Apolo y Lira, está encaminado a realzar el doble sentido del SI, "nombre suave como una promesa, fino como un trino". Alguna vez, en *Azul...*, Darío añade a la conclusión misma del relato un último y gratuito rasgo de ingenio: "Orfeo salió triste de la selva del sátiro sordo y casi dispuesto a ahorcarse del primer laurel que hallase en su camino. No se ahorcó, pero se casó con Eurídice"; mientras que en las dos narraciones publicadas en *Cuentos y crónicas* la sorpresa final es de distensión humorística: salto del cuadro al marco, de la tremenda gravedad de la historia a la fórmula deliberadamente trivial que anuncia el fin de la pesadilla ("Cuento de Pascuas") o al cómico realismo con que se describe al personaje en cuya boca se ha puesto el relato ("El caso de la señorita Amelia").

COMPLEJIDAD

Desde sus primeros escritos en prosa se complace Rubén en combinar y contrastar estilos diversos.⁵⁸ El esfuerzo del aprendizaje es todavía visible en "La historia de un picaflor", pero ya en *Azul...* podrán señalar Eduardo de la Barra y Juan Valera la personalidad y elegancia de esa síntesis en que los más variados influjos colaboran sin dejar huella alguna de

retacería. Variedad no sólo en el conjunto del libro. Aun en un mismo cuento se funden admirablemente las voces distintas. Ligereza y gravedad se entrelazan en la mayoría de ellos (excepción, "El fardo"), dentro de una común atmósfera de poesía. Lenguaje directo y lenguaje "vivido" concurren en la acumulación de frases breves que en "El pájaro azul" evocan la bulla de la taberna:

Los versos eran para nosotros. Nosotros los leíamos y los aplaudíamos. Todos teníamos una alabanza para Garcín. Era un ingenio que debía brillar. El tiempo vendría. ¡Oh, el pájaro azul volaría muy alto! ¡Bravo! ¡Bien! ¡Eh, mozo, más ajenjo!

Y la canción del oro es en efecto, como anuncia el narrador, "mezcla de gemido, ditirambo y carcajada".

Por otra parte, los cuentos posteriores a *Azul*... —tan abundantes en número, y en aciertos de dramaticidad y lirismo— son todavía testimonio de una asombrosa capacidad de exploración y renovación, que hasta se abre paso por entre las prisas y las obligadas improvisaciones de la labor periodística. Exploración y renovación de formas que traducen el íntimo desarrollo del ansia y la capacidad expresivas del poeta y que llegan a abarcar muy amplio registro de temas y muy variada tesitura afectiva. A través de las orgullosas quejas del pintor, en "El velo de la reina Mab", ¿no oímos como la anticipada confesión del cuentista? Yo también soy pintor, parece decirnos: yo también

he recorrido todas las escuelas, todas las inspiraciones artísticas. He pintado el torso de Diana y el rostro de la Madona. He pedido a las campiñas sus colores... He sido adorador del desnudo... He trazado en mis lienzos los nimbos de los santos y las alas de los querubines.

En esa busca y maduración continuas, todo lo que al poeta llega de la vida y de los libros queda certeramente filtrado, asimilado, traspuesto a visión propia y original. Si por una parte los temas y enfoques de sus primeras páginas reviven

bajo nuevas formas en su obra de madurez, por otra su facilidad imitativa de los comienzos se convierte rápidamente en fuerza de asimilación instantánea, profunda y creadora, "que se adelanta a la moda y pudiera modificarla e imponerla", como ya observaba Valera a propósito del magistral "galicismo" de *Azul*...

Firme base para ese desarrollo es, desde luego, la tradición idiomática española, en que el propio Rubén acaba por sentirse y declararse plenamente arraigado. Los alardes de lenguaje arcaizante son frecuentísimos en "A las orillas del Rhin";⁵⁹ la imitación de Ricardo Palma lleva a Darío a prodigarlos también en "Las albóndigas del coronel";⁶⁰ un "caten ustedes que..." sobrevive en "Mis primeros versos", y la presencia de formas como *holgar*, *triscar*, *garlar*, *caterva*, *trapalón*, *quedo* (adjetivo), *sabidor*, *asaz perdidizo*, *pues vamos a que yo...*, *vagorosos* (*sic*) *aleteos* en "La historia de un picaflor" y en "Bouquet" hace aún más vacilante la marcha de esa prosa inmadura. Desde *Azul*..., raro es el uso del arcaísmo léxico en los cuentos de Rubén: un *acullá* en la segunda acuarela, un "*beso a furto*" en el "Retrato de Watteau", un *presto* (adverbio) en "El humo de la pipa", empleados con justeza y sin superstición de casticismo. Característica es en este punto la parquedad de Rubén en el uso del enclítico, tan grato a algunos de los mejores prosistas hispanoamericanos.⁶¹ Menos fácil de decidir, su actitud ante el léismo y el laísmo. La atención del escritor a públicos diversos parece introducir cierta anarquía en este respecto: es indudable a veces su voluntad de imitar el léismo y laísmo españoles. Pero no siempre puede precisarse si no ha intervenido también la mano del editor, o aun la simple errata.

No faltan en los cuentos de Darío los neologismos y las violentas derivaciones (principalmente, claro está, cuando la prosa se anima de humor burlesco, por muy velado que sea): así *noctambulear* y *acursilado*, en la "Historia de un sobre-todo", y *kalofónico* e *isaiático*, aplicados al portentoso sermón de Castelar. En estilo más grave, *miguelangelino* ("Arte

y hielo”), *marfilado* (“La muerte de la emperatriz”) y esos plurales de abstractos —del tipo de “las opacidades de la neblina”, en “El fardo”— que tanta difusión alcanzarán en la prosa española del novecientos y que en el propio Rubén llegarán a extremos como “las terribles de la guerra”.⁶² En fin, junto a las palabras de clara resonancia poética, sea la clásica *filomela*, tan insistente a través de su prosa y su verso, sean las más nuevas y eruditas *porfirogénita* (“En la batalla de las flores”) y *teoría* ‘procesión’ (“Las razones de Ashvero”), nos sale al encuentro tal cual inesperado tecnicismo, como ese que, apoyándose en rima penetrante, refuerza en “La larva” la final impresión de horror: “descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla *huesosa y saniosa*; llegó a mí como un relente de putrefacción”. En cambio, páginas como las de “Las albóndigas”, “Las pérdidas de Juan Bueno”, “La admirable ocurrencia de Farrals”, abundan en voces pertenecientes a la zona opuesta del vocabulario: al español familiar y popular, variadamente estilizado. Aquí y allí, en cuentos de muy diversas épocas, pintorescos americanismos, que Darío suprime a veces en las nuevas versiones, reemplazándolos por términos más accesibles al lector español. La atención a distintos públicos le hace también vacilar entre *santiaguino* y *santiagués*, de igual modo que, en la *Autobiografía*, entre *plátanos* y *bananos*. Pero su uso del americanismo es en general seguro e intencionado. Formas regionales como “vieja limosnera” no disuenan en “La novela de uno de tantos”, ni, en el ambiente argentino de “El último prólogo” y “La batalla de las flores”, ese “lo dejé entrar no más” y ese “vi salir de lo de Odette. . .” (‘de la casa de Odette’). Raro es, por lo demás, que esas palabras regionales aparezcan sin especial intención evocadora, o de buscado contraste con la lengua general. Contraste ya humorístico: “los mochuelos *atorrantes*⁶³ y las palomas pudibundas y amorosas” (“El linchamiento de Puck”), ya grave y decorativo: “la áurea huasca”⁶⁴ (“El

humo de la pipa”), “el grano del poroto y la sangre hirviente de la viña” (“El fardo”).

En conjunto, pues, un idioma amplio y flexible que acoge en sí lo americano y lo español, lo regional y lo general, lo moderno y lo antiguo. Si en algunos cuentos de Rubén parece vivo el eco de los narradores españoles del siglo XIX,⁶⁵ y por lo menos en dos de los cuadros chilenos (“Paisaje” y “Cabeza”) y en “Palomas blancas. . .”, con su elogio de los ojos verdes, resuena todavía la no olvidada arpa de Bécquer, más abundan las reminiscencias de los viejos autores. En “Sor Filomela” el tema de las “burlas con el amor” no sólo suscita en Rubén esta fórmula española⁶⁶ (quizá asociada en él, por otro lado, al *On ne badine pas. . .* de Musset), sino también, entre imágenes de la Provenza trovadoresca del siglo XIII, la del “desventurado y malferido adorador”. Sin duda los libros de caballerías le proporcionan el modelo de los títulos con que subdivide su historia de Psiquia: “De la ciudad en que moraba la princesa Psiquia y del rey Mago, su padre”, “De los varios modos que el rey empleó para averiguar la causa de la desolación de la princesa, y cómo llegaron tres reyes vecinos”. Y dispersas y mezcladas lecturas de clásicos alimentan el estilo arcaizante de la narración misma, bien logrado a veces y, de todas maneras, muy alejado ya de aquella falsa prosa antigua del Rubén adolescente, con la cual la ha confundido algún crítico. El efecto general de arcaísmo se subraya con sencillas alteraciones del orden de palabras hoy habitual (“. . . cómo entre las fieras. . . iba ella. . . por la virtud de su poder secreto intacta y triunfante. . .”),⁶⁷ con el frecuente polisíndeton (“Y a poco fueron llegando, primeramente un príncipe de la China. . . Y después un príncipe de Mesopotamia. . . Y otros príncipes del país de Golconda. . . Y otro de Ormuz. . . Y otros príncipes más. . .”) y con lentas fórmulas finales de capítulo (“. . . después de lo cual hablaron al desconsolado monarca, de la manera que se va a saber”, “Aquí concluye la historia de la princesa Psiquia”). Todo ello en

una aureola de suave y mesurada poesía que, por lo demás, evoca al instante el arte narrativo de los parnasianos.

Porque no es fácil distinguir hasta dónde influyen, en la prosa de Rubén, sus directas lecturas españolas y desde dónde las francesas, tan tempranas y constantes, y tan decisivas para su formación poética. Ya se sabe que su divina Europa tiene "por brazo a Londres, a París por alma".⁶⁸ Con el culto a Chénier y Hugo (cuyo "Satyre" sirve de modelo al "Sátiro sordo") se une el culto a Gautier, "primer estilista del siglo", como lo llama Darío en 1886,⁶⁹ a los cuentistas parisienses, al Flaubert de las suntuosas *gueulades* y *vols d'aigle* (el de "Hérodias" y *La tentation de Saint Antoine*), a Balzac, Murger,⁷⁰ Daudet, Zola y los Goncourt, a Verlaine y Banville, a Saint-Victor, Bloy y Hello, a Régnier y Mistral, a Huysmans y Renard, a Barbey d'Aureville, Maurice Du Plessys, Montesquiou-Fezensac y Anatole France. La mezcla de raros y consagrados no es cosa que pueda sorprendernos; el fácil reproche de Groussac olvidaba que los deberes del escritor no son exactamente los del crítico. Darío busca los apoyos e incitaciones que más convengan a su actividad creadora, y los recoge allí donde le salgan al paso. Maneja sus lecturas con toda la libertad del buen poeta, que da más de lo que recibe. Es muy natural que en su obra no aparezca la grosería y desmesura de algunos de esos escritores extranjeros que él lee con admiración, ni aquella mezcla de trivialidad y procacidad que tanto abunda en los cuentos parisienses.

Típica es, precisamente, su reacción ante los de Catulle Mendès. De él nos hablará el propio Rubén como del maestro sin cuyo estímulo no se explicaría la prosa de *Azul*. . . (más innovadora que los versos del mismo libro).⁷¹ Y en efecto, a veces esa prosa deja parcialmente en el lector una impresión análoga a la de ciertos relatos de Mendès: impresión de realidad y fantasía que se funden en poetizada narración popular o infantil, donde inquietas figuras de mujeres y mariposas, de pájaros, duendes, hadas y flores se mezclan en juego gracioso y superficial. La afinidad es patente aun cuando no

pueda mostrarse en cada caso la presencia de tal o cual determinado tema o forma de Mendès en los cuentos de *Azul*. . .⁷² Pero no son escasas las coincidencias literales. *Los pájaros azules* (*Les oiseaux bleus*) se llama un libro de Mendès. Puck es personaje de sus cuentos, y por ellos pasan también Golconda y la selva de "Brocéliande" y, desde luego, Mab y Titania. Unas pocas líneas de "La dernière fée" revelarán cuánto debe a la lectura de Mendès —no sólo a la de Shakespeare— el autor de "El velo de la reina Mab" y de "El linchamiento de Puck":

Un jour, dans une calèche faite d'une coquille d'aveline et attelée de quatre coccinelles, la fée Oriane —qui n'était pas plus grande que l'ongle du petit doigt— s'en retournait vers la forêt de Brocéliande. . . Elle revenait d'un baptême de trois rouges-gorges, qu'on célébrait dans le creux d'un mur tout fleuri de glycines.

Sólo que, a través de todas las semejanzas parciales, algo más hondo y decisivo se interpone entre uno y otro escritor. Aun descontando los grados de suma espiritualidad a que la escala de lo erótico llega en ciertos cuentos de Darío, en ninguno de ellos se adopta con pasividad de simple discípulo la actitud perversa ni la artificiosamente *blasée* del decadentismo. Tampoco en esto es Rubén un imitador servil; él mismo es, en "La ninfa", un excelente narrador "parisiense", original y creador, como es en "El fardo" un naturalista excelente (y, a pesar de sus propias declaraciones, más próximo a Daudet que a Zola). La "palpitación sensual", la "universal palpitación" —como la llama Darío en sus apuntes autobiográficos— llenará muchos de sus cuentos posteriores a *Azul*. . .; pero hasta en las páginas que describen los sentimientos más terrenos, el amor aparece concebido con una profundidad, fuerza y amplitud ajenas a los modelos franceses. Es pasión más intensa y total, más henchida de significación para el poeta y más enlazada al centro de su poesía. "No reina en mi corazón otra cosa que mujer", parece estar proclamando Darío

a cada paso; el admirable estudio de Pedro Salinas ha aclarado ya en cuán diversos planos y con qué múltiples e inesperados desarrollos se refracta ese vasallaje del poeta al amor. Por lo demás, tampoco en sus cuentos falta el toque sombrío y pesimista (“que en el vino del amor hay la amargura del mar”), y es natural que, para muchos lectores, el azul de *Azul*. . . tirara a lo verde y a lo negro. El comienzo de “Luz de luna” —“En el tranquilo cielo. . .”—, con su evocación de la luna y su misterioso influjo, todavía prolonga, en fin, el recuerdo de “Venus”, el extraño poema de *Azul*. . . : “En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía. . . Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.”

Original e innovador es igualmente Rubén en la adopción de los galicismos que recoge en sus lecturas francesas, y hasta en el índice de Baralt. No es galicismo inconsciente lo que le hace decir que “Suzette toca de Chopin” o que “Se quiso ponerlo (‘quisieron ponerlo’) a la escuela”. A la vista queda —sea o no feliz el resultado— la intención de fertilizar el español literario con el francés. La libertad con que se complace en hispanizar violentamente los nombres de pila de modernos escritores (Anatolio France, Julio Lemaître, Mauricio Barrès, Remigio de Gourmont), o con que en un jocoso contexto franco-español alaba las excelencias de cierto *bouilloncito*⁷³ (“La admirable ocurrencia”), o con que funde lo francés y lo hispanoamericano en el “¡Oh mi amigo!” de “El rey burgués”, ese mismo espíritu de aventura le hace andar, a veces en peligrosos equilibrios, por la frontera del español, y precisamente por su frontera francesa.⁷⁴ Bien conscientes son, sin duda, giros como “hablar en burgués”, “los guardas pasaban. . . las gorras metidas hasta las cejas” (donde el francés deja su huella principalmente en el orden de palabras), “¡Eh, tío Lucas! ¿Se descansa?” Deliberado, y eficaz, el realce del sustantivo mediante demostrativos: “esa reina, la rosa”, “los gorriones tornasolados, esos amantes acariciadores, adulan a las rosas frescas, esas opulentas y purpuradas emperatrices”;⁷⁵ o el “pequeño reloj” y la “pequeña casa”, en lugar

de los diminutivos correspondientes, como en el Azorín execrado por los puristas; o ese etimológico “el Cristo” (por “Cristo”); o tantos giros imitados directamente de Daudet, de los Goncourt, de Zola, como, en el “Cuento de Pascuas”, los “blancos rosados” y, en “La canción del oro”, los “grandes verdores”, las velas resplandecientes que alzan profusas “la aristocracia de su blanca cera”, los “desafíos de soberbia”, los “vastos edificios de la riqueza”. Deliberados esos abundantes gerundios que, aunque parezcan rozar el galicismo, se apoyan en formas españolas como “clavo ardiendo”, “las ranas pidiendo rey” y, principalmente, en títulos de cuadros: “Napoleón cruzando los Alpes” o “niños jugando”. Diversos grados de adaptación a nuestra lengua ofrece la copiosa serie de galicismos de léxico, galicismos indudables (e intencionales, desde luego, quizá con excepción de *banal* y *panfleto*), que, unidos a tanto nombre propio extranjero como resalta en esa prosa, contribuyen a su tono de elegante internacionalismo. Con *medical*, *farandola*, *septuor*, *dublé*, *monoclo*, *plafón*, *restaurantes*, alternan las formas españolas empleadas con significación francesa: *fracaso* ‘estrépito’, *desalterarse* ‘calmar la sed’, y el calco que hasta procura conservar el juego de sonidos del original francés: *cojín cojeando* (sobre *clopin clopant*).⁷⁶

La lengua de Francia, civilizadora y mediadora, da al poeta mucho más que lo estrictamente francés. A él le basta leerla para sentirse audazmente cosmopolita, y muy antiguo y muy moderno. No siempre Houssaye le atrae más que Anacreonte, ni Clodion más que Fidias. Aunque para Darío lo griego suele ser, como en “La ninfa”, un simple condimento de lo parisiense, lo cierto es que Hugo y los parnasianos han logrado dar nuevo impulso y dirección a su juvenil curiosidad por la mitología clásica. Los helenismos, y las imágenes y motivos helénicos, decoran profusamente su verso y su prosa a partir de *Azul*. . . (por lo pronto, huguesco es sin duda el “Anagke” con que cierra su “Año lírico”). A través de los románticos, y del deslumbrador Leconte de Lisle, le llega

también la pompa del exotismo oriental, en que tanta parte de la literatura francesa posterior insistirá a su vez.⁷⁷ Traducciones francesas de autores rusos lo mueven a escribir en Chile “La matuschka (cuento ruso)”, donde palabras como *fifre* y grafías como *Pouschkine* disuenan del castizo vigor que prevalece en buena parte del relato y las descripciones. Y al zumo de los libros y revistas que los editores de París hacen circular por el mundo entero, se añaden en Darío esencias de todas las literaturas, sin que muchas veces pueda precisarse hasta qué punto sea directo su conocimiento de ellas. Shakespeare y el “celestes Edgardo” —modelo de la horrenda “Thanathopia”— pasan por sus cuentos, y Cellini y Dante, y hagiógrafos medievales y poetas latinos. Lo pintoresco y exótico se funde con las materias más disímiles: con febriles alucinaciones en “La pesadilla de Honorio”, con la evocación del saber mágico de todos los tiempos y países en el “Cuento de Pascuas”, y hasta, inesperadamente, con el propio nombre del poeta: hay mucho de serio en la graciosa ocurrencia de poner el relato de “La larva” (tan enlazado, en el fondo, con las experiencias infantiles del autor) en labios de un “Isaac Codomano”, combinación de hebreo y persa en que se proyecta “Rubén Darío”, a través del obvio “Darío Codomano”. Y con sus lecturas confluye la múltiple experiencia de sus viajes, su permanente diálogo con amigos de todas partes del mundo, y hasta el espectáculo directo de la suntuosidad y el refinamiento artístico, primero en Santiago y Buenos Aires,⁷⁸ luego en Europa.

Por otra parte, los recuerdos de la América nativa entran muy naturalmente en ese complejo tornasol. Y aun allí donde Rubén no sea americanista, sí es siempre muy hispanoamericano. Ya se sabe que lo es, por sus temas, después de *Prosas profanas* (y antes en sus cuentos y artículos periodísticos); lo es desde sus primeros ejercicios literarios por esa avidez de lo europeo y de todo lo remoto y extraño, por su vocación de enciclopedismo y síntesis. Entre los escritores

de Hispanoamérica, Rubén es el más grande de los alejandrinos —alma de frontera, que se siente a gusto viviendo simultáneamente culturas distintas.

Inquieta vibración introducen también en sus cuentos las “trasposiciones de arte”, en que se complace a menudo este devoto admirador de Gautier. Los títulos musicales —*cancción, preludio*— no faltan aquí, aunque abunden menos que en sus poemas. Pero el arte que más viva huella deja en la materia misma de los cuentos es el de la línea y el color: libres juegos de luz, escenas de cuidadosa composición pictórica dispuestas unas frente a otras en estudiadas armonías y contrastes (“En Chile”); belleza física de los objetos inanimados, vistos también con ojos de pintor; belleza del cuerpo humano, ya sensual, ya estilizadamente ornamental, y unas veces lindante con la pureza angélica y otras con lo perverso y ambiguo. Y a través de todo ello, una variadísima escala de actitudes —simpatía, despego, sátira— ante los objetos. Frecuente es la cordial y aun sentimental identificación con los personajes y situaciones, pero hay momentos en que la mirada del escritor fluctúa con semihumorístico vaivén entre las cosas mismas y su aureola literaria (“Por el Rhin”) y llega hasta traducirse en burlesca parodia de nota erudita, como la que en “El sátiro sordo” explica que la carcajada de los dioses al oír la sentencia del sátiro fue de esas “que después se llamaron homéricas”; momentos en que la visión simpática del personaje llega a acidularse en ironía, como en “El año que viene siempre es azul”; o toques de humor negativo y hasta agresivo: así el anticientificismo de “El palacio del sol” desarticula destructivamente tanto la figura del médico como su diagnóstico y su receta, del mismo modo que en “El rubí” se deshace la descripción del procedimiento químico en fórmulas cabalísticas, precisamente disonantes porque los términos empleados en ellas son ásperos tecnicismos modernos. Comicidad más gruesa, como de cuento popular, es, en fin, la de “Las pérdidas de Juan Bueno”, y bronca y amarga la de “La admirable ocurrencia de Farrals”.

Si en la historia de Juan Bueno los ingenuos colores de estampa con que se presenta la figura de San José no excluyen una burlona y bien hispánica familiaridad, tampoco falta en Darío (como luego en Neruo) la ocasional visión humorística de lo religioso cuando se evocan recuerdos de infancia o prácticas devotas de la tierra natal. Lo religioso y lo humorístico aparecen ya unidos en sus páginas literarias de adolescencia,⁷⁹ aun años después de sus versos más ruidosamente anticlericales. En una atmósfera de broma y galantería queda disuelto (no destruido) lo sobrenatural de "La ninfa". Una que otra frase humorística no falta ni siquiera al comienzo de narración tan inquietante como "La larva", y en el "Cuento de Pascuas" la gracia y la ironía invaden esa espléndida erudición astrológica de Wolfhart, con sus vívidas historias lejanas y sus relumbres de color local y nombres pintorescos. El contexto íntegro de "La miss" traspasa con su humor malicioso las graves frases (tan a la manera de Flaubert y del Darío de otros cuentos) sobre las impudicias paganas "maldicidas por Agustín, condenadas por Pablo, anatematizadas por Jerónimo, por las homilías de los escritores justos y por la palabra de la Santa Madre Iglesia".

La fe vacila en ocasiones y se tiñe de duda y zozobra. Después de "Anagke" vemos a Darío insistir en su visión desolada del mundo y de la justicia divina con páginas tan doloridas como las de "El Dios bueno"; pero aún están vivos los reproches de Valera al poema de *Azul*. . . , y Rubén se apresura a aclarar en el subtítulo: "Cuento que parece blasfemo pero que no lo es." Pasados ya los tiempos de las hadas y gnomos de *Azul*. . . , pocas veces se nos presentará un universo donde lo natural y lo sobrenatural se conciban en armonioso equilibrio. Santidad y música confluyen, hasta ser como un único don divino, en el protagonista del "Cuento de Nochebuena", como confluyen en sor Filomela la belleza, el canto y la devoción, y una luz suave e igual de piedad y belleza baña "La leyenda de San Martín". Pero lo más frecuente es que lo religioso linde y se enlace con lo artístico y

libresco, o con lo suntuoso y lo sensual y, por otro lado, con la superstición, con la tentación malsana del misterio y con el “espanto seguro”. La religión se impregna de arte y literatura aun cuando afecte ingenuidad, como en la historia de fray Pedro, donde, con la voz del religioso que la narra, y a pesar de su elogio de la ignorancia y la santa simplicidad, el lector escucha a la vez a Hello y Huysmans, o como en esas evocaciones del cristianismo naciente —la “Historia prodigiosa”, “La fiesta de Roma”— con que Darío, colocándose en la evidente tradición de Flaubert, viene a coincidir con tantos refinados escritores de su época. La fusión de lo religioso y lo sensual al modo de Valle-Inclán o D’Annunzio no se da tanto en el Rubén de los cuentos como en el de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, en el de “Ite, missa est” y el “Madrigal exaltado”. El “erotismo imantado hacia Dios”, o la religión imantada hacia lo erótico, apunta en una que otra imagen floral de “Bouquet” y en el amor “casi místico” que se describe en “La muerte de la emperatriz”. Entre romántica y valleinclanesca se aparece al artista en busca de cuadros la mujer-ángel, en la penumbra de la iglesia (“Al carbón”); pero también la mujer vista en la calle, al pasar, es para él no sólo hada, paloma, alba, estatua antigua, cielo azul, sino además “una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar”. Muy otro significado tienen, junto a la figura del Salmista, las notas sensuales que entran en la evocación de la virgen Abisag: lo terreno y lo divino se entrelazan poéticamente en toda esa historia de “El árbol del rey David”, como en “Las lágrimas del centauro” (el segundo de los “Palimpsestos”) el mundo pagano con el cristiano.

No siempre la conciliación de los dos mundos se cumple en la propia alma del poeta:

Entre la catedral y las ruinas paganas
vuelas ¡oh Psiquis, oh alma mía!

Alma dividida como la del pintor en “El velo de la reina Mab” y como la del desdichado Palanteau en “Rojo”:

El pintor de las blancas anadyomenas desnudas se sentía atraído por el madero de Cristo; el artista pagano se estremecía al contemplar la divina medialuna que de la frente de Diana rodó hasta los pies de María.

La sed de Dios vence al poder, al oro y al amor terreno en la historia de Psiquia, historia ideal del Alma, pero Crista (también el Alma, en “Las tres Reinas Magas”) se rinde a Amantunte, no a Jerusalén. No es sin embargo el sentimiento de la propia fragilidad, ni el de la plena inmersión en el pecado, lo que con más insistencia pugna por trastornar el equilibrio religioso de Darío en sus cuentos, sino más bien su extraña y angustiada fascinación ante “el triunfo del terrible misterio de las cosas”, ese afán de abismarse —como Palanteau, el pintor neurótico y genial— en la más sombría entraña del universo. Apenas llega al lector, a través de estas páginas, el llamado de la lira invisible y angélica que Martín, el futuro santo, escucha desde sus primeros días, o las secretas correspondencias entre la vida de la flor y la del astro (“La resurrección de la rosa”). ¡Cuán obsesiva, en cambio, la voz del abismo! A las seducciones satánicas de la magia antigua se han unido ahora, como en *là-bas*, las de la ciencia y la técnica. Fray Pedro suspira por apresar en la placa fotográfica la figura de Dios, del mismo modo que el Edison de *La Eva futura* ansía grabar en el disco Su palabra. Y el fraile logra al fin su objeto. Satán ha cumplido. El terrible misterio de las cosas está de veras allí, presente y activo. Misterio de las cosas muertas —¡ese collar en forma de serpiente que se anima de pronto para decapitar a Salomé, vengando la muerte del Bautista!—; misterio de las vidas humanas: reencarnación en el “Cuento de Pascuas”, pavorosa detención del tiempo en “El caso de la señorita Amelia”; misterio, activo aún hoy, de los viejos dioses indígenas, como en la “Leyenda mexicana”⁸⁰ de Rubén —probablemente su última narración—. “El prodigioso Poe”,⁸¹ el Catulle Mendès de cuentos como “Les bras nus de la servante”, con sus divagaciones sobre “l’extra-

humain” y “l’hyper-physique”, y toda la literatura fantástica de ese siglo —el de Nerval y Louis Bertrand, el de Hoffmann y Petrus Borel— parecen desembocar en la historia de Amelia, que a su vez hay que poner en relación con el Leopoldo Lugones de *Las fuerzas extrañas* y con el Ricardo Rojas de “El Ucumar” o de “Psiquina”. Ese “Caso” es, en cierto modo, una nueva y espeluznante versión de “La ninfa”; el obeso monsieur Cocureau, especialista en sátiros y faunos, se llama ahora el doctor Z., amigo epistolar de madame Blavatsky, y su figura, más ridícula que misteriosa, contrasta violentamente con el núcleo del relato, donde lo sobrenatural entra en aleación, no con las amables bromas de ninguna ninfa parisiense, sino con lo trágico, incomprensible y desgarrador. *Las fuerzas extrañas* (sumándose al influjo directo de Poe, tan patente en “Thanathopia”) han dejado su huella en el calculado horror de “La larva”, y al libro de Lugones aluden unas palabras del comienzo.⁸² Pero lo decisivo es, al cabo, la concentración de honda y personal experiencia que el escritor revive en estas páginas de apenas velada autobiografía. Ya en otros cuentos se había ejercitado Rubén en expresar lo sombrío y espantable: en “Betún y sangre”, el terror del niño en la noche de la batalla, su macabro hallazgo y su recuerdo de siniestras consejas infantiles; en la azogada “Pesadilla de Honorio”, esa impresión de expectativa y espanto sin medida que brota de la acumulación de figuras extrañas y deformés. Lo que da a “La larva” su fuerza excepcional no es sólo una pluma avezada al tratamiento de ese y otros asuntos análogos,⁸³ que acaba por agregar una intensa variación centroamericana al viejo tema español, grato a la literatura romántica, del tenorio a quien sus aventuras arrastran a la perdición o al supremo espanto. Es más bien ese súbito despojamiento de toda literatura con que el poeta da suelta a una inundación de puro terror, acumulado por años y años.⁸⁴ Terror que hunde sus raíces en la niñez más lejana (“ciertamente en mí existe desde los comienzos”) y que sus lecturas favorecieron, como lo favorecieron y agitaron sin duda sus

conversaciones con Jorge Castro, y con Lugones y otros amigos argentinos; terror que lo acompaña, en suma, a lo largo de su vida y que, hacia la misma época de "La larva", le dicta versos como los de "Santa Elena de Montenegro":

¡Oh asombro y miedo de las Musas!
¡Oh cabelleras de Medusas!
¡Oh los rictus de las empusas!
¡Oh amarga máscara amarilla,
ojos do luz siniestra brilla
y escenarios de pesadilla!

Ni aun en los casos en que las historias de misterio y terror aparecen encuadradas en el marco del ensueño, de la visión alcohólica o de la charla trivial, pierden su grave carácter las historias mismas. El narrador de "Huitzilopochtli", testigo del horrendo sacrificio a la diosa indígena, podrá explicarlo y descartarlo todo como simple efecto del aguardiente y la mariguana, pero el lector no puede admitir sin más esa simple negación. Sentimos que no es el narrador-testigo el personaje de más peso en el relato, sino ese Padre Reguera a quien Darío hace, en cierto modo, portavoz de sus propias "ideas" sobre la supervivencia de "los primitivos ídolos" en América. Y estos cuentos de Rubén vienen así a añadirse naturalmente a aquellos otros —no muchos, pero muy significativos— que contrapesan en el conjunto de su obra narrativa la masa de los cuentos ligeros. Gravedad que, por lo demás, no hace sino continuar la de esa abundante parte de su poesía juvenil donde los temas políticos, sociales y religiosos se tratan con tan exaltada elocuencia, y que aflora todavía en los cuentos y en los poemas de *Azul*. . . Recuérdese, entre éstos, el que exhorta al poeta-gigante ("Nada más triste que un titán que llora. . .") a arrojar contra las fuerzas del mal "versos que parezcan lanzas". Recuérdese el último de los líricos "Medallones", dedicado al Díaz Mirón cantor de la libertad. ¡Y qué decir de cuentos como "El fardo", con su acre e indignada descripción de las miserias del puerto, o

como "El rey burgués", donde el poeta, que ha abandonado el madrigal por el yambo, proclama con orgullo su ideal de poesía activa y generosa, o como "La canción del oro", en que la sátira contra el "dios becerro", aún ligera y epigramática en *Abrojos*, se ensancha y transfigura en canción desesperada!

Será después de *Azul*... , en las "Palabras liminares", cuando Darío decida refugiarse tras sus vidrieras de colores, riéndose "del viento que sopla fuera, del mal que pasa". Pero tampoco dura mucho ese plácido encierro, aunque Rubén vacile en su actitud ante la poesía de fines morales y, en sus momentos de negación, escriba su breve y rotunda fábula contra la rosa que, además de ser bella, ambiciona ser útil, o elogie a Heredia por haber sido sólo artista y no haberse empeñado en regenerar la sociedad de su tiempo.⁸⁵ Podrá después Darío, en el prefacio a los *Cantos de vida y esperanza*, reiterar su fe en la aristocracia y su desprecio de lo mediocre y vulgar; la fórmula es flexible y admite muy variables alianzas con las preocupaciones sociales y políticas de Rubén. Sabido es, en lo que toca a su obra en verso, cómo esas preocupaciones llegan a golpear y quebrar las maravillosas vidrieras. El amor de lo excelente y refinado concierta muy bien, en Darío, con esa salud fundamental y con esa manera de ardiente buen sentido que tantas veces hallamos oculto en él bajo atractivos más superficiales y acaso más excitantes. Verdad es que la pedagogía moral y política entra apenas, y con escasa fortuna, como tema expreso de sus relatos en prosa. "Las razones de Ashavero", con su lenguaje de lección abstracta y su tesis simplona de que no hay formas malas de gobierno sino sólo hombres malos, es sin duda uno de los relatos más débiles de Rubén, como lo es su único ensayo de cuento para niños, "El perro del ciego", todo él de moralidad forzada y sin gracia. "Las razones de Ashavero" resulta en cierto modo una descolorida anticipación del credo que en "Primavera apolínea" declamará el poeta rioplatense con lírica y briosa oratoria. El triple grito de "¡libertad!" es lo

único que de la canción nacional argentina quedará resonando en el alma del romántico personaje, quien lo adopta como lema y norte de su vida; y aun esa libertad será en él libertad individualista, en que las violencias de la acción política y social se disuelven por completo en amor, “nuestra redención del sufrir humano”. Pues éste es el terreno en que el propio Darío se siente seguro: el de la fraternidad personal, y hasta anárquica; el de la directa simpatía ante un individuo, sin razonamientos ni sistemas.⁸⁶ La misma simpatía que siente por sus personajes, y no siempre con la discreción que quisiéramos: la ternura con que ve al hermano Longinos en el “Cuento de Nochebuena” o a Berta en “El palacio del sol”. A la vista queda su conmovida piedad, muy a lo Daudet, frente a la “matuschka”,⁸⁷ y frente al Gavroche, alegre y mísero, de “Betún y sangre”. Identificación sentimental que lo aleja del modelo de Gautier y que lo alejaría del de Mendès si en éste no halláramos también —como de hombre, al fin, próximo al autor de *Les misérables*— cuentos al modo de “Le soir d’une fleur”,⁸⁸ con aquellos ambientes sórdidos y aquella niña desamparada, un poco a lo Cosette, a quien vemos de pronto jugando con una flor, desecho de la fiesta ruidosa y feliz.

El análisis, obligado a seguir uno por uno los hilos de esta compleja obra narrativa y a recogerlos en didácticos esquemas, corre el riesgo de no hacer justicia a la unidad del conjunto. Examen especial merecería, y no simples indicaciones aisladas, la curiosa perduración de temas y formas que a cada paso brotan, se ocultan y reaparecen en Darío, renovados y transformados a lo largo de treinta años de creación literaria. Pero esas dispersas indicaciones sí bastan para mostrar que un juicio ajustado sobre los cuentos de Darío no puede apoyarse sólo en los de *Azul*. . . , tan escasos en número y, a pesar del éxito que merecieron, considerados por el propio autor, hacia 1890, como más frágiles e inconsistentes que los que por entonces escribía.⁸⁹ Aun para quien no comparta

esa opinión, la excelencia a que llega la prosa no narrativa de Darío en ciertas páginas de madurez tiende a oscurecer el prestigio de *Azul*. . . , saludado en su tiempo por los más entusiastas, no como logro parcial y experimental, sino como fruto definitivo —exquisitez, perfección, *joy for ever*—. Y no es negar la importancia histórica de *Azul*. . . el añadir hoy al “canon” de Rubén Darío otros cuentos, acaso de menos brillo y tersura, pero también menos sujetos al gusto estricto de su época, menos invadidos y comprometidos por él.

Poco significan, en cantidad, los ochenta cuentos de Rubén dentro de la mole total de su prosa, ni en calidad puede corresponderles, junto a sus poemas, sino una gloria modesta y marginal. Donde cobran particular importancia, por cierto más decisiva que la que suele concedérseles, es en la historia general del cuento español e hispanoamericano, y la cobrarán mayor aún cuando se precise en la literatura de cada país lo que el cuento debió a la incitación y ejemplo de Darío, como ha hecho Silva Castro para sus *Cuentistas chilenos*. Pues bien: ni siquiera en *Azul*. . . , de tan rápido y visible influjo, es esa virtud fertilizante (efímera virtud de los libros precursores, que se resuelve y agota en los sucesores) la única valedera para el lector de hoy. Descontada esa significación histórica, de ningún modo nos queda entre las manos un *Azul*. . . esencialmente superficial y caduco. Que el tiempo haya hecho mella en él, no puede en justicia negarse. La amable euritmia de esos cuentos se vuelve a veces trivial, se desliza hacia el atildamiento y ya suena quizás a envejecida y monótona; aun allí donde se advierte que la trivialidad es calculada, no siempre aplaudimos el cálculo. Pero ése es sólo un aspecto de *Azul*. . . , y otro hay más vivo y perdurable: la noble pasión que en muchas de sus páginas llega todavía a nosotros a través de sus galas envejecidas, o a pesar de ellas. Bien está que esos cuentos juveniles de Rubén sigan gozando —como, entre sus versos, los preferidos por los recitadores— de “una popularidad que no perturba con su algarazara las cumbres serenas de su obra”.⁹⁰

Y habremos enriquecido y ahondado nuestra imagen de Darío narrador cuando resueltamente dejemos de identificarla con la del Darío de *Azul*. . . y añadamos a la antología, siempre por hacerse y rehacerse, de sus grandes cuentos, un puñado de páginas no menos lúcidas que las mejores del viejo libro, y más densas y sabias, más exactas e incisivas: más vivientes, en suma, que las de ese Rubén Darío monumentalizado y remoto, perdido ya entre románticos y parnasianos del siglo XIX. Páginas de prosa que se enlazan con la poesía del mejor Rubén, con la del Rubén sin rubenismo, afín a los buenos poetas que le sucedieron (y aun a muchos de los que lo combatieron) y no a los modernistas del montón, sordos y extraños, ellos sí, al “alma de las cosas” y a “la voz del paisaje”. Quien, en “Los colores del estandarte”, encerraba todos los preceptos en este solo: “Sé tú mismo”, no hubiera visto con malos ojos a los enemigos del rubenismo transnochado. Poco tiene que ver con sus vacías *fioriture*, con su retórica, con su guardarropía lujosa e inerte, un poeta como el de los dos “Nocturnos” de *Cantos de vida y esperanza*, tan emparentado, en cambio, con la sensibilidad de una época en que, tras Baudelaire, Browning y Rimbaud, la poesía insiste en abarcar la vida humana aun en sus aspectos menos plácidos y confortadores. “. . .He querido ir hacia el porvenir”. Hasta el presente llegan, como los mejores poemas de Rubén, sus mejores cuentos, no meras muestras de habilidad, sino de un ímpetu verdadero y profundo. Más allá de lo que signifiquen para la historia de la literatura narrativa en Hispanoamérica, y aparte y por encima del oficio instrumental y complementario que les corresponda en el estudio de Darío poeta, esos cuentos pueden por sí aspirar a una dignidad propia y autónoma, a una justa y suficiente inmortalidad.

RECUERDO DE KORN

1

MI EXPERIENCIA personal de Korn fue —no por culpa de él, desde luego— parcial, indirecta y como desequilibrada. Hablar de mi encuentro con Alejandro Korn es hablar asimismo de “desencuentros”: de cómo llegué a Korn tarde y defectuosamente. Tarde llegué también a Korn escritor; pero fueron esas últimas páginas suyas —principalmente sus estu-
pendos *Apuntes filosóficos*— las que me aclararon de pronto, con luz retrospectiva, toda su grande y noble figura, y mis propias insuficientes impresiones.

Conocí a Korn sólo en el último lustro de su vejez gloriosa. ¡Y qué difícil me era abarcar con una imagen coherente a este anciano cuya contagiosa vitalidad parecía estar siempre invitándonos a una existencia más suelta y sacudida, a nosotros, aldeanos al revés que nos habíamos impuesto como obligación sagrada el estar al día en todo: el traer bien sabido el último número de la última revista! ¡Qué difícil conciliar sus luces y sus sombras, su cordialidad y sus sarcasmos, su amistad generosa y aquellas estocadas furibundas que se le veía de pronto lanzar contra enemigos para mí invisibles! Así, sobre contradicciones, sobre pequeños choques, sorpresas y misterios, debí labrar mi provisional imagen de Korn, fascinante y desconcertante.

Recuerdo que un día llegó a la benemérita Sociedad Kantiana de Buenos Aires un joven neófito, que años después cambió su fervor metafísico por otros fervores. Vino a leer-
nos unas páginas, vehementes y rudimentarias, sobre Nietzsche. Y una vez que hubo dicho —entre vagas invocaciones a Dostoyevski, a Marx, a su propio homónimo, o epónimo, Giordano Bruno—, una vez que hubo dicho con abundancia dionisiaca su himno a Zaratustra, todos nos quedamos callados; pero Korn habló. Lo oigo y lo veo, entre el humo de

los cigarrillos y entre aquella extraña coreografía suya de tics nerviosos y su acompañamiento de rezongos intencionados. Habló, con su voz habitual, en irregular línea de puntos, para dar la bienvenida al joven amigo de la filosofía. Y luego la bienvenida se le fue transformando en un llamado de alerta. Es fácil arder a los veinte años, y hasta arder con llama muy pura; no es fácil conservar la pureza de la llama. Siguió hablando Korn, y viró de pronto hacia Nietzsche. Entonces los puntos de su voz se volvieron chispas. Cuidado con el Zaratustra rubio. Cuidado con los desahogos filosófico-líricos del débil que sueña con la fuerza ausente y delira por ella. Cuidado, jóvenes amigos de la filosofía, con las sirenas de lo irracional y sus melodiosos mueras a la lógica. ¿Sólo a la lógica? Pero yo entonces no veía más.

¡Ni cómo olvidar aquellas discusiones de filosofía en la Sociedad Kantiana! Sé que más de uno llegaba tarde a las reuniones de "la Kantiana", como quien llega a la hora de los postres: a la hora en que Korn tomaba la palabra. Ciertas filosofías y sociologías, y sobre todo ciertos filósofos y sociólogos, los tenía don Alejandro entre ceja y ceja. Escuchaba con impaciencia a tal o cual confuso marburgués o friburgués de poncho y boleadoras. De pronto, como si tuviese ya bien a tiro el enemigo, y bien ensayada la puntería con sus tics y sus rezongos, lanzaba una primera ocurrencia, un epigrama, un chiste, que crecían luego como espuma. Todo su espíritu se encrespaba, se balanceaba, iba preparando el salto, y se arrojaba al fin sobre su víctima con elegancia y ferocidad de águila. En la polémica era donde maduraban los frutos más felices de su malhumor. Pero, en definitiva, malhumor que no podía menos de dejar una impresión acre y descorazonadora en quienes no llegáramos a advertir que esos arranques de iracundia no eran arbitrarios, que iban dirigidos contra la pereza verbalista del escolástico o del retórico, pero muy especialmente contra todo lo que, pareciendo inteligencia, no fuera más que una mezcla turbia de instinto y desparpajo.

Por mucho tiempo me fue imposible acercarme más cordialmente a Korn, desenredarlo de esa primera impresión compleja y perturbadora. Veía yo brillar las piezas sueltas de su espíritu, veía su fuerza y su limpidez, pero no el hilo de eticidad que les daba sentido: no su hombría, no su grandeza. Ni alcanzaba a advertir que aquella actitud suya —imperiosa, casi imperial— en las discusiones, no era la del soberbio ni la del suficiente. Que filosofaba, sí, con orgullo, pero con un orgullo nacido y arraigado en la certidumbre de estar sirviendo al bien.

Esto aprendí mucho después. Y lo aprendí con la *lectura* de Korn.

2

Imaginemos cuál hubiera sido, sin Alejandro Korn, el tono de la reflexión filosófica argentina en las dos o tres primeras décadas de nuestro siglo. En medio de su triste ambiente idiomático, tal o cual incisivo comentario de Korn, tal o cual ensayo perdido en revistas literarias o académicas bastaban para mostrar, no sólo la rara calidad de su pensamiento, sino además la de su prosa. ¡Cuánta alegre sorpresa al pasar de aquella lengua confusa y exangüe a esta filosofía de buena pluma! Pluma directa y nerviosa: ni volutas de ideas ni morosidad en las palabras. Por ese camino avanzará la prosa de Korn hasta llegar a la pureza decantada —magnífica desnudez— de sus *Apuntes filosóficos*.

Korn es un espléndido aforista, aunque una escondida y poderosa unidad enhebra sus vislumbres parciales. Capaz de manejar con soltura grandes bloques de pensamiento, se complace a menudo en dejarlos externamente aislados, sin nexos explícitos, como para que entre ellos salte por sí sola la chispa, tanto más potente y luminosa cuanto más distantes los polos. Por otra parte, vivas imágenes animan por dentro las abstracciones del filósofo hasta desarrollarlas en pequeños mitos. Korn es poeta no sólo en su inconclusa novela de asunto "campero", no sólo en sus versos alemanes, sino también, y

principalmente, en la magnífica prosa nuestra de sus escritos de filosofía, expresión de un pensamiento ajustado a las cosas, de un pensamiento táctil cuya tensión y fuerza se concentran a menudo en la agilidad esquelética del silogismo, pero se despegan a veces del suelo firme en un equilibrio musical y aéreo, complejo y delicado, de pequeño ensayo lírico.

No prescindamos de Korn, en efecto, quien estudie el arte del ensayo en Hispanoamérica, ni deje de leer sus páginas de crítica y polémica quien quiera trazar con justicia el mapa de nuestro mejor humorismo. Pero obsérvese cómo sus chispeantes ironías y pullas van preferentemente dirigidas contra la solemnidad pedante, contra la simulación y, en quijotesca embestida, contra las mil formas —las manifiestas y las ocultas, las insolentes y las “honorables”— de la bellaquería más o menos académica. Y se advertirá a la vez cómo las mejores calidades estéticas de la prosa de Korn convergen en un propósito de altísima practicidad. No es un desplante de arrogancia lo que le hace decir que quisiera “tender un puente entre la cátedra y la vida”, o que no escribe para sus colegas. Su prosa se enorgullece en *servir*. Habla al lector sencillo (al activo y exigente, no al perezoso) con buscada llaneza, con un máximo esfuerzo de transparencia y organización. De cuanto Korn nos ha dejado escrito, nada sobrepasa en sabia arquitectura a sus *Apuntes filosóficos*, precisamente el libro que emprendió con más clara voluntad de servir al lector común. Asombra en esos *Apuntes* la perfección del arte con que Korn ha sabido ocultar su arte para presentarnos dogmáticamente, en un haz de páginas limpias y robustas, los frutos de su larga meditación.

3

“...Un puente entre la cátedra y la vida”. Esa doble luz de su espíritu aclara armoniosamente los rasgos dispares con que en su trato personal solía aparecer don Alejandro al espec-

tador desprevenido. De mí sé decir que en la lectura de Korn —tarde ya— fui recomponiendo paso a paso la unidad de su alma cálida y bella, libre y creadora, en que venían a ocupar también su sitio justo aquellos arranques polémicos, aquellas misteriosas digresiones, aquellos disparos sarcásticos contra tal o cual filósofo de moda. Hasta su tartamudez y su ecolalia cobraban sentido, se diría, en esa *forma* total. Leyendo sus libros, volvía yo a verlo, vivo otra vez y rodeado de sus amigos y discípulos. Era el más joven de todos nosotros: rara mezcla de ciencia y entusiasmo, figura admirable de sabio. Ahora estaba ante mí, como sigue estando siempre, el alma indomable de aquel gran maestro que pudo buscar aplausos de pandilla y buscó la pura amistad de los mejores; de aquel a quien sólo el fariseísmo y la cobardía llegaban a sacar de quicio; de aquel a quien tanto debió el pensamiento argentino en su lucha por hacer saltar los estrechos marcos de la filosofía ambiente, y que manifestaba, sin embargo, menos desconfianza y menos severidad ante el utilitarismo confesado que ante lo que suelen llevar, escondido en sus alforjas, las distintas variedades del espiritualismo. Esto es lo que leí, y esto lo que sigo leyendo, en los libros de Korn.

La lección primera de los maestros de verdad es lección de decoro, que aun no quiso Dios —diríamos, parodiando a Lope— que *docencia* y *decencia* difiriesen por más de una letra. Tal fue la lección de Alejandro Korn, y por eso, en días de tristeza para la universidad argentina, nuestro recuerdo se ha vuelto hacia él, y nuestros ojos hacia sus libros. Libros que llenan de gozo y de confortación. Hay felicidad y alegría en esa prosa de gran escritor que procura mostrar, no agradar. Una felicidad y alegría como dadas por añadidura: resplandor de un pensamiento que no quiere resplandecer, sino sólo mirar a la exactitud y a la integridad.

Se me perdonará que estas palabras mías hayan sido no tanto una evocación de Korn como un melancólico repaso de mis propias deficiencias, de mi deficiente aproximación a él. Deberá perdonárseme, porque el relato de ese acerca-

miento a Korn resume tal vez sin demasiada infidelidad el itinerario de muchos otros amigos suyos, y en parte el de sus nuevos amigos: esa fraternidad desparramada por tantos países, que tendrá que conocer y amar a Korn sólo a través de sus libros, del vivo fulgor de su pensamiento ya fijado para siempre en palabras.

PALABRAS DE GABRIELA

RELEO a menudo una carta de Gabriela Mistral, larga respuesta escrita en "su" hacienda de Jalapa e imprecisamente fechada un "21 de noviembre", sin más. Se me aparece entonces la Gabriela de esos días, ya en "El Lencero" mismo, ya, de pie, junto al mar, en Veracruz, y la oigo hablar de su viaje inminente, de Italia, de este pobre mundo intranquilo, del deber de las "almas libres", llamadas a iluminar y dirigir. Como su figura, así su palabra: opacidad severa, firme y sin alardes, sin distracciones, sin sutilezas, centrada en lo esencial. "Nos inspira una especie de grave amor y un no sé qué de religioso respeto", decía de ella, con justicia, Francis de Miomandre. Sencillez y profundidad son los dones por los que Gabriela ha rogado alguna vez en su *Desolación*; pero bien sabemos que se suele rogar por lo que ya se posee. Sencillez y profundidad se hacen oír, conmovedoras, en la primera frase de esta carta:

Tarde le escribo, porque mis ojos han andado mal.

Y al grano. No hay tiempo que perder en lamentaciones. No hay sino lanzar el pensamiento en dos sucesivas cargas de fuerte y santa pedagogía. Ante todo, una breve lección de deberes para con los amigos. Yo he estado en Jalapa, en el propio "Lencero", y no me he quedado allí siquiera un día. ¿Por qué?, se pregunta —más que me pregunta— Gabriela. También se peca por excesivo temor de molestar.

Lo común es que las gentes seamos malcriadas, pero esa malcriadez es tan mala como el exceso de cortesía.

Ya está dicho, y muy claro, sin más sordina que ese poner el pecado del interlocutor en segundo término (pues hubiéramos esperado: "el exceso de cortesía es tan malo como la malcriadez"). ¡Y qué bien dicho!

Creo que la reprensión no me ha servido de mucho, por

faltarme una seria voluntad de enmienda, pero nadie me podrá quitar el saboreo de su estilo. Hasta en ese *malcriadez*, tan naturalmente brotado de su contexto, toca el lector la red de eléctricos neologismos —afines a los de Martí, y quizá más a los de Unamuno— tendida por toda la obra de Gabriela. Sus palabras remueven a cada paso los fondos del idioma. Si en sus frecuentes alusiones al mundo bíblico no le bastan Adán, Abraham ni Booz, así, en singular, entonces nos los multiplica en Booces, Adanes y Abrahames. Si en una de sus prosas más bellas —fantástica cinematografía del descubrimiento de Cuba— ve desembarcar los aventureros españoles, y con ellos las nobles espigas de trigo y arroz que “con el halo luminoso de sus tallos” saludan “a la Isla fértil y a la gente del maíz”, y con ellos también los gritos y canciones de Europa que cortan el aire cubano y traen consigo, palpitantes ya, “la cartilla de José de la Luz, y los versos cantables de Martí, y la máxima de Varona, y hasta la pasión de Acosta o de Florit”, verá asimismo el timón y la brújula de las carabelas *voltigear* (dudamos de si pronunciar esa *g* a la francesa) “el uno en anillo, el otro en estrella, sobre los hombros de los navegantes”. O, tan atrevida como Unamuno en lo verbal, y más en lo “real”, nos hablará de la pareja que forman “el Padre Eterno y la madraza de limo”. O nos retratará a Charles Péguy, mozo, con sus manos “tipógrafas y encuadernadoras”. O, en fin, contrapondrá la verdadera Francia a esa otra Francia renegada, la de Vichy, que, con su Mariscal, *peteniza* y *talleyraniza*¹ en regateos cobardes con el vencedor.

Segunda lección: pedagogía de humanidad y civilidad. Son las palabras que Gabriela misma emplea en el melancólico jirón de autobiografía con que ilustra su programa:

...*Al venir la guerra pasada, yo escribí a dos buenos escritores del Sur y les pedí esto: que a lo menos 5 y ojalá 7 de los nuestros, de aquellos escritores que nos sentimos, con fuerza, ciudadanos, nos pusiésemos de acuerdo para*

escribir en los periódicos nuestros sobre ciertos temas de humanidad y de civilidad republicana. Con el fin de orientar siquiera a algunos. . .

Pero, aparte de todo programa dictado por las circunstancias, ese sentimiento de sólida y generosa ciudadanía ha movido más de una vez la pluma de Gabriela Mistral. Es lo que la lleva a formular esta nítida distinción: "Una cosa es plebe, otra pueblo. La plebe vive adentro de las tres castas sociales." O esta otra, no indigna de Juan de Mairena: "El señor es lo contrario del señorito." Es lo que le hace preferir el político inspirado, adivinatorio, *ígneo*, al estadista *tutankamónico*, y lo que, en su vibrante elogio de Péguy, exalta, contra los malamente *terrestres*, caídos en el barro, y contra los malamente *místicos*, perdidos entre las nubes, la figura arquetípica de su héroe, hombre cabal de tierra y cielo, hombre de bien que "da un trato a lo divino a los negocios humanos".

Ceñida, en cambio, a las circunstancias, la carta de Gabriela mira sobre todo a los peligros de aquellos primeros años de paz, tan cargados todavía de guerra, y pone su esperanza en los amigos que junten sus fuerzas con el deseo de ayudar a los más débiles

. . . y de no perdernos dentro de la calentura y del vaho de odio y desorientación. . . También con el fin de no servir a ciegas los deseos de los que mandan en los "papeles". . . Es posible que, si nos llega un vez más el trance de volvernos todos calenturientos. . . , no se digan ni se hagan algunas cosas que sólo ciertas almas libres pueden hacer o decir.

Es Gabriela quien subraya, y quien dirige así nuestra atención a su confianza en la obra —irreemplazable— de los que libremente predicán contra el mal. Pero su carta se detiene luego a explicarnos cómo el trance infeliz, el de extravío, el de odio, el de servil "entrega a los que mangonean en los diarios", hunde sus raíces en nuestra "falta absoluta de plan mínimo" y en nuestro "individualismo a lo criollo". Lo que pudo acaso empezar por parecernos como un culto ro-

mántico a las almas libres en soberbia anarquía —voces proféticas sueltas y discordantes, trágicamente condenadas a clamar en desierto— es en verdad muy otra cosa en la carta de Gabriela, con su ansia de entendimiento y plan. Sus almas libres, almas inspiradas, adivinatorias, ígneas, no tienen por qué huir unas de otras. Son capaces de servir y armonizar. No en vano la imagen del coro, la de la ronda, la de la danza cósmica, rigen la poesía de Gabriela Mistral.

..Yo he resuelto ayer salir para Italia en 1 mes más. Esto a base de informaciones muy tranquilizadoras que me habían dado. Hoy 21 me hallo con cosas un poco alarmantes en la prensa. (Tengo una orden, con plazos vencidos de más, de seguir hacia Europa y me he ido quedando aquí, tentada por el país. Pero el Pro-Consulato chileno ya ha entrado en una zona sombría...)

¡Tentación de México! La jornada de Gabriela bajo el “madrudo sol americano” tiene dos sagradas estaciones. Una, esa tierra quechua, de lindes imprecisos, en que entra también buena parte de su Arauco natal: tierra profunda donde Gabriela siente pervivir sus antepasados; donde

como un tendal de salamandras
duermen y sueñan sus cuerpos santos.

En el otro extremo, un México múltiple, rico en matices, lleno de sub-Méxicos deslumbradores. Un México tan íntimamente sentido, modelado y connaturalizado, que no nos sorprende el ver a Gabriela fundir en su deliciosa geografía humana —humanísima— la milpa y la puna, el cántaro peruano y la jícara de Uruapan, el pan de Oaxaca y el de Coquimbo, los dioses quechuas y los mexicanos. Ni sorprende que su poema del “Beber” nos traslade del Aconcagua a Mitla, con cuya *carne* se identifica la viajera en una instantánea llamarada de revelación. Que Gabriela se empeñase en esquivar la orden que la urgía a cruzar el Océano, es asimismo muy fácil de comprender,

porque el mágico Anáhuac
se ama perdidamente.

Y así fue venciendo plazo tras plazo, hasta el día en que se le hizo necesario obedecer, para llevar a Europa, una vez más, su vitalicio consulado chileno de sensatez, dignidad y belleza.

Orden más implacable la obligó, unos años después, a partir definitivamente, y ya no sólo de tal o cual rincón preciso de este mundo. No hay consulado, no hay Chile, no hay tierra americana que no se hayan sentido entrar en "zona sombría" al ver alejárseles a Gabriela Mistral, esta vez para siempre.

ALFONSO REYES Y SUS LITERATURAS

HISPANOAMÉRICA se ha mostrado curiosa de literaturas extranjeras desde mucho antes de su emancipación política. El Inca Garcilaso, nuestro primer gran prosista, traduce al español los *Dialoghi d'amore*. En la corte virreinal de México, sor Juana sabrá de autores como Athanasius Kircher, y Carlos de Sigüenza y Góngora seguirá estudiosamente la huella del pensamiento cartesiano. Lecturas extranjeras, de Racine a Voltaire y Regnard, de Milton a Rousseau, de Pope a Alfieri y Bürger, acompañan el tumulto de los debates y guerras con que, entre los siglos XVIII y XIX, estos pueblos de América alcanzan cierto grado de madurez, conquistan al fin su independencia y hasta logran, en muchos casos, organizarse en lo interior con alguna estabilidad. Tampoco en la elección de sus modelos literarios se contentan entonces con seguir a remolque de España, y pronto se le adelantan en la exploración y asimilación de temas y formas extranjeras. Aun espíritus de educación y gustos sólidamente clasicistas admiten, escogiendo, a los nuevos escritores de Inglaterra y de Francia.

Románticos, realistas, naturalistas, parnasianos y simbolistas encuentran en América muchedumbre de imitadores, algunos de ellos originalísimos en la imitación, y algunos pasmosamente, microscópicamente informados de lo que en Francia se escribe y se dice: ciertos giros y alusiones parisienses del mexicano Gutiérrez Nájera dejan perplejo hasta al parisiense culto de hoy. Juan Montalvo exalta a Montaigne; José Martí canta a Emerson, a Whitman, a Longfellow, a Whittier; Rubén Darío, a Poe, a Verlaine, a Villiers de l'Isle Adam, a Bloy, para no citar sino unas pocas figuras de *Los raros*, su galería de poetas malditos o exquisitos. La comunicación pronta y ávida con las más diversas literaturas, el sentirse cómodos en ellas y el abrirse a su influjo, será ya normalidad en muchos de nuestros escritores contemporá-

neos. Dos de los más sobresalientes, desde los extremos de la América hispánica, el mexicano Alfonso Reyes y el argentino Jorge Luis Borges, han razonado —y con las mejores razones, incluidas las del corazón— su cosmopolitismo literario. ¿Cuál es nuestra tradición?, se pregunta Borges; y se contesta: Toda la cultura de occidente. Reyes ha hecho de parecida pregunta uno de los ejes cardinales de su meditación sobre México y sobre Hispanoamérica. “El hecho de . . . haber sido un orbe colonial y de haber nacido a la autonomía al tiempo mismo en que ya se ponía el sol en los dominios de la lengua ibérica, nos ha adiestrado en la operación de asomarnos a otras lenguas, a otras tradiciones, a otras ventanas” (*Ultima Tule*, México, 1942). Y su propia obra de escritor es ejemplo de cómo un espíritu profundamente mexicano se desarrolla y enriquece acogiendo en sí los más variados estímulos de la literatura universal.

El 28 de noviembre de 1955 ha cumplido don Alfonso medio siglo de plena vida literaria. En ese día de 1905, un diario de su nativo Monterrey publicó, en efecto, tres sonetos con su firma. Antes, el precoz periodista sólo había dado a la prensa una que otra página anónima. Y muy pronto lo vemos resueltamente entregado a la tarea del estudioso, el escritor y el maestro, y ligado —como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, todos mayores que él— a la noble empresa de renovación y hasta revolución cultural llevada a cabo por la que fue primero Sociedad de Conferencias y después Ateneo de México. Los versos de Rubén presiden el despertar literario de ese México nuevo, mientras la prosa de Rodó empuja al inquieto grupo de jóvenes a mirar fraternalmente el conjunto de la América española como una viva unidad de tradición y de ideal. Letras mexicanas, letras hispanas, letras universales, señaladamente las de Grecia. Alfonso Reyes se complace en recordar (*Pasado inmediato*, México, 1941) las palabras con que Henríquez Ureña ha evocado el fervor de aquellos momentos:

Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia.

Tarea premiosa, la revisión de la literatura nacional. De las seis *Conferencias del Ateneo de la Juventud* publicadas en 1910, cuatro se dedican al estudio de autores mexicanos. Alfonso Reyes exalta en la suya, con juvenil entusiasmo, los versos de Manuel José Othón. Poco después publicará su amplia y bien pensada disertación sobre *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (México, 1911). Lo mexicano siempre y, a su alrededor, ondas más y más vastas de lecturas y reflexiones. Todo junto, desde los comienzos de su carrera de escritor, y todo en iluminación recíproca. Así se nos aparecerá Reyes en aquellas sus tempranas *Cuestiones estéticas* (París, 1911), donde tan claro se esboza ya el sesgo de su pensamiento y de su fantasía. Cuando sus deberes de diplomático lo lleven a Francia, España, Brasil y Argentina, don Alfonso será el grande e infatigable Embajador de lo mexicano, de lo mexicano más duradero e incitante. Al cabo de los años habrá logrado presentar así, para el público culto de Europa y América, una imponente galería: desde Alarcón y sor Juana hasta fray Servando, Justo Sierra, Nervo, Urbina, González Martínez, y habrá agrupado en perspectivas luminosas esos y muchos otros escritores de su patria, ya como desfile de personalidades señeras, ya en sus cenáculos y revistas y en sus más finos enlaces con la cultura toda del país. Y habrá desplegado inteligentemente ante los ojos del lector de todas partes los concretos problemas del quehacer literario en México, comprendiéndolos no sólo con pe-

ricia de profesional, sino como mexicano a quien nada de lo que toque a México puede ser extraño. En obras como *L'évolution du Mexique* (Paris, 1923), *Simple remarques sur le Mexique* (Paris, 1926), *Tránsito de Amado Nervo* (Santiago de Chile, 1937), *Letras de la Nueva España* (México, 1948), *La X en la frente* (México, 1952) y el ya citado *Pasado inmediato*, quedan expuestos algunos de esos brillantes panoramas. No podríamos hacer aquí mención de la multitud de rápidos bocetos y vislumbres que inesperadamente nos salen al paso en tantos otros artículos de Alfonso Reyes, por él recogidos en volúmenes de "varia lección".

Si su México está unido al conjunto de la América hispana, esa América lo está al mundo entero. A España, por lo pronto; pero no sólo a ella. La obra de Reyes nos exhorta incansablemente a "abrir los vasos comunicantes" (*Tentativas y orientaciones*, México, 1944) en procura del más amplio y bienhechor contacto humano. El autor de *The Position of America*, ese bello volumen de ensayos que tradujo al inglés Harriet de Onís (New York, 1950), conoce como pocos el alma de nuestros pueblos —y claro que no olvida entre ellos al Brasil— a través de vívidas experiencias personales; figuras como las de Alberdi y Montalvo, Silva y Darío, Isaacs y Graça Aranha, Rodó y Vaz Ferreira, Lugones y Güiraldes, los Henríquez Ureña y los García Calderón, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, Supervielle y Borges, Brull y Florit, aparecen continuamente en su obra. Pero le fascina además el espectáculo del Nuevo Mundo reflejado en ilustres espíritus europeos: Montaigne, Rousseau, Goethe, o aquel Paul Valéry que su *Ultima Tule* nos retrata con los ojos ansiosamente vueltos hacia estas tierras de esperanza, donde lo más valioso de la civilización, amenazado en su propio hogar, busca sobrevivir y remozarse. Y Alfonso Reyes, que en sus libros, su conversación y su acción es un incansable explorador y revelador de América, se complace en celebrar la atracción que nuestro continente ejerce sobre un Valle-Inclán, un

Valery Larbaud, un Waldo Frank, o, cuando se trata de ciertos apresurados descubridores, en descubrirlos a su vez con ironía o con no disimulada burla.

Para este guía y compañero fraternal de cuantos se acercan con cariño a lo hispánico, Waldo Frank no es sólo el amigo de la América española; es también el del elogio de la "España virgen". Ni pierde don Alfonso ocasión de referirse con agradecida alabanza a Prescott y a Washington Irving, a Havelock Ellis y a Jean Cassou: grande y noble familia de hispanófilos. Años decisivos para Reyes son, en fin, los que él mismo ha vivido en suelo español. Allí lo vemos enlazado al mejor periodismo y, por otra parte, a aquel glorioso Centro de Estudios Históricos que en Madrid dirigía don Ramón Menéndez Pidal, y a la *Revista de Filología Española* publicada por el mismo Centro. Allí prepara los textos, prólogos y notas de sus ediciones de clásicos. Allí colabora con Raymond Foulché-Delbosc en esas *Obras poéticas de don Luis de Góngora* (3 vols., New York, 1921) en cuyo prefacio el maestro francés habla del joven mexicano como del "primer gongorista de las nuevas generaciones". Hervor de investigación laboriosa y placentera cuyos resultados se derraman en periódicos y en revistas científicas: estudios sobre el *Cantar de Mio Cid*, el Arcipreste, Cervantes, Lope, Góngora —figura dilecta entre todas—, Quevedo, Calderón, Gracián... De ahí nacerán sus sabias *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927), sus *Capítulos de literatura española* (México, 1939-1945) y otros libros en que la antigua materia se reordena con miras a un público más amplio (*Cuatro ingenios*, México-Buenos Aires, 1950; *Trazos de historia literaria*, con igual pie de imprenta).

"...No nos confinamos dentro de la Francia moderna". Pero esas palabras de Henríquez Ureña nos están diciendo hasta qué punto la literatura francesa era alimento habitual de aquella Sociedad de Conferencias y aquel Ateneo de México. De entonces a hoy, nadie más fiel que Alfonso Reyes a esa devoción. En sus *Cuestiones estéticas*, el flamante es-

critor, familiarizado desde niño con la lengua francesa, ya se nos aparece reveladoramente atraído por Mallarmé. Nunca abandonará ese culto —verso y prosa—, y a él dedicará uno de sus libros de más bella y suelta erudición: *Mallarmé entre nosotros* (Buenos Aires, 1938). De año en año lo veremos moverse con creciente agilidad por la literatura y el pensamiento francés de todos los tiempos. No sólo le interesarán, entre los autores consagrados, los apologistas del “bon sauvage”, ni, entre los de hoy, los hispanistas y americanistas. Relee, pluma en mano, sus clásicos y sus modernos; salta de los unos a los otros; nos muestra de pronto, con una sonrisa, que tal o cual moderno —Henri Massis— no ha entendido cabalmente a tal o cual clásico —Pascal—: red en que se entrecruzan y combinan mil observaciones sobre poetas, moralistas, políticos, eruditos (la novela no deja huella muy profunda en estos comentarios). De una página a otra, en chispeante conversación, oímos a Alfonso Reyes variar magistralmente de tono, resumir siglos en un epigrama o puntualizar detalles con científica minuciosidad.

Por su primer libro desfilaban también Walter Pater, Oscar Wilde y George Bernard Shaw. Con los años, Alfonso Reyes traducirá a Lawrence Sterne, a Robert Louis Stevenson y, con especial consagración, a G. K. Chesterton. A todos ellos se refiere en sus glosas, continuas e inquietas, así como a Hobbes, Thomas Browne, Swift y Samuel Johnson, a Jane Austen y Meredith, a Browning y William Morris, a Oliver Wendell Holmes y los dos James de Nueva Inglaterra, a Belloc, a Joyce, a los Huxley. El Reyes teórico de la historia frecuente, por supuesto, a Toynbee, y no sólo para coincidir con él. Y el amante de la antigüedad clásica vierte del inglés a C. M. Bowra y a Gilbert Murray. Porque lo mejor de las modernas culturas se asocia en él íntimamente con la sabiduría y la belleza antiguas. No es casualidad que J. B. Trend, para rematar su panorama de *The Language and History of Spain* (London, 1953), escogiera un fragmento de *The Ebb Tide* de Stevenson, traducido por Alfonso Reyes, ni que ese

fragmento correspondiera a un vehemente elogio de los libros clásicos, incorporados para siempre a lo más hondo de nuestra vida.

A tan variado mapa, agréguese el Portugal de Eça de Queiroz, y la Italia de D'Annunzio y de Croce, y la Alemania de Nietzsche y de Goethe, ese Goethe cuyo pensamiento ha evocado Alfonso Reyes tan a menudo y cuya biografía espiritual ha acabado por dibujar con rara perfección (*Trajectoria de Goethe*, México, 1954). Aún habría que añadir otras tierras más exóticas. No vamos a detenernos en ellas. Bástenos señalar cómo todas apuntan, en la obra de Reyes, hacia el aquí y el ahora del escritor, en vivo diálogo con el lector. ¡Y qué decir de las literaturas antiguas! No es sólo al personaje de *The Ebb Tide* a quien hablan las "suertes virgilianas" con palabras eternas. El mismo don Alfonso acude a los versos de la *Eneida* para contemplar la historia americana a la luz de conmovedoras aproximaciones: la conquista de México, prefigurada en la del Lacio, Hernán Cortés en Eneas, Moctezuma en el Rey Latino, y hasta el águila y la serpiente aztecas en las del libro XI de la *Eneida* ("Utque uolans alte raptum cum fulua draconem / fert aquila..."), con ingeniosa referencia a la *Ilíada*, XII, 200 ss., al *Ión* de Platón y a *Los caballeros* de Aristófanes.

Si el Stevenson de Alfonso Reyes lleva hacia la Roma virgiliana, su Goethe y su Nietzsche señalan a Grecia: a la de Platón, a la de los trágicos, a la de Homero. "Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión", recordaba Henríquez Ureña. Pasión de siempre, aclarará don Alfonso. "Era yo niño aún... cuando, borrada y diáfana, ... Casandra vino a mí..." (*Homero en Cuernavaca*, México, 1952). Grecia imprime en su obra rastros variados y frecuentísimos. En los últimos lustros, la meditación de los temas helénicos se hará aún más asidua, y lo incitará a nuevas empresas. Así habrá de nacer su gran libro sistemático sobre *La crítica en la edad ateniense* (México, 1941), de cuyo mismo impulso de exploración, llevado esta vez hacia las doctrinas literarias de Roma,

brotará *La antigua retórica* (México, 1942) y buena parte de sus conferencias y ensayos sobre la vida y el pensamiento de Grecia. Y la vena del helenista y del poeta confluirán, finalmente, en un proyecto decisivo: la traducción de la *Iliada* en muy modernos alejandrinos aconsonantados. No se trata meramente de un sueño ambicioso. El primer volumen, espléndido, ha aparecido ya (México, 1951) y don Alfonso avanza a buen paso por el segundo.

México, pues, y mucho más. Sin embargo, rótulos como “internacionalismo” o “cosmopolitismo” expresarían torpemente, por sí solos, la rara movilidad de espíritu de Alfonso Reyes. Los diversos planos de su obra ilustran, cada uno a su manera, la rapidez de síntesis en que se ejercita continuamente este apasionado hombre de letras. A ejemplos tomados de todas las literaturas y de todas las épocas acude en ese grupo de trabajos teóricos en que el escritor se concentra —como volviendo la mirada hacia el núcleo más íntimo de su propia actividad— en el examen del fenómeno literario mismo: *La experiencia literaria* (Buenos Aires, 1942), *El deslinde* (México, 1944), *Tres puntos de exegética literaria* (México, 1945). Los elementos a primera vista más dispares, lo superficial y lo profundo, lo presente y lo remoto, tanto en la geografía como en la historia, se asocian en originales acordes a lo largo de sus reflexiones sobre formas concretas de cultura; nada más lícito, para Alfonso Reyes, que esos acercamientos: “Comparar no es un error. Sólo confundir es un dislate” (*En torno al estudio de la religión griega*, México, 1951). En fin, parecidos enlaces, unas veces cargados de travesura, otras de subida emoción, relampaguean aquí y allí en sus poéticos ensayos, en sus narraciones y, claro está, en sus versos. Infatigable y ahincado “comparatismo”, es verdad; pero no el de un profesional de la información al día, sino el de un espíritu en permanente ebullición creadora, en que hasta las *ideas* sobre la literatura están, ante todo, al servicio de la invención literaria. Y es asombrosa la variedad de los materiales

que se funden en su crisol y reciben la estampa de esta inteligencia vibrátil. Inteligencia personalísima, y a la vez muy mexicana, hispana y universal, que “prend son bien où elle le trouve” y que fatalmente lo asimila y lo transforma. La sustanciosa medula de cuantos libros —innumerables— llegan al laboratorio secreto de Alfonso Reyes, está destinada a florecer en páginas de prosa y verso igualmente inconfundibles, igualmente mexicanas, hispánicas y universales.

NOTAS A BORGES

JORGE Luis Borges ya no es simplemente, como hace años, un escritor personalísimo, sino además un grande y maduro escritor. “Si escribiera en inglés, lo devoraríamos en malas traducciones.”¹ No sé de autor argentino cuyos libros me parezcan tan nuevos a cada nueva lectura. Y cada nuevo libro suyo nos presenta un Borges también renovado y ahondado. Imposible reducir a fórmula el misterio de su ecuación personal; Borges desarma al crítico, se le adelanta, lo invalida por anticipado con esas caricaturas de disquisición retórica que sus relatos ponen en boca de ciertos verbosos personajes.

No sólo hacia el futuro lanza la obra de Borges sus peligrosas radiaciones. Abro al azar los *Cuentos fatales*, y leo:

Uno de los últimos compromisos de la tarde, cuya tiránica futilidad asume carácter de obligación en el atolondramiento de las ciudades populosas, más atareado que el trabajo y más mudable que la inquietud, habíamos acarreado, con el retraso fatal de las citas porteñas... sin carácter íntimo —pues quiero creer que las de esta clase formarán la excepción, aun aquí— el contratiempo de no encontrar comedor reservado en aquel restaurante, un tanto bullicioso, si se quiere, pero que nuestro anfitrión, Julio D., consideraba el único de Buenos Aires donde pudieran sentarse confiados en la seguridad de una buena mesa, cuatro amigos dispuestos a celebrar sin crónica el regreso de un ausente. Debimos, pues, resignarnos a la promiscuidad, por cierto brillante, del salón común, con sus damas muy rubias, sus caballeros muy afeitados...

Etcétera. Los *Cuentos fatales* tienen otras excelencias que las de una prosa bien meditada y vigilada. Pero ¿puede no pesar hoy letalmente sobre ese estilo su visible parentesco con el de Carlos Argentino Daneri (en *El Aleph* de Borges) y con el de H. Bustos Domecq (en los *Seis problemas para don Isidro Parodi* y en las inaccesibles publicaciones de Opor-

tet & Haereses)? ¿Podemos leer hoy esas páginas sin que nos salte al oído un tono de *pastiche* socarrón que Lugones no sospechaba? Por su sola presencia, la obra de Borges transforma, corroe y reduce a lugar común mucha parte de la literatura que convive con ella, y hasta de la que la ha precedido.

Borges desarma al crítico. Los rótulos usuales pierden su sentido cuando se aplican a su obra. Recurso tan gastado y hoy tan frecuentemente tedioso como el de exhibir los andamios de la obra, se utiliza en *El Aleph* con desenvoltura y precisión magníficas, que dejan indemne el delicado y firme equilibrio de sus cuentos. Borges va a narrarnos la historia de Benjamín Otálora ("El muerto") y nos avisa: "Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil." Y en medio del relato mismo: "Aquí la historia se complica y se ahonda." Y poco después: "Otras versiones cambian el orden de estos hechos y niegan que hayan ocurrido en un solo día." Característico es el párrafo, dubitativo y como provisional, con que acaba la historia de Aureliano, el perseguidor, y de Juan de Panonia, el perseguido, en "Los teólogos":

El final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que, en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.

Condenada a irremisible frialdad parecería hoy toda literatura que exhiba sus nudos y sus hilos sueltos ante la vista del lector (lector-crítico, lector-escritor); literatura para literatos, en que la voz del autor sustituye despóticamente a la

de los personajes. Pero en Borges, apasionado de literatura, y de metafísica y teología, no son materia inerte ni siquiera las más indirectas notas al texto, ni el comentario a las tachaduras de un manuscrito, ni la generosa declaración de fuentes y deudas en el "Epílogo". Y le gusta desplegar con científica precisión los pormenores de técnica y hablar de ellos como si les diese importancia desmesurada; se complace en examinar su propia obra desde el ángulo, sumamente parcial y deformador, del simple argumento, o desde ángulos aún más accidentales de preceptiva literaria. Sabe que las fórmulas de fabricación no importan mucho; que los cuentos, una vez escritos, se desbordan de ellas por todas partes, y que lo que vale es en definitiva ese inexplicable desbordamiento. A propósito de dos de sus relatos, "El Aleph", que da nombre al volumen, y "El Zahir", Borges puntualiza lacónicamente en el "Epílogo": "creo notar algún influjo del cuento «The crystal egg» (1899) de Wells". ¡Creo notar! También entra en el juego el verse a sí mismo en irónica lejanía, como un objeto entre otros —visión que en las narraciones mismas, no ya en el epílogo, suele cargarse de patéticas resonancias. Todo se sostiene y se ayuda en esta construcción múltiple, donde el toque humorístico, o las maliciosas digresiones, o esa erudición inspirada que alimenta tanta parte de la obra de Borges (sin excluir sus versos), encuentran también su función exacta en el conjunto, y se elevan con él a zonas de ardiente dramatismo.

A muchos he oído lamentar la gradual desaparición del Borges de otros tiempos: Borges poeta, Borges ensayista, Borges crítico. Lo cierto es que él lo ha conservado todo, y todo lo ha puesto al servicio de nuevas y más perfectas creaciones. El poeta Borges, a veces áspero y desigual, el ensayista Borges, generalmente fragmentario, el crítico Borges, que solía atraer demasiado sobre sí mismo la mirada del lector en vez de dirigirla hacia los libros que comentaba, se han fundido y concentrado en el cuentista Borges, el Borges más admirable

hasta ahora. Aquel estilo suyo de juventud, tajante y pendenciero, se ha ido llenando de señorío, aplomo y gracia. Hoy escribe Borges una prosa suelta y unitaria a la vez, densa pero clarísima, en que lo fuerte y lo delicado, las tensiones, las sorpresas, los contrastes, las dobles y triples melodías simultáneas, lejos de dividir el goce de la lectura, lo exaltan y multiplican. Una prosa en que los dones menores de la sutileza y la exquisitez arraigan sobre solidísimas virtudes elementales. Entre éstas, y en primer lugar, una profunda capacidad “filosófica” de conmoción ante la grandeza y la miseria del hombre, ante lo que en ellas hay de asombroso y paradójico.

El firme avance de esta inteligencia apasionada —invenciblemente original, y absorta en soledad creadora durante años y años— es ejemplo altísimo para nuestros escritores. Y la creciente calidad de su obra, libro tras libro, una de las mayores felicidades de la literatura argentina.

SANTAYANA

ALLÁ POR 1930, los libros de George Santayana apenas llegaban al lector hispánico, y producían en él una impresión compleja y vacilante. No resultaba fácil acompañar al autor en su convicción de que era el pensamiento griego (los naturalistas jonios, Aristóteles), en original aleación con la clarividencia altiva y desengañada del ibérico Baruj Espinosa, lo que por dentro animaba y configuraba su filosofía. Pero sí podía reconocerse en su voz un dejo de inquietud meridional, desde aquellos nutridos tomos de *La vida de la razón* que brotaron tempranamente de sus experiencias de estudiante en la universidad berlinesa, como un imaginario diálogo con Hegel, contra Hegel; como una sistemática denuncia —en cinco volúmenes— de esa Fenomenología del Espíritu que a su entender había estropeado en mitos y sofismas un tema hermosísimo: la historia de las grandes ideas humanas. Y era grato y confortante, en la confusión estruendosa de unos tiempos de agonía y tránsito, encontrarnos con un pensador para quien el camino de la verdad seguía siendo, no el del arrebato, ni el del sollozo filosófico, ni el de un mustio y exangüe academicismo, sino el de la meditación serena que, si florecía aquí y allí en poéticas intuiciones, hundía a la vez sus raíces en una simple y profunda sensatez. Grato y confortante debía sernos que de un español formado en tierra americana viniese esa viva y permanente incitación a pensar “desde las cosas”, como pide nuestro Vaz Ferreira. Por eso el nombre de Jorge Santayana (así: Jorge, en español) acabó por asociársenos al de los pocos que en nuestros tiempos cultivaban heroicamente una filosofía de ojos abiertos, capaz de distinguir entre lo que las cosas son y lo que quisiéramos que fuesen.

De su vida, de sus años de aprendizaje, de su condición de catedrático y su vocación de estudiante viajero, nos ha hablado el mismo Santayana en su *Breve historia de mis opinio-*

nes. También su obra restante abunda en rasgos explícitamente autobiográficos y, ante todo, en “contribuciones a la crítica de sí mismo”. Pues bien: aunque de libro en libro varíe el tono y el propósito de las observaciones —entre la confidencia y el alegato, entre el comentario humorístico a sus propias doctrinas y la justificación imparcial y documentada—, una de esas diversas actitudes de Santayana ante sí mismo parece dibujarse con muy insistente perfil: la consideración de su filosofía no como un azaroso suceder de respuestas a influjos exteriores, sino, al revés, casi como filosofía nacida y crecida a pesar de ellos. El autor de *Escepticismo y fe animal* nos dice que su pensamiento no es capítulo de ninguna teoría al uso, aunque haya brotado en el hervor de las discusiones actuales. Y el Forastero, embajador suyo en el Limbo, se duele de no haber encontrado en el mundo verdaderos maestros.

Cierto, Santayana es filósofo hostil a las escuelas y a las modas y, en su propio sentir, espléndidamente aislado de los vaivenes del tiempo. Si a los pre-socráticos, a Platón y Aristóteles, a Espinosa y Leibniz los recuerda en su obra con firme devoción, también son claras y resueltas sus discrepancias. Pero a quienes menos se inclina es sin duda a los contemporáneos. Con visible rigor juzga sus filosofías, más bienhechoras —nos dice— por sus críticas mutuas que por sus positivos descubrimientos: “Cada una, al afirmar su verdad, olvida otra verdad más importante.” Las ve incapaces de integrarse unas con otras y de instruirse las unas con el ejemplo de las otras. No es que Santayana proponga el eclecticismo como combinación salvadora: “Un mapa correcto y verídico debe trazarse con una sola escala, con un solo método de proyección y con un solo estilo caligráfico.” El mal no está en los procedimientos, sino en quienes lo aplican; no en los caminos posibles, sino en el común punto de arranque: en una creciente traición a esa confianza en la realidad, a esa postura afirmativa ante el mundo, que todo filósofo, si fuese sincero consigo mismo, empezaría por admitir pre-lógicamen-

te, aunque se reservara para luego el volver sobre ella con la reflexión. La filosofía debe prolongar, afinar y corroborar honradamente el realismo que la vida primaria acata sin discutir. Honradez que el moderno filósofo profesional pudiera quizá recobrar aprendiéndola, hasta cierto punto, del sentido común y de la ciencia empírica.

Su tranquila afirmación de objetividad, contra el "idealismo omnívoro" dominante en la filosofía inglesa y norteamericana de los primeros años del novecientos, lo distinguió con escándalo, desde el principio, entre sus colegas de Harvard. Precisamente el fogoso William James (menos apasionado de sus sucesivas doctrinas que de la pasión misma con que se entregaba a ellas) hubo de señalar alguna vez en Santayana, y no como elogio, su flemática despreocupación por lo que no fuese la verdad. Así lo ha visto también Edmund Gosse, que en unas páginas agrisulces —añadidas sin embargo por Santayana, en 1922, a su volumen de poemas— nos lo presenta como silencioso y frío observador del mundo moderno, de una impasibilidad casi inhumana, "atrayente, pero también un poco alarmante". Santayana hubiera rechazado la alarma. Su *detachment* no era, a su juicio, el del intelectual desdeñoso. Ni siquiera en sus libros sistemáticos se olvidaba de afirmar los modestos límites de la inteligencia en el cuadro de los bienes humanos. Tristeza contenida, sí se advierte a menudo en él; pero nunca el propósito de derramarla en sentimentalismo quejumbroso, ni de contagiarla al lector, ni de prolongar reflexivamente sus líneas, con paciencia de geómetra, en una metafísica pesimista. Al contrario, es tristeza que suele armarse de burla contra quienes se empeñan en la propaganda de sus particulares pesimismo (u optimismo). Burla peligrosa. Hasta contra sus propias ideas ironiza a veces Santayana cuando las sorprende en la tentación de dejarse llevar por las exigencias estéticas del pensamiento, que invitan a retocar y abrillantar las cosas con luz artificialmente mejorada. "Prefiero —dice el protagonista de su novela, *El último puritano*— estar desolado a estar borracho; y ésa es

la alternativa.” La cosa no es tan simple, y mucho menos si del personaje pasamos al autor. No es la desolación fuerte y activa la que en él prevalece, sino un modo de desolación irónica que llegará, finalmente, a confirmar las alarmas de Edmund Gosse y las de William James.

La creencia espontánea en la realidad no excluye, para Santayana, una cuidadosa atención a las formas en que la realidad se nos aparece. Cada forma, experiencia inmediata de un sujeto, es, como tal, indudable (dudaré, quizá, de que mi versión del objeto sea fiel; no de que mi versión es). Puedo admitir que las posibles noticias del mundo externo sean en todo heterogéneas con respecto al mundo mismo: tan heterogéneas como los nombres y las cosas nombradas, como cualquier signo y su significado. Puedo también conceder que son fragmentarias y accidentales, ya que cada una interpreta el mundo desde un solo punto de vista, forzosamente limitado. Lo que no cabe negar es que este olimpo de formas superpuestas a la realidad, estas esencias, estos “dioses claros e inmortales, por muy fugitiva que sea nuestra vislumbre de ellos”, bien merecen la reverente consideración del filósofo.

Al análisis de los distintos modos de esencias, a la justificación racional de la confianza en la realidad del mundo objetivo, al examen de la noción de verdad, están dedicadas las últimas obras sistemáticas de Santayana: los cuatro volúmenes reunidos bajo el título de *Los reinos del ser* (*El reino de la esencia*, 1927; *El reino de la materia*, 1930; *El reino de la verdad*, 1937; *El reino del espíritu*, 1940). Les sirve como de prólogo un libro anterior, de 1923: *Escepticismo y fe animal*. Escepticismo, pero que reconoce no ser el verdadero punto de partida. Santayana tiene buen cuidado de insistir en que la actitud inicial del filósofo es siempre positiva y dogmática: la filosofía empieza —como la epopeya, según el clásico precepto— sumergiéndose *in medias res*. La duda sólo vale como purificación metódica del dogmatismo; si alguna vez, abandonando su papel accesorio, pasa a primer plano en

la técnica del pensar, es en épocas enfermas de ensimismamiento idealista. Poner en el umbral de los problemas filosóficos la duda absoluta sobre la validez del conocimiento, y pretender resolverla racionalmente y “sin supuestos”, es condenarse a no pasar nunca de allí.

¡La razón criticando a la razón: ciencia *contra natura* que trabaja por destruir en el hombre el antiguo respeto de sí mismo! Así, poco más o menos, hablaba Zaratustra, pero no porque creyera que las cosas son de otro modo, sino porque debían ser de otro modo para más rápido advenimiento del superhombre. Si Santayana considera injustificada la moderna prioridad de la cuestión gnoseológica, no es, desde luego, por motivos biológico-estéticos. No pretende saltar fuera de la razón, sino buscar apoyo, muy razonablemente, en las certezas del sentido común, que obran hasta en quienes las niegan. La argumentación de Santayana se enlaza más bien —en este punto sí— con la aristotélica; no ha de extrañar que las *Réflexions sur l'intelligence* citen su nombre, como el de Ralph Barton Perry, entre los representantes de la tendencia realista perceptible en la mejor filosofía de esos tiempos. Verdad es que lo que en primer lugar elogian de su obra los neo-realistas es su brillante crítica del idealismo. Cierta maliciosa justicia inmanente ha querido que si Santayana, según hemos visto, estima las otras filosofías de su tiempo por la eficacia con que se combaten y destruyen entre sí, también a él se le estime por las razonadas invectivas que sus páginas ofrecen para usos polémicos. Harvey Wickham, el más ingenioso de sus contradictores, acude a sus libros —a *La vida de la razón*, a *Ráfagas de doctrina*— en busca de armas contra James y contra Russell.

“Estamos condenados a vivir dramáticamente en un mundo que no es dramático. Hasta nuestras percepciones directas hacen unidades de unos objetos que no son unidades; vemos creación y destrucción donde sólo hay continuidad. La memoria y la reflexión eligen, recomponen, completan y trans-

forman. . .” Estas palabras de *El reino de la verdad* declaran sumariamente las ideas de Santayana sobre el papel activo y creador —y estéticamente creador— del espíritu frente a la realidad. Lo estético, para él, rebasa con mucho el ámbito de las artes consagradas. ¿En qué grave *Handbuch* moderno cabría dedicar unas páginas al estudio del elemento estético en la idea de democracia? Pero sí cabe en *El sentido de la belleza*, el primer libro de Santayana (1896). Las bellas artes son modos tradicionales y especializados de una actividad que se dispersa por mil otros caminos ocultos y que invade difusamente toda la vida humana. No hay descripción que no sea interpretación; no hay historia que no sea irremediablemente imaginativa y anacrónica; no hay ciencia que no esté entretrejida de arte. Todo conocimiento sistemático es a su modo poesía, en la medida en que transforma el desorden de la experiencia estilizándolo en mundos claros y simétricos. Y, quiérase o no, forjarse una personal imagen mítica del universo es tan inevitable como vivir. La grandeza del artista consiste en fijar esas visiones, en arrebatarlas al olvido y permitir así que el espíritu pueda crecer incesantemente, sin tener que comenzar cada vez desde la nada.

La preocupación de Santayana por lo estético se muestra en su obra a cada paso. Y no sólo como tema de indagación abstracta. Hay un marcado sesgo artístico en lo más hondo de su actitud frente a las cosas y a las ideas: en ese afán suyo de ver cada forma por sí misma —“el aire libre es también una arquitectura”— y detenerse ante complejas situaciones individuales para desentrañar su significado sin que nada se pierda de su riqueza y singularidad. Condiciones artísticas que hacen de Santayana un ensayista notable. Baste recordar sus *Soliloquios en Inglaterra* (1922), las sueltas y agudas evocaciones incluidas en sus volúmenes autobiográficos, y los magníficos estudios, reunidos en *Interpretaciones de poesía y religión* (1900) y en *Tres poetas filosóficos* (1910), sobre Lucrecio, Dante, Shakespeare, Goethe, Browning, Whitman. La maestría de su estilo, ágil y caudaloso al

mismo tiempo, lo ha colocado entre los mejores prosistas ingleses de su siglo. Rara victoria para quien, como él, manejaba un idioma que no era el de su infancia.

Tampoco faltan en su obra los ejercicios estrictamente literarios: versos originales, traducciones de poetas italianos y franceses, y una extensa y lúcida novela, *El último puritano* (1935), donde el narrador se entrega gustoso a la digresión, y hasta al ensayo y al diálogo filosófico puestos en boca de sus meditativos personajes. Verso o prosa, todos los libros de Santayana son, según declara él mismo, maneras distintas de filosofar. Porque el filosofar, nos dice en el prólogo de sus *Poemas*, no es para el filósofo una tarea a que se aplique a hora fija, pronto a desentenderse de ella una vez pasada la ocasión. "Es su sola vida posible, su respuesta diaria a cada cosa. . . Su única emoción permanente es que este mundo sea el extraño mundo que es. Así, todo lo que el filósofo piense o manifieste será parte integrante de su filosofía, ya se llame poesía o ciencia o crítica."

Y será una sola y personal filosofía. Santayana tiene la íntima persuasión de que, cualquiera que hubiese sido la época y el país de su nacimiento, y por muy otras que fueran entonces las experiencias y las palabras con que le hubiera tocado expresarse, su filosofía habría sido la misma. (Se recordará que también Bergson ha desarrollado y expuesto esta patética convicción, que transforma al filósofo en un ser inmutable y nouménico.) Los *Diálogos en el Limbo* algo tienen, en efecto, de gimnasia idiomática con que el autor se complace en variar de dibujo y de tono su propio pensamiento y en hacerlo resonar a través de máscaras distintas. A veces, como cediendo a las convenciones de este juego, Santayana apela a efectos de exótica suntuosidad, en contraste con la prosa desnuda que utiliza en buena parte de *Los reinos del ser*, donde sabe traducir con exactitud silogística las más enzarzadas ideas.

Sí, un atractivo más del pensamiento de Santayana era, para

muchos de sus lectores hispánicos, aquella privilegiada dignidad que en él se otorgaba al “reino de las esencias”, ese residuo último de visión contra el cual ya nada pueden los golpes del análisis ni los del escepticismo. Esencias —bien lejos de las de Platón— inexistentes fuera de las cosas percibidas o imaginadas. “Honro a Platón y lo sigo por aquello que logró ver: un cielo de ideas, rico en constelaciones. Pero me inspira desdén la trampa de palabras o el impulso supersensitivo por el cual añadió algo que no pudo ver: que esas ideas sean sustancias y fuerzas que rigen el mundo.” Santayana encuentra que en Platón el moralista extravía al poeta, y que su afán de legislar sobre los hombres falsea su razonamiento. Lo falsea y lo limita. “Si su sensibilidad para lo eterno hubiese sido absolutamente directa y pura, habría visto lo eterno en las invenciones de los sentidos no menos que en las de la lógica y la ética, pues todas las formas son igualmente esencias, y todas las esencias igualmente eternas.” Más platónico que Platón. Recordemos aquí que también Simmel (otro filósofo de vocación artística, y maestro de Santayana en Berlín), mientras niega que a las ideas corresponda una realidad sustancial, subraya que las cosas tienen sin duda un sentido, un contenido —objetivo, pero espiritual— independiente de su realidad empírica. Y sólo deplora, en su ensayo sobre Rembrandt, que Platón no se atreviese a dar un paso más adelante: a reconocer que la realidad natural no es la única forma en que se nos aparece el sentido o contenido espiritual de las cosas, presente también, y con soberana pureza y esplendor, en las creaciones del arte.

Ya se ve cuán alta significación cobra una Estética concebida sobre tales supuestos. Más todavía para Santayana que para Simmel, porque, desde *La vida de la razón* hasta *Los reinos del ser*, desde sus poemas juveniles hasta *El último puritano* y, más allá, hasta sus volúmenes de autobiografía y su extenso ensayo sobre el sentido del Evangelio, veíamos un Santayana especialmente atraído por el papel esencial que lo estético y poético desempeña en la vida toda del hombre,

y no sólo en los tradicionales compartimientos de la literatura y las artes consagradas. El sentido de la belleza asoma en las más variadas y humildes formas del hacer cotidiano, en todo afán de pulcritud y regularidad, en una palabra cortés, en una inclinación de cabeza. ¡Y qué decir de las vastas construcciones de la especulación humana, de los sistemas religiosos, filosóficos, científicos, en que tan decisivo papel desempeña, junto al íntimo impulso de expresión, el anhelo de configurar unitaria y ordenadamente la realidad, traducida en símbolos y en mitos!

Pues bien: hay un punto en que la obra madura de Santayana, destacando ese fecundísimo papel de lo verbal y lo estético en la economía del espíritu humano, nos hace al mismo tiempo ver, en la actitud del filósofo, los terribles avances de aquel su desasimiento irónico, “atrayerente, pero también un poco alarmante”. El desasimiento se hace ya ironía mecanizada, frialdad negativa y estéril. Bástenos como ejemplo las breves páginas en que alguna vez trazó Santayana el cuadro de la ciencia actual. La diferencia entre un sistema científico y un sistema mitológico no radicaba para él en que lo uno fuese más riguroso o menos metafórico que lo otro, sino en que las especulaciones de la ciencia se hacen para ser verificadas prácticamente, mientras que el mito es final y absoluto. La ciencia es poética —venía a decirnos Santayana— porque, siendo discurso humano, es traducción y no duplicado.

No hace muchos años, la llamada Ciencia, con mayúscula, era una imponente familia real que debía, según todas las apariencias, gobernar por tiempo indefinido. Teníamos el espacio y el tiempo newtonianos, la conservación de la energía, la evolución darwiniana. Ahora rige, en cambio, una democracia de teorías elegidas por breves períodos de gobierno: teorías que hablan incomprensibles jergas profesionales, y que difícilmente se pueden presentar ante los ojos del público. A la cabeza del movimiento se han puesto las téc-

nicas especializadas del investigador, indiferentes a las necesidades retóricas de la vulgarización.

Con parecida mezcla de sagacidad y suficiencia acabó Santayana por contemplar las más nobles empresas del espíritu. Gérmenes de nihilismo hay en la distancia desdeñosa —ironía, sutil vena epigramática— con que a lo largo de sus libros va describiendo el espectáculo de los anhelos humanos y de sus victorias y desastres. Nadie negará elegancia a su crítica. Sí, pero todo se paga.

Con el tiempo, esa peligrosa veta de lejanía afectiva ha ido creciendo, y en vano quiere disimularse bajo protestas de simpatía y ternura. Es lo que quita nervio a las últimas páginas de Santayana: las de su imponente tratado de filosofía política, *Potestades y dominaciones*. Triste, ciertamente, que en ese libro final sobre el gobierno y destino del mundo, libro sin duda escrito en gran parte durante los años de la segunda guerra mundial, y en el corazón de Europa, se despliegue el mismo ingenio, la misma finura, la misma aristocrática serenidad a que Santayana nos tenía acostumbrados. Eso, y no otra cosa. Como si nada hubiera ocurrido. Como si una vez más se tratara de ironizar sobre William James o Josiah Royce, sobre el ideal norteamericano de la casa propia o el puritanismo de la Nueva Inglaterra, sobre la desmesura romántica de Browning y Whitman o sobre la pintura primitivista del siglo xx. No podemos seguir al espectador lúcido y distante que, ante los errores y horrores de estos años, parece contentarse con repetir: “Yo lo había previsto. ¿Qué se puede esperar de esas pobres y simples criaturas humanas?” Hay muchos modos diferentes de decir que el número de tontos es infinito; pero esa diferencia de modos —el de la Biblia o el de Gracián, el de Cervantes o el de Louis-Ferdinand Céline— es a su vez sumamente significativa. Podrá el filósofo creer y proclamar de antemano que la estupidez o el mal son eternos; pero estar resignado a ello sonrientemente... No; imposible seguirlo, amarlo, volver con devoción a sus páginas.

Sabíamos, desde fines de la segunda guerra, que Santayana había buscado refugio en una casa de religión, allá en el ombligo del mundo. Al amparo de esa santa casa (amparo bien retribuido en dólares, solía aclarar Santayana a sus visitantes) el filósofo continuaba meditando y escribiendo plácidamente. En ese recogimiento ha muerto. La profecía no es mi fuerte, pero me temo que el largo cultivo de ese modo de serenidad y desasimiento, coronado por la dulzura de los últimos años —los años de Hitler y Stalin, los de Hiroshima y Guernica—, no ayuden a la gloria futura de Santayana.

APÉNDICE

APÉNDICE

HUITZILOPOXTLI¹

Leyenda mexicana

por RUBÉN DARÍO

TUVE QUE IR, hace poco tiempo, en una comisión periodística, de una ciudad frontera de los Estados Unidos, a un punto mexicano en que había un destacamento de Carranza. Allí se me dio una recomendación y un salvoconducto para penetrar en la parte de territorio dependiente de Pancho Villa, el guerrillero y caudillo militar formidable. Yo tenía que ver un amigo, teniente en las milicias revolucionarias, el cual me había ofrecido datos para mis informaciones, asegurándome que nada tendría que temer durante mi permanencia en su campo.

Hice el viaje, en automóvil, hasta un poco más allá de la línea fronteriza en compañía de míster John Perhaps, médico, y también hombre de periodismo, al servicio de diarios yanquis, y del Coronel Reguera, o mejor dicho, el Padre Reguera, uno de los hombres más raros y terribles que haya conocido en mi vida. El Padre Reguera es un antiguo fraile que, joven en tiempo de Maximiliano, imperialista, naturalmente, cambió en el tiempo de Porfirio Díaz de Emperador sin cambiar en nada de lo demás. Es un viejo fraile vasco que cree en que todo está dispuesto por la resolución divina. Sobre todo, el derecho divino del mando es para él indiscutible.

—Porfirio dominó —decía— porque Dios lo quiso. Porque así debía ser.

—¡No diga macanas! —contestaba míster Perhaps, que había estado en la Argentina.

—Pero a Porfirio le faltó la comunicación con la Divinidad. . . Al que no respeta el misterio se lo lleva el diablo! Y

Porfirio nos hizo andar sin sotana por las calles. En cambio Madero. . .

Aquí en México, sobre todo, se vive en un suelo que está repleto de misterio. Todos esos indios que hay no respiran otra cosa. Y el destino de la nación mexicana está todavía en poder de las primitivas divinidades de los aborígenes. En otras partes se dice: "Rascad. . . y aparecerá el. . ." Aquí no hay que rascar nada. El misterio azteca, o maya, vive en todo mexicano por mucha mezcla social² que haya en su sangre, y esto en pocos.

—Coronel, ¡tome un whiskey! —dijo míster Perhaps, tendiéndole su frasco de ruolz.³

—Prefiero el comiteco —respondió el Padre Reguera, y me tendió un papel con sal, que sacó de un bolsón, y una cantimplora llena del licor mexicano.

Andando, andando, llegamos al extremo de un bosque, en donde oímos un grito: "¡Alto!" Nos detuvimos. No se podía pasar de ahí. Unos cuantos soldados indios, descalzos, con sus grandes sombrerones y sus rifles listos, nos detuvieron.

El viejo Reguera parlamentó con el principal, quien conocía también al yanqui. Todo acabó bien. Tuvimos dos mulas y un caballo para llegar al punto de nuestro destino. Hacía luna cuando seguimos la marcha. Fuimos paso a paso. De pronto exclamé dirigiéndome al viejo Reguera:

—Reguera, ¿cómo quiere que le llame, Coronel o Padre?

—¡Como la que lo parió! —bufó el apergaminado personaje.

—Lo digo —repuse— porque tengo que preguntarle sobre cosas que a mí me preocupan bastante.

Las dos mulas iban a un trotcito regular, y solamente míster Perhaps se detenía de cuando en cuando a arreglar la cincha de su caballo, aunque lo principal era el engullimiento de su whiskey.

Dejé que pasara el yanqui adelante, y luego, acercando mi caballería a la del Padre Reguera, le dije:

—Usted es un hombre valiente, práctico y antiguo. A usted le respetan y lo quieren mucho todas estas indiadas. Dígame en confianza: ¿es cierto que todavía se suelen ver aquí cosas extraordinarias, como en tiempos de la conquista?

—¡Buen diablo se lo lleve a usted! ¿Tiene tabaco?

Le di un cigarro.

—Pues le diré a usted. Desde hace muchos años conozco a estos indios como a mí mismo, y vivo entre ellos como si fuese uno de ellos. Me vine aquí muy muchacho, desde en tiempo de Maximiliano. Ya era cura y sigo siendo cura, y moriré cura.

—¿Y...?

—No se meta en eso.

—Tiene usted razón, Padre; pero sí me permitirá que me interese en su extraña vida. ¿Cómo usted ha podido ser durante tantos años sacerdote, militar, hombre que tiene una leyenda, metido por tanto tiempo entre los indios, y por último aparecer en la Revolución con Madero? ¿No se había dicho que Porfirio le había ganado a usted?

El viejo Reguera soltó una gran carcajada.

—Mientras Porfirio tuvo a Dios, todo anduvo muy bien, y eso por doña Carmen...

—¿Cómo, Padre?

—Pues así... Lo que hay es que los otros dioses...

—¿Cuáles, Padre?

—Los de la tierra...

—¿Pero usted cree en ellos?

—Calla, muchacho, y tómate otro comiteco.

—Invitemos —le dije— a míster Perhaps, que se ha ido ya muy delantero.

—¡Eh, Perhaps! ¡Perhaps!

No nos contestó el yanqui.

—Espere —le dije—, Padre Reguera; voy a ver si lo alcanzo.

—No vaya —me contestó mirando al fondo de la selva—. Tome su comiteco.

El alcohol azteca había puesto en mi sangre una actividad singular. A poco andar en silencio, me dijo el Padre:

—Si Madero no se hubiera dejado engañar. . .

—¿De los políticos?

—No, hijo; de los diablos. . .

—¿Cómo es eso?

—Usted sabe.

—Lo del espiritismo. . .

—Nada de eso.⁴ Lo que hay es que él logró ponerse en comunicación con los dioses viejos. . .

—¡Pero, Padre. . .!

—Sí, muchacho, sí, y te lo digo porque, aunque yo diga misa, eso no me quita lo aprendido por todas esas regiones en tantos años. . . Y te advierto una cosa: con la cruz hemos hecho aquí muy poco, y por dentro y por fuera el alma y las formas de los primitivos ídolos nos vencen. . . Aquí no hubo suficientes cadenas cristianas para esclavizar a las divinidades de antes; y cada vez que han podido, y ahora sobre todo, esos diablos se muestran.

Mi mula dio un salto atrás, toda agitada y temblorosa; quise hacerla pasar y fue imposible.

—Quieto, quieto —me dijo Reguera.

Sacó su largo cuchillo y cortó de un árbol un varejón, y luego con él dio unos cuantos golpes en el suelo.

—No se asuste —me dijo—; es una cascabel.

Y vi entonces una gran víbora que quedaba muerta a lo largo del camino. Y cuando seguimos el viaje, oí una sorda risita del cura. . .

—No hemos vuelto a ver al yanqui —le dije.

—No se preocupe; ya le encontraremos alguna vez.

Seguimos adelante. Hubo que pasar a través de una gran arboleda tras la cual oíase el ruido del agua en una quebrada. A poco: “¡Alto!”

—¿Otra vez? —le dije a Reguera.

—Sí —me contestó—. Estamos en el sitio más delicado que ocupan las fuerzas revolucionarias. ¡Paciencia!

Un oficial con varios soldados se adelantaron. Reguera les habló y oí contestar al oficial:

—Imposible pasar más adelante. Habrá que quedar ahí hasta el amanecer.

Escogimos para reposar un escampado bajo un gran ahuehuete.

De más decir que yo no podía dormir. Yo había terminado mi tabaco y pedí a Reguera.

—Tengo —me dijo—, pero con mariguana.

Acepté, pero con miedo, pues conozco los efectos de esa yerba embrujadora, y me puse a fumar. En seguida el cura roncaba y yo no podía dormir.

Todo era silencio en la selva, pero silencio temeroso, bajo la luz pálida de la luna. De pronto escuché a lo lejos como un quejido largo y aullante, que luego fue un coro de aullidos. Yo ya conocía esa siniestra música de las selvas salvajes: era el aullido de los coyotes.

Me incorporé cuando sentí que los clamores se iban acercando. No me sentía bien y me acordé de la mariguana del cura. Si sería eso. . .

Los aullidos aumentaban. Sin despertar al viejo Reguera, tomé mi revólver y me fui hacia el lado en donde estaba el peligro.

Caminé y me interné un tanto en la floresta, hasta que vi una especie de claridad que no era la de la luna, puesto que la claridad lunar, fuera del bosque, era blanca, y ésta, dentro, era dorada. Continué internándome hasta donde escuchaba como un vago rumor de voces humanas alternando de cuando en cuando con los aullidos de los coyotes.

Avancé hasta donde me fue posible. He aquí lo que vi: un enorme ídolo de piedra, que era ídolo y altar al mismo tiempo, se alzaba en esa claridad que apenas he indicado. Imposible detallar nada. Dos cabezas de serpiente, que eran como brazos o tentáculos del bloque, se juntaban en la parte superior, sobre una especie de inmensa testa descarnada, que tenía a su alrededor una ristra de manos cortadas, sobre un

collar de perlas, y debajo de eso, vi, en vida de vida, un movimiento monstruoso. Pero ante todo observé unos cuantos indios, de los mismo que nos habían servido para al acarreo de nuestros equipajes, y que silenciosa y hieráticamente daban vueltas alrededor de aquel altar viviente.

Viviente, porque fijándome bien, y recordando mis lecturas especiales, me convencí de que aquello era un altar de Teoyaomiqui, la diosa mexicana de la muerte. En aquella piedra se agitaban serpientes vivas, y adquiriría el espectáculo una actualidad espantable.

Me adelanté. Sin aullar, en un silencio fatal, llegó una tropa de coyotes y rodeó el altar misterioso. Noté que las serpientes, aglomeradas, se agitaban; y al pie del bloque ofídico, un cuerpo se movía, el cuerpo de un hombre. Mister Perhaps estaba allí.

Tras un tronco de árbol yo estaba en mi pavoroso silencio. Creí padecer una alucinación; pero lo que en realidad había era aquel gran círculo que forma[ba]n esos lobos de América, esos aullantes coyotes más fatídicos que los lobos de Europa.

Al día siguiente, cuando llegamos al campamento, hubo que llamar al médico para mí.

Pregunté por el Padre Reguera.

—El Coronel Reguera— me dijo la persona que estaba cerca de mí— está en este momento ocupado. Le faltan tres por fusilar.

NOTAS

PERIODOS Y GENERACIONES EN HISTORIA LITERARIA

¹ Véase "Le Second Congrès International d'Histoire Littéraire: Les périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance", en *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. 9, III, n^o 36, pp. 253-398, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1937.

² Pp. 382-384.

³ Pp. 346 ss.

⁴ Pp. 353-355.

⁵ P. 396.

⁶ "Causes and Effects in Connection with Literary Periods".

⁷ P. 287.

⁸ "Jugendreihe und Jugendgeist in der Bildungsgeschichte der Menschheit". En la p. 267 de estas Actas, se citan los anteriores trabajos de Wechsler sobre el mismo tema. Cf. sobre algunos de ellos la noticia crítica de Julius Petersen, "Las generaciones literarias" en la citada *Filosofía de la ciencia literaria*, pp. 161-163.

⁹ Sobre los detalles de este paralelo, véase otro artículo del mismo Wechsler: "Die Auseinandersetzung des deutschen Geistes mit der französischen Aufklärung", en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1, 1923, pp. 613-635. Conviene aclarar que para él esta imagen de la historia como drama no es una simple y vaga metáfora, sino que "explica con sorprendente exactitud y nitidez el efectivo curso del acaecer espiritual" (p. 270 de estas Actas).

¹⁰ Comp. los trabajos de Mentré y Petersen.

¹¹ No es que este fenómeno sólo se haya dado en nuestra época. Otras lo conocieron también, observa Baldensperger, aunque hoy ya no percibimos lo rápido y febril de sus cambios.

¹² Wais encuentra que el enlace principal entre las artes se ha de buscar en terreno psicológico. Walzel, por el contrario, insiste expresamente (p. 305) en la insuficiencia de ese punto de vista, y exige una descripción de esencias intemporales, precisamente en el sentido de Wölfflin.

¹³ En la discusión final (p. 305) Hankiss pone muy en duda el éxito de los estudios comparativos sobre "dibujos de poetas y sonatas de pintores"; ante cuestiones como ésta, dice, no puede perderse de vista el papel de los conocimientos técnicos; el poeta que además se dedica a la pintura es incapaz de expresarse cabalmente en este otro arte, pues se ve forzado a detenerse en un nivel de técnica inferior al que puede alcanzar en poesía. Véanse sobre este punto, y en general sobre el problema aquí tratado por Wais, las distinciones de Karl Vossler en el "Homenaje a Wölfflin" (*Zum 70. Geburtstag*, Dresden, 1935, pp. 160-167).

¹⁴ Si ya el mismo Wais se muestra prudente, según hemos visto, en lo que toca al alcance de estas indagaciones comparativas, con más franco escepticismo habla en este respecto Servais Étienne (pp. 304 ss.). Étienne subraya la dificultad de comparar los medios de expresión de un arte con los de otro, y denuncia particularmente el círculo vicioso, en que tan usual es incurrir, de quienes parten de Rafael y Palestrina para deter-

minar qué es el Renacimiento y se valen luego de esa definición del Renacimiento para volver a hallarla comprobada en la obra de Rafael y de Palestrina.

¹⁵ De análogas inclinaciones deriva la concepción de la literatura como organismo viviente. Abundan en esta materia las metáforas organicistas, a veces abiertamente biológicas: florecimiento, decadencia, reposo, transición, expansión. "Más de una síntesis de historia literaria ha manejado la ficción del *élan vital*, que requiere a su vez distinguir... entre épocas florecientes y épocas de decrepitud". Por otra parte —sugiere Hankiss— el afán de establecer analogías entre fenómenos de orden diverso es lo que ha llevado asimismo a dar desmedida importancia a ciertos paralelos entre los altibajos de la vida política de un pueblo y los de su vida literaria.

¹⁶ Los ciclos (de seis siglos cada uno!) propuestos por Scherer para esa literatura culminan en los años 600, 1200 y 1800. Cf. Petersen, obra citada, p. 148.

¹⁷ Sobre el tema de las generaciones en Ortega, comp. la exposición de Aníbal Sánchez Reulet, "El pensamiento de Ortega y Gasset", en *Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, 1937-1938, 12, pp. 1010 ss.; Pedro Laín Entralgo examina esas ideas de Ortega en su reseña histórica del concepto de generación ("La generación como concepto historiográfico", en *Las generaciones en la historia*, Madrid, 1945, cap. vi). En español es ya familiar el nombre de "generación del 98" (acerca de su empleo antes de la publicación de *Clásicos y modernos*, de Azorín, véase Hans Jeschke, *Die Generation von 1898 in Spanien*, Halle, 1934; traducción española de Y. Pino Saavedra, Santiago de Chile, 1946). Por influjo de Ortega cundieron profusamente en nuestro idioma, entre escritores y periodistas, las fórmulas de *nueva generación* y *novísima generación*, pero la primera de ellas, por lo menos, había sido de uso frecuente en el siglo pasado. En la obra de los "proscriptos" argentinos, hallamos expresiones como "la generación nueva" y "la joven generación" (Echeverría), "la nueva generación" (Sarmiento), "la generación que asoma" y "la generación presente, a la faz de la generación pasada" (Alberdi), "nuestra generación" y "la generación a que pertenecemos" (Mármol). Estudiantes de la Universidad de Buenos Aires publican en 1860 un combativo "Periódico político y literario" llamado precisamente *La Nueva Generación* (cf. Sara Jaroslavsky y Estela I. de Maspero, en *Cursos y Conferencias*, abril-junio de 1947, p. 124). Machado de Assis escribe "A nova geração" en 1879. Las *Páginas literarias* del argentino Carlos Monsalve (1880) hablan de "los que, como yo, pertenecemos a la nueva generación", y anuncian solemnemente: "...La nueva generación llega. ¡Abrid paso!" (Hortensia Lacau y Mabel Manacorda de Rosetti, "Antecedentes del modernismo en la Argentina", en *Cursos y Conferencias*, abril-junio de 1947, p. 190). Se ha hablado a menudo, en la Argentina, de la "generación del 80".

¹⁸ *Les générations sociales*, Paris, Bossard, 1920. Cf. Albert Thibaudet, *L'idée de génération, en Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 120-128. Por lo demás, el mismo Thibaudet ha procurado ordenar explícitamente por generaciones su *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936: "... Adoptaremos —anuncia en el Prefacio, p. xi— un orden cuyos inconvenientes y cuya arbitrariedad no se nos ocultan, pero que tiene, creemos, la ventaja de seguir más de cerca la marcha de la naturaleza, coincidir más fielmente con el cambio imprevisible y la

duración viva, adaptar mejor a las dimensiones ordinarias de la vida humana la realidad y el producto de una actividad humana: el orden por generaciones". Véase ahora Emilio Carilla, *Literatura argentina, 1800-1950 (Esquema generacional)*, Universidad Nacional de Tucumán, 1954, pp. 9-10. Sobre la ordenación de la literatura francesa por generaciones, tanto en Thibaudet como en Christian Sénéchal (*Les grands courants de la littérature française contemporaine*, 1934), Verdun L. Saulnier (*La littérature française de la Renaissance*, 1942; *La littérature française du siècle classique*, 1943; *La littérature française du siècle philosophique*, 1943), Jean Pommier (conferencias pronunciadas en 1942 en la Escuela Normal Superior, y publicadas en 1945) y René Jasinski (*Histoire de la littérature française*, 1947), véase Henri Peyre, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948, cap. x.

¹⁹ A la citada por Wechsler en la p. 267 del volumen que comentamos, puede agregarse la siguiente lista (se incluyen en ella varios estudios sobre períodos históricos en general y también algunos ensayos de aplicación a literaturas modernas):

R. Alewyn, "Das Problem der Generation in der Geschichte", en *Zeitschrift für deutsche Bildung*, 1929, pp. 519-527; E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1954 [2ª edición, corregida y aumentada, 1957] (cf. más abajo, nota 23); G. von Below, *Ueber historische Periodisierungen*, Berlin, 1925; E. Carilla, obra citada; L. Coellen, *Methode der Kunstgeschichte*, Darmstadt, 1924; H. Cysarz, "El principio de los períodos en la ciencia literaria", en la citada *Filosofía de la ciencia literaria*, México, 1946, pp. 93-135; E. Ermatinger, "La ley en la ciencia literaria", en *Filosofía de la ciencia literaria*, pp. 353-400; M. Förster, "The Psychological Basis of Literary Periods", en *Studies for William A. Read*, Louisiana State University Press, 1940, pp. 254-268; F. Friedrich, "Versuch über die Perioden der Ideengeschichte der Neuzeit und ihr Verhältnis zur Gegenwart", en *Historische Zeitschrift*, 122, 1920, pp. 1 ss.; K. Heussi, *Altertum, Mittelalter und Neuzeit: Ein Beitrag zum Problem der historischen Periodisierung*, Tübingen, 1921; J. Huizinga, "Aufgaben der Kunstgeschichte", en *Wege der Kulturgeschichte*, München, 1930; H. Jeschke, obra citada (sobre el concepto de generación, véanse las pp. 34-37); K. Joël, *Wandlungen der Weltanschauung*, Tübingen, 1928; F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte der neunzehnten Jahrhunderts, dargestellt nach Generationen*, Dresden, 1909; P. Laín Entralgo, obra citada; P. Laín Entralgo, *La Generación del Noventa y Ocho*, Madrid, 1945 (cf. Stephen Gilman, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 1, 1947, pp. 186-189); R. Lazo, *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, La Habana, 1954; K. Mannheim, "Das Problem der Generationen", en *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*, 7, pp. 157-185 y 309-330; G. Marañón, *Contestación a Pío Baroja en la Academia Española*, Madrid, 1935, pp. 117 ss.; R. M. Meyer, "Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung", en *Euphorion*, 8, pp. 1-42; J. Miles, "Eras in English Poetry", en *Publications of the Modern Language Association of America*, 70, 1955, pp. 853-875; H. von Müller, *Zehn Generationen deutscher Dichter und Denker*, Berlin, 1928; R. A. Orgaz, "Las generaciones históricas", en *Revista de Filosofía*, Buenos Aires, julio de 1925, pp. 90-104; W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin, 1930 (hay traducción española), cap. vi; J. Petersen, *Literaturgeschichte als Wissenschaft*, Heidelberg, 1914 (otros trabajos de

Petersen sobre el mismo tema se indican en su citado estudio de *Filosofía de la ciencia literaria*; cf., acerca de ese estudio, C. Sénéchal, en *Die Neuen Sprachen*, 39, pp. 218 ss., y especialmente Pedro Salinas, *Literatura española, Siglo xx*, México, 1949, pp. 26-33); H. Peyre, obra citada; J. A. Portuondo, "Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana", en *Cuadernos Americanos*, México, mayo-junio de 1948, pp. 231-252; K. C. Schneider, *Die Periodizität des Lebens und der Kultur*, Leipzig, 1926; G. Schnürer, *Ueber Periodisierung der Weltgeschichte*, Freiburg (Suiza), 1900; L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, 1931 (trad. Margit Frenk Alatorre, *El gusto literario*, México, 1950); D. W. Schumann, "The Problem of Cultural Age-Groups in German Thought: a Critical Review", en *Publ. of the Mod. Lang. Assoc.*, 51, 1936, pp. 1180-1207; D. W. Schumann, "The Problem of Age-Groups: a Statistical Approach", en *Publ. of the Mod. Lang. Assoc.*, 52, 1937, pp. 596-608; H. Spangenberg, "Los períodos de la historia universal", en *Revista de Occidente*, 10, 1925, pp. 192-219; F. Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig, 1935, §§ 33 y 35; E. Troeltsch, "Das Problem einer objektiven Periodisierung", en *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen, 1922, pp. 730-756; R. Unger, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin, 1929, p. 56 y nota 18 (sobre el concepto de generación en Dilthey. Cf. Mannheim, ob. cit., pp. 162 ss.; Petersen, "Las generaciones literarias", pp. 154-156; Sánchez Reulet, "El pensamiento de Ortega y Gasset", p. 1010, nota; Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, cap. vi).

²⁰ *The Spectator*, 17 de julio de 1711.

²¹ *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, 2ª edición, Berlin, 1928, p. 149.

²² Petersen, "Las generaciones literarias", pp. 182-186, considera el papel de las generaciones en los cambios idiomáticos, y cita el conocido pasaje de Hermann Paul (*Prinzipien der Sprachgeschichte*, § 43) sobre la transmisión de la lengua a una nueva generación como coyuntura esencialmente favorable para el cambio fonético. Karl Vossler, en polémica con Eugen Herzog, se pronuncia contra esa hipótesis (*Literaturblatt für germ. und rom. Philologie*, 27, 1906, col. 17; cf. *El lenguaje como creación y evolución*, Madrid-Buenos Aires, 1929, p. 150n.). Sobre la opinión de los lingüistas franceses —Rousselot, Bréal, Dauzat, Meillet, Gauchat, Vendryes, Terracher—, véase Mentré, obra citada, pp. 304-316. Conviene recordar aquí los reparos de Ramón Menéndez Pidal al intento de atribuir toda transformación lingüística a la pugna entre generaciones. El mismo Menéndez Pidal ha señalado en la lengua y poesía españolas direcciones colectivas de extraordinaria persistencia, en que muchas generaciones, una tras otra, parecen haberse empeñado durante siglos (cf. *Orígenes del español*, 3ª ed., Madrid, 1950, 112; *Revista de Filología Española*, 3, 1916, pp. 274 ss., y 7, 1920, pp. 332 ss.).

²³ De hecho, en los mejores intentos de exposición histórica en que se incluye un crecido número de autores y obras, se evita expresamente toda aplicación mecánica del concepto de generación. La *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert, antes mencionada, distribuye su extensa materia en tres partes: "La colonia", "Cien años de república" y "La época contemporánea", subdivididas en períodos más breves, para la mayoría de los cuales se tienen en cuenta, con mucha flexi-

bilidad, las fechas de nacimiento y las de florecimiento. Rubén Darío, José Enrique Rodó, Florencio Sánchez entran, así, en el grupo de los que, nacidos entre 1865 y 1880, florecen entre 1895 y 1910. "Pero cuando el sentido histórico lo demande —explica Anderson desde su Prólogo, p. 9—, alteraremos ese esquema y situaremos a un escritor fronterizo en el lado que más convenga". La cronología (no limitada, por otra parte, a la clasificación por generaciones) se combina variamente, en esta historia, con otros métodos de agrupación. Y todos ellos pasan discretamente a la sombra cuando Anderson se detiene en autores y obras singulares.

²⁴ Y ese *groupe* tiene en Sainte-Beuve un significado curiosamente acorde con el del concepto actual de generación. Cf. Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism*, New York-Boston, 1912, p. 162.

BERGSON, FILÓSOFO DEL LENGUAJE

¹ El propio Bergson, comentando el presente estudio, señalaba su acuerdo con la idea de utilizar también aquellos pasajes de su obra "où le langage ne figurait pas *explicitement*, où pourtant il était *virtuellement présent*" (*Nosotros*, Buenos Aires, diciembre de 1933, p. 448).

² *Le rire*, París, 1926, p. 153; *Matière et mémoire*, París, 1929, p. 220. Comp. "La perception du changement", en *La pensée et le mouvant*, París, 1934, p. 172: "Antes de filosofar hay que vivir, y la vida exige que nos pongamos anteojeras, que miremos, no hacia la derecha, ni hacia la izquierda, ni hacia atrás, sino sólo ante nosotros, en la dirección en que tenemos que marchar".

³ *Matière*, pp. 20 ss. y 60.

⁴ *Matière*, p. 59.

⁵ *L'énergie spirituelle*, París, 1929, pp. 10 y 153 ss.; *Matière*, 20 ss. y 59 ss.

⁶ *Energie*, pp. 5 ss., 10 y 141.

⁷ *Energie*, p. 155.

⁸ *Energie*, pp. 6 y 17 ss.; *Matière*, pp. 40, 62 y 78.

⁹ *Matière*, pp. 25, 39; *Energie*, 10; *Rire*, 153. El contraste entre vigilia y ensueño resulta asimismo, en Bergson, de ese filtrar nuestra experiencia total conforme a intereses prácticos. Y como los sueños —explica Bergson en su estudio sobre "el recuerdo del presente y el falso reconocimiento"—son desdenables y estorbosos desde el punto de vista práctico, tendemos a considerarlos, desde el teórico, como mero accidente. Si descartamos este prejuicio, concluye Bergson, los sueños se nos aparecerán, por el contrario, como el subsuelo mismo de nuestro estado normal. "El sueño no se agrega a la vigilia; es la vigilia la que se obtiene mediante la limitación, concentración y tensión de una vida psíquica difusa, que es la vida de los sueños" (*Energie*, pp. 135 ss.).

¹⁰ *Matière*, p. 38.

¹¹ *Matière*, p. 202.

¹² *Matière*, pp. 6, 25, 197, 201 y 220; *Energie*, 9 y 61; *L'évolution créatrice*, París, 1926, p. 12.

¹³ *Evolution*, prefacio, p. 12.

¹⁴ *Matière*, p. 218; *Energie*, p. 139.

¹⁵ "Notre intelligence et notre langage portent en effet sur des choses: ils sont moins à leur aise pour représenter des transitions ou des progrès" (*Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, 1932, p. 56).

¹⁶ ¿Naturaleza o convención? "Por muy convencional que sea cada palabra de nuestra lengua, el lenguaje no es convención. Hablar es, para el hombre, tan natural como caminar" ("De la position des problèmes", en *Pensée*, p. 99). *El lenguaje y la vida* se llama, por otra parte, el magnífico libro de Charles Bally. Sería relativamente fácil señalar la raíz bergsoniana de muchas de las doctrinas de Bally. Sirvan de ejemplo algunas proposiciones que entresaco de su obra: la inteligencia es un conmutador que transforma impresiones en actos; el lenguaje es instrumento de acción vital, obedece a fines prácticos y sociales, falsea de continuo la realidad en vista de esos fines extra-cognoscitivos; no vemos la realidad tal como es: irresistiblemente le atribuimos valores. Bally afirma por su parte la función biológica del lenguaje en sentido tan radical, tan como función física, que hasta con ello da por explicado el carácter inconsciente de los procesos lingüísticos. De aquí infiere la imposibilidad de analizar en forma directa el lenguaje, que no llegará a ser consciente sino cuando "l'homme pourra arrêter ou accélérer à son gré les battements de son cœur" (*Le langage et la vie*, Paris, 1926, p. 88). Declaradamente se apoya Bally en las ideas de Bergson cuando explica (pp. 35 ss.) que lo biológico, práctico e intelectual del lenguaje no se reduce a "nuestra lógica de formas geométricas". Y diversos pasajes de su libro tratan de presentar lo intelectual y lo afectivo como orgánicamente integrados; véanse en especial las pp. 33-36.

¹⁷ *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1926, p. 104; *Matière*, 211; *Rire*, 154.

¹⁸ *Données*, prefacio, p. vii.

¹⁹ *Données*, p. 3. La confusión de lo temporal y cualitativo con lo espacial y cuantitativo procura base solidísima —como que responde a hábitos inextirpables de sentido común y de lengua— a todo género de contradicciones y sofismas. Ejemplos insignes, los de Zenón de Elea. Comp. *Données*, pp. 84-87, y "Mouvement rétrograde du vrai", en *Pensée*, pp. 7 ss.

²⁰ *Evolution*, p. 287.

²¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 3, Paris, 1939, p. 98. Mucho se ha escrito sobre estas coincidencias de Proust y Bergson, desde aquel temprano artículo de Jean de Pierrefeu en que, a raíz de la publicación de *Du côté de chez Swann*, se hablaba ya de Proust como de un "discípulo integral de Bergson" (véase *Lettres de Marcel Proust*, Paris, 1930, p. 95, y Douglas W. Alden, *Marcel Proust and his French Critics*, Los Angeles, 1940, p. 12). Buen número de cotejos y análisis han señalado, entre tanto, lo que de Bergson recibe el pensamiento de Proust. Si en tales estudios no siempre se distingue claramente entre la doctrina sistemática de un pensador y la incorporada y poetizada en una obra de arte, hay que reconocer que el mismo Proust ha incitado a proceder así, con su insistencia en presentar como una teoría coherente y original sus observaciones psicológicas, y con su afán de oponerlas a la filosofía de Bergson. Innegable es el estímulo que ésta hubo de ejercer en el pensamiento de Proust. El joven novelista de *A la recherche du temps perdu* (por lo demás, lejano pariente del filósofo) se forma intelectualmente en pleno

auge del bergsonismo. Lo curioso es que, mientras Proust reconocía de grado su deuda y admiración a Ruskin, solía negar malhumoradamente que la lectura de Bergson hubiera ofrecido ninguna "suggestion directe" a su propia concepción del alma humana (véase Floris Delattre, "Bergson et Proust. Accords et dissonances", en *Les Études Bergsonniennes*, vol. 1, Paris, 1948, p. 38). Las semejanzas son muchas, y así ha podido verse en Proust el novelista que más a fondo ha vivido y re-creado en sí y en su obra la concepción bergsoniana de la vida anímica. Como procedimientos y temas casi obsesivos en la obra de Proust, baste recordar la evocación de la experiencia temporal, concreta y múltiple, con su fusión de presente y pasado; la descripción de la personalidad profunda; la busca preferente de la intimidad psíquica en el dominio de la sensación y del sentimiento; la exaltación de lo indefinible e inefable, ese tono cualitativo de la percepción individual que el hablante, a diferencia del músico, "debe por fuerza abandonar —nos dice Proust— en el umbral de las frases, en que sólo puede comunicarse con los demás limitándose a puntos comunes a todos, y sin interés" (cf. Paul Souday, *Marcel Proust*, Paris, 1927, p. 71). Pero contra este Proust se vuelve, en cierto modo, un segundo Proust ansioso de disminuir y ocultar en su obra la veta bergsoniana, y de hacer llegar su propia doctrina psicológica más allá de la de Bergson. El novelista ya no opondrá a lo verdadero de las impresiones lo extraño de la inteligencia. Frente al Proust de *A la recherche...*, el de *Le Temps retrouvé* se esforzará en desarrollar una doctrina que, aunque no acaba de dibujarse claramente como reacción o palinodia, aspira a ser intelectualista y esencialista. No ya *éparpillement*, sino espiritualización del caos psíquico en esencias o ideas. No ya un impresionístico dejarse llevar por la poesía-ensueño de la experiencia, sino —suprema labor intelectual— un revelar, iluminar y fijar ese mundo caótico y precario en realidades extra-temporales. Contra su propio empirismo y psicologismo de los comienzos, este Proust tardío llegará a afirmar que las ideas son lo único que en verdad existe y, por tanto, lo único que se pueda en verdad expresar. Adviértase que, aun allí donde Proust se esfuerza en señalar la distancia, y hasta el radical cambio de dirección, que lo separan del bergsonismo, suele ocurrir que sus observaciones, sus palabras y sus imágenes son inconfundiblemente bergsonianas. (Además de las citadas *Lettres de Marcel Proust*, véase: Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust*, Paris, 1926; Étienne Burnet, *Essences*, Paris, 1929; Emeric Fiser, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, 1933; Albert Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale University Press, 1934; Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust. Sa vie, son œuvre*, Paris, 1946, p. 131: "Este método de exploración en profundidad es de la misma índole que la intuición bergsoniana"; Germaine Brée, *Du Temps perdu au Temps retrouvé*, Paris, 1950, y el penetrante estudio de Floris Delattre, "Bergson et Proust. Accords et dissonances", *loc. cit.*, pp. 7-127, que he utilizado especialmente —así como sus indicaciones bibliográficas— para estos apuntes. A través de acordes y disonancias, Delattre ha hecho plena justicia a lo que la psicología novelística de Proust significa como prolongación y ahondamiento del bergsonismo, aunque Proust se nos aparezca, por lo demás, como "bergsonien intermittent", "bergsonien malgré-lui" y "bergsonien qui s'ignore").

²² *Energie*, p. 156. Sin salirnos de la filosofía francesa de los últimos siglos, pueden señalarse, en este punto, parciales anticipaciones de las ideas

de Bergson. Un par de ejemplos. Para Cournot, la discontinuidad es rasgo característico del discurrir humano: de ahí que no haya ciencia ni lenguaje que puedan aprehender el *continuum* de la realidad (véase A. Waismann, "Introducción a la historiografía cournotiana", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1944, p. 304. "Por esta idea —dice Waismann— Cournot es un precursor de Bergson"). Condillac había opuesto, por su parte, a la unidad del pensamiento interno la discontinuidad de su expresión: "Mientras que todas las ideas que componen un pensamiento son simultáneas en el espíritu, son sucesivas en el discurso: las lenguas nos proporcionan, pues, los medios necesarios para analizar nuestros pensamientos" (cit. Guy Harnois, *Les théories du langage en France de 1660 à 1821*, Paris, s. a. "Études Françaises", cuaderno 17, p. 48). Las lenguas son así, para Condillac, métodos de análisis, y los métodos de análisis son a su vez lenguajes. Con razón recuerda Harnois, a este propósito, la típica fórmula que reduce las ciencias a "des langues bien faites".

²³ *Energie*, p. 202.

²⁴ *Matière*, p. 202.

²⁵ *Matière*, p. 201. La finalidad social y práctica de la inteligencia aparece asimismo claramente indicada por Proust en otro pasaje de *L'ombre des jeunes filles* (3, p. 252): "...de nos souvenirs relatifs à une personne, l'intelligence élimine tout ce qui ne concourt pas à l'utilité immédiate de nos relations quotidiennes..."

²⁶ *Rire*, p. 154. En su conferencia de 1895 sobre *El buen sentido y los estudios clásicos*, Bergson se detiene a describir la mentalidad vulgar que, sin atender directamente a las cosas mismas, se deja guiar por el Baedeker de las fórmulas exteriores, del "se dice", de las palabras escuchadas y pronunciadas automáticamente. Quizá todos necesitemos, sugiere Bergson, la tutela de esa primera etapa de relativa pasividad, mientras esperamos "el acto de voluntad —siempre diferido, en algunos— con que nos hemos de reivindicar... Cada palabra representa sin duda una porción de la realidad, pero una porción limitada por tajos groseros, como si la humanidad hubiese recortado de acuerdo con su comodidad y sus necesidades en lugar de seguir las articulaciones de lo real. Debemos, es verdad, adoptar provisionalmente esa filosofía y esa ciencia convencionales; pero ellas no son otra cosa que puntos de apoyo para subir más alto. Más allá de las ideas congeladas y fijadas en el lenguaje, debemos buscar el calor y la movilidad de la vida" (*Le bon sens et les études classiques*, Clermont-Ferrand, 1947, pp. 34-36).

²⁷ *Pensée*, pp. 11 ss.

²⁸ *Données*, p. 52; *Pensée*, 28 y 35.

²⁹ *Pensée*, pp. 54 ss.

³⁰ *Pensée*, pp. 16 ss. Subrayados de Bergson.

³¹ *Pensée*, p. 35.

³² *Données*, p. 101. Ya Mauthner denunciaba que las palabras no eran más que signos —cómodos signos, sin duda— para nuestros recuerdos (*Contribuciones a una crítica del lenguaje*, traducción de José Moreno Villa, Madrid, 1911, p. 301).

³³ *Données*, p. vii.

³⁴ *Données*, p. 97.

³⁵ *Données*, p. 40.

³⁶ Véase "Introduction à la Métaphysique", en *Pensée*, pp. 201 ss.

³⁷ *Pensée*, p. 112.

³⁸ *Ibidem*. "Nuestra propia filosofía —continúa Bergson— fue una protesta contra ese modo de filosofar".

³⁹ *Pensée*, p. 57.

⁴⁰ *Pensée*, p. 58.

⁴¹ *Pensée*, pp. 58 ss.

⁴² *Pensée*, pp. 34 y 59.

⁴³ *Pensée*, p. 60.

⁴⁴ *Pensée*, p. 28.

⁴⁵ *Pensée*, pp. 122-124 y 126.

⁴⁶ *Pensée*, pp. 126 ss., y en general todo este estudio sobre "Le possible et le réel". Cf. también *Pensée*, pp. 20 ss. Sobre este efecto retroactivo de la realidad, en un sentido muy afín al de las conocidas afirmaciones de T. S. Eliot, véase *Pensée*, pp. 23 ss.: "...Nada nos impide hoy enlazar el romanticismo del siglo xix con lo que ya había de romántico en los clásicos. Pero el aspecto romántico del clasicismo sólo ha podido separarse y aislarse gracias al efecto retroactivo del romanticismo, una vez que éste apareció. Si no hubiese existido un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, no sólo no habríamos nunca observado, sino que *en realidad no hubiera existido* el romanticismo en los clásicos de antaño, pues este romanticismo de los clásicos no se produce sino porque recortamos en su obra cierto aspecto, y el recorte, con su forma particular, estaba tan lejos de existir en la literatura clásica antes de aparecer el romanticismo, como está lejos de existir, en la nube que pasa, el divertido contorno que un artista percibirá en ella cuando organice la masa amorfa a impulso de su fantasía. El romanticismo ha obrado retroactivamente sobre el clasicismo, como el dibujo del artista sobre esa nube. Retroactivamente ha creado su propia prefiguración en el pasado, y una explicación de sí mismo por sus antecedentes... Es necesario un azar feliz, una suerte excepcional, para que acerremos a señalar, en la realidad presente, lo que más interés tendrá para el historiador del futuro. Cuando este historiador estudie nuestro presente, buscará en él, en primer término, la explicación de su propio presente y, más en especial, de lo que en su presente haya de novedad. De esa novedad no podemos tener hoy la menor idea..."

⁴⁷ *Pensée*, pp. 62 ss.

⁴⁸ *Pensée*, p. 101. Bergson ya había señalado cómo en el poema de Lucrecio, a pesar de su afán científico, pervive la idea mitológica de la tierra como un ser animado, modo de ver que llega al poeta por obra de su idioma. "...Nunca nos libramos por completo —comenta a continuación— de las ideas en medio de las cuales hemos vivido, y que respiramos en el aire que nos rodea. El idioma que hablamos está como impregnado de ellas; ejercen su influjo sobre nosotros cuando conversamos, cuando escribimos, y hasta en esos diálogos silenciosos que sostenemos con nosotros mismos cuando pensamos interiormente" (*Extraits de Lucrèce, avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce, par Henri Bergson...*, Paris, 1924, pp. 23 ss.).

⁴⁹ *Pensée*, p. 101.

⁵⁰ *Pensée*, pp. 30 ss. y 111 ss.

⁵¹ *Pensée*, p. 102.

⁵² *Sources*, p. 23.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ "Lo que caracteriza a los signos del lenguaje humano no es tanto su generalidad como su movilidad. El signo instintivo es adherente; el signo intelectual es móvil" (*Evolution*, pp. 171 ss.).

⁵⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1922, pp. 100-102.

⁵⁶ *La grammaire des fautes*, Paris, 1929, p. 132.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Le langage et la vie*, p. 205.

⁵⁹ *Pensée*, p. 51.

⁶⁰ Concebido el lenguaje como instrumento social y utilitario, podrían perfectamente extenderse al mecanismo de la lengua, y en especial al de sus cambios, las consideraciones de Bergson sobre la alternativa colaboración del individuo y la colectividad en las funciones sociales: la sociedad subordina a sus propios fines el esfuerzo de todos los individuos —dirigiéndolo, o violentándolo, o anulándolo—, pero sólo subsiste y avanza gracias a la acción del individuo. Cf. *Energie*, p. 27.

⁶¹ *Données*, p. 74.

⁶² *Matière*, p. 81.

⁶³ *Données*, p. 123.

⁶⁴ "...Nuestros propios estados de alma... nos eluden en lo que tienen de íntimo, de personal, de originalmente vivido... Cuando experimentamos amor u odio, cuando nos sentimos alegres o acongojados, ¿es en verdad nuestro sentimiento mismo el que nos llega a la conciencia con los mil matices fugaces y las mil resonancias profundas que hacen de él algo absolutamente nuestro?.. Lo común es que de nuestro estado anímico no percibamos más que el despliegue exterior..." (*Rire*, p. 156). En *Les deux sources* la acusación de verbalismo contra la psicología usual suena ya a recurso sistematizado. Cf. p. 10 (imprecisión del término *remordimiento*), p. 34 (crítica de la concepción psicológica latente en las designaciones de *amor a la familia*, *amor a la patria* y *amor a la humanidad*, tres nombres que favorecen la visión cuantitativa de su supuesto objeto común), p. 37 (inadecuación de las palabras genéricas *alegría*, *tristeza*, *piEDAD* a los sentimientos provocados por la música), pp. 42 y 110 (confusión, estimulada por el lenguaje, de las distintas formas posibles de la atención y de la imaginación).

⁶⁵ *Données*, p. 123.

⁶⁶ *Données*, p. 103.

⁶⁷ *Pensée*, p. 212.

⁶⁸ *Données*, p. 98; *Pensée*, 207-212; *Energie*, 138.

⁶⁹ *Données*, pp. 102 y 105; *Pensée*, 207; *Sources*, 131. Para la historia de esta concepción del "yo profundo" recubierto por el "yo superficial", véase Paolo Serini, *Bergson e lo spiritualismo francese del secolo XIX* (*Biblioteca di Filosofia*, de Antonio Aliotta, 1923). "La distinción entre hombre interior y hombre exterior es capital; será el fundamento de todas mis investigaciones ulteriores" (Maine de Biran, *Journal intime*, 28 de octubre de 1819, cit. Serini, p. 9). La tendencia a derivar el pensamiento bergsoniano del de Maine de Biran —quizá con el de Ravaisson como etapa de enlace— se ha apoyado en ciertas semejanzas que, a la luz de análisis más minuciosos, parecen hoy mucho menos significativas (véase su expo-

sición y crítica en la conferencia de Henri Gouhier, "Maine de Biran et Bergson", en *Les Études Bergsoniennes*, 1, pp. 129-173, y en los breves comentarios de Émile Bréhier a ese mismo estudio, en *Les Études Bergsoniennes*, 2, pp. 197 ss.). Tanto Maine de Biran como Bergson cultivan una filosofía apoyada en la concreta experiencia psicológica; ambos atienden muy especialmente a la relación entre alma y cuerpo, y ambos se oponen a una solución monista; la intuición bergsoniana tiene puntos de contacto con la "tercera vía" de Maine de Biran; los distintos grados de tensión (atención) a la vida son asimismo tema común a los dos filósofos. Pero, junto a los parecidos entre Bergson y su "precursor", se han podido destacar radicales diferencias: la discontinuidad es nota característica en el pensamiento de Maine de Biran, como la continuidad lo es en el de Bergson; uno y otro difieren fundamentalmente como filósofos de lo religioso; total es también la diversidad en lo que toca al modo de entender la experiencia interior. En fin, nos encontramos aquí con un típico ejemplo de bergsonismo retrospectivamente proyectado sobre un filósofo que precede a Bergson en un siglo (cf. nuestra nota 46). Bergson —originalísimo— no es un discípulo de Maine de Biran, pero el bergsonismo sí ha servido, en nuestros tiempos, para iluminar al biranismo (Gouhier, p. 151; Bréhier, 198).

⁷⁰ *Domnées*, p. 105.

⁷¹ *Domnées*, p. 102.

⁷² Cf. asimismo en Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, edición de Tisserand, 1924, p. 238: "Ajoutez les obstacles naissant d'un langage qui ne peut exprimer un seul point de vue pris en nous-mêmes, sans une métaphore qui nous rappelle au dehors" (cit. Léon Brunschvicg, *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*, Paris, 1927, p. 606 n.).

⁷³ *Domnées*, pp. 102 ss.

⁷⁴ *Energie*, pp. 47 ss.

⁷⁵ *Domnées*, pp. 97 ss.

⁷⁶ *Domnées*, pp. 99 ss. "Todos los días percibo las-mismas cosas; como sé que son las mismas, las llamo constantemente con el mismo nombre, y acabo por imaginar que se me aparecen siempre de la misma manera" (*Domnées*, 98).

⁷⁷ *Energie*, p. 23.

⁷⁸ *Energie*, pp. 23 ss.

⁷⁹ *Domnées*, p. 100. Lo que en Bergson es sólo una modesta función accesoria y preparatoria del lenguaje —pues el interés del filósofo se concentra en el lenguaje individual y creador: en el de la intuición metafísica y poética— pasa en cambio a primer plano en las teorías lingüísticas de Ernst Cassirer, así como en las de Kurt Goldstein sobre "actitud abstracta o categorial" y "actitud concreta". El llegar a la etapa del lenguaje simbólico (Cassirer) o de la actitud abstracta (Goldstein) significa para el espíritu un liberarse de la sumersión pre-idiomática en el mundo sensorial inmediato y urgente; cf. Alfred Schutz, "Language, Language Disturbances, and the Texture of Consciousness", en *Social Research*, New York, 1950, pp. 379 ss., y Aron Gurwitsch, "Gelb-Goldstein's Concept of concrete and categorial Attitude and the Phenomenology of Ideation", en *Philosophy and Phenomenological Research*, Buffalo, 1949, pp. 172-196. Para Goldstein, la concreción se da en una experiencia inferior y pre-

humana; la percepción cabalmente humana supone, por el contrario, un modo de distancia frente a lo concreto de la sensorialidad pasiva (comp. Cassirer, "Le langage et la construction du monde des objets", en el volumen colectivo de *Psychologie du langage*, Paris, 1933, pp. 24 ss.). Para Bergson, lo concreto se da en una privilegiada comunicación espiritual con la realidad misma, con lo íntimo y absoluto. No sólo no se confunde, pues, con el nivel inferior de lo concreto sensorial, sino que viene a colocarse aun a mayor altura que el nivel superior de lo abstracto. El animal vive presa de lo inmediato, mientras que lo característico del hombre —creador de utensilios, ideas y palabras— es ese alejamiento o distancia conceptual. Pero el hombre puede, además, llegar a vencer el alejamiento, ir más allá de esa segunda naturaleza práctico-conceptual, captar directamente la realidad, no por un regreso al plano del instinto, sino por un ascenso al de la intuición.

⁸⁰ La alternativa adopción de uno y otro punto de vista no significa desconocer su diferente dignidad jerárquica. Nada autoriza a denunciar en Bergson esa caprichosa inconsecuencia que le reprocha, por ejemplo, Francesco Olgiati —no el menos arbitrario de sus críticos—. Véanse sus objeciones, y la bibliografía auxiliar, en *La filosofía di Enrico Bergson*, Torino, 1922, pp. 193-196 y 234-236.

⁸¹ *Matière*, p. 128.

⁸² *Energie*, pp. 172-178.

⁸³ *Energie*, p. 186.

⁸⁴ *Matière*, p. 84.

⁸⁵ *Energie*, p. 47.

⁸⁶ *Energie*, pp. 40 y 50.

⁸⁷ *Energie*, p. 48.

⁸⁸ Si se respetan sus conexiones con esta sumaria doctrina poética de Bergson, no sonará a paradoja su afirmación de que "l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots" (*Energie*, p. 49). Es evidente la afinidad de la poética bergsoniana con ciertas afirmaciones de los teóricos de la *poésie pure*; cf. principalmente Henri Bremond, *La poésie pure*, Paris, 1926, pp. 107 ss., y las dos obras de Tancredi de Visan allí citadas: *Essai sur le symbolisme* y *L'attitude du lyrisme contemporain*.

⁸⁹ Cit. Bremond, *La poésie pure*, p. 105 n.

⁹⁰ *Pensée*, pp. 152 ss.

⁹¹ *Matière*, p. 128.

⁹² *Energie*, p. 183.

⁹³ *Energie*, p. 180.

⁹⁴ *Energie*, p. 180. El papel eminentemente personal, activo y creador del sujeto que comprende es idea ya incorporada a la filosofía del lenguaje. Llega a la lingüística actual por doble camino: desde la estética (dirección Croce-Vossler) y desde la psicología "comprensiva" y la filosofía de la cultura (Dilthey). Es bien explicable que en un estudio general, como el de Hans Freyer, sobre el llamado "espíritu objetivo" entren abundantes referencias al caso especial de la comprensión idiomática.

⁹⁵ *Energie*, p. 181.

⁹⁶ *Matière*, p. 115.

⁹⁷ *Matière*, p. 116.

⁹⁸ *Energie*, p. 156.

⁹⁹ *Pensée*, p. 153.

¹⁰⁰ *Energie*, pp. 156 ss.

¹⁰¹ *Energie*, p. 157.

¹⁰² Bergson observa que las personas propensas al falso reconocimiento —que ellas suelen describir, justamente, como impresión parecida a la del ensueño— lo son también a sentir artificialmente extraña una palabra usual, según muestran los experimentos y estadísticas de G. Heymans (cf. *Energie*, p. 158). Es que en ambos casos se trata de una misma inclinación a concentrarse en segmentos arbitrariamente recortados del *continuum* a que pertenecen.

¹⁰³ *Energie*, p. 182.

¹⁰⁴ *Energie*, p. 183.

¹⁰⁵ Stenzel, "Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition", en el *Jahrbuch für Philologie*, 1, München, 1926, pp. 160-201. Sobre el organicismo de Bergson, véase Georg Simmel, "Henri Bergson", en *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, 1922, pp. 128-135, 139 ss. y 144.

¹⁰⁶ "Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden".

¹⁰⁷ Stenzel, p. 170.

¹⁰⁸ P. 59.

¹⁰⁹ Stenzel, p. 173. Téngase presente que W. v. Humboldt no alude con esto al origen histórico del lenguaje, sino a la motivación psicológica de cada acto singular de palabra.

¹¹⁰ Cit. Stenzel, p. 183. En cambio, un A. W. Schlegel, un Bernhardt, un Novalis subordinan el papel de la oración al de la palabra aislada (Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Tübingen, 1927, pp. 88 ss.).

¹¹¹ Karl Bühler, "Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes", en el *Indogermanisches Jahrbuch*, 6, Berlin-Leipzig, 1920, p. 18.

¹¹² Cf. Romero, "Dos concepciones de la realidad", en *Filosofía contemporánea. Estudios y notas*, 1ª serie, Buenos Aires, 1944, pp. 57-80.

¹¹³ Véase Theodore Weisenburg and Katharine E. McBride, *Aphasia. A Clinical and Psychological Study*, New York, 1935, pp. 9 ss., para las doctrinas de Bastian, y pp. 11-20 para las de Jackson. Comp. Henry Head, *Aphasia and Kindred Disorders of Speech*, vol. 1, Cambridge University Press, 1926; sobre Jackson, pp. 30-53.

¹¹⁴ Weisenburg-McBride, pp. 12 ss. Cf. Schutz, 369.

¹¹⁵ Cit. Head, 1, p. 120.

¹¹⁶ Berlin, 1913.

¹¹⁷ Para su utilización de Bergson, véase, por ejemplo, *Ueber das Sprachverständnis*, Leipzig, 1909, p. 7. Pick venía señalando, al parecer desde 1897, la importancia científica de las ideas de Bergson sobre la afasia (Jacques Chevalier, *Bergson*, París, 1926, p. 155 n.). Stumpf influirá asimismo en las ideas de Adhémar Gelb, según me comunicaba Kurt Goldstein, en noviembre de 1956.

¹¹⁸ Cf. nuestra nota 113. Debo al profesor Aron Gurwitsch muy útiles indicaciones sobre este cuadro de influjos y coincidencias.

¹¹⁹ Schutz, pp. 368 ss.

¹²⁰ Véase Goldstein, *The Organism*, New York, 1939.

¹²¹ Conversación citada.

¹²² Comp. las "leyes" de evolución y disolución del sistema nervioso expuestas por Jackson en sus *Croonian Lectures* de 1884 (Head, 1, p. 89 n.).

¹²³ Cf. Chevalier, p. 156 n. Von Monakow escribe a Raoul Mourgue, en carta del 23 de febrero de 1920: "A Bergson hay que asignar, ciertamente, la exacta comprensión del *momento dinámico*, o más bien de la *teoría motriz*, en la organización de las funciones superiores del sistema nervioso central, así como el mérito de haber planteado con justeza la interpretación de ciertos síntomas en las enfermedades mentales, sobre todo en la afasia... Lo curioso es que haya sido él, un filósofo, quien ya en 1896, cuando la neurología y la psiquiatría se hallaban aún en una etapa de muy ingenuo anatomismo, se adelantara tanto a todos los otros críticos" (cit. Mourgue, "Une découverte scientifique: la durée bergsonienne", en *Revue Philosophique*, Paris, 1935, p. 350).

¹²⁴ Mourgue, "Une découverte...", pp. 350-367, ve en la idea de duración, tal como se establece en el *Essai sur les données immédiates de la conscience*, un "concepto fundamental de la biología contemporánea". Aduciendo variados testimonios de hombres de ciencia, ya sobre efectivos casos patológicos, ya sobre trastornos provocados experimentalmente (mediante inyecciones de mezcalina, por ejemplo), subraya la excepcional importancia del contraste bergsoniano entre la duración concreta —vívida como un *continuum* cualitativo, a la vez unitario y dinámico— y la experiencia atomizada y estática. Y señala en fin, como decisiva aportación científica del bergsonismo, la noción de tiempo biológico, que Mourgue enlaza por una parte con los estudios de Lecomte de Nouy y, por otra, con las ideas de Kurt Goldstein sobre la característica "plasticidad" del sistema nervioso.

¹²⁵ L. de Broglie ha dedicado al examen de esos enlaces (y ocasionales divergencias) con la teoría de la relatividad y, en particular, con la física cuántica, su artículo sobre "Les conceptions de la physique contemporaine et les idées de Bergson sur le temps et sur le mouvement", en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1941, pp. 241-257.

¹²⁶ *Les dissolutions de la mémoire*, Paris, 1942, p. 138.

¹²⁷ Schutz, pp. 374 y 377.

¹²⁸ P. 374.

¹²⁹ Pp. 374 y 377 ss.

¹³⁰ Jacques Maritain, *La philosophie bergsonienne. Études critiques*, Paris, 1930, principalmente pp. 281-287.

¹³¹ *La philosophie bergsonienne*, pp. xxii ss.

¹³² P. xli. Maritain añade, *ibidem*: "Es en nosotros una sola y misma actividad... la que engendra el concepto y percibe lo que es, la que percibe concibiendo y concibe percibiendo. Concibe para percibir, abstrae, enuncia, razona para percibir. Todo lo que en ella es elaboración y disposición de nociones está gobernado por la intelección, y es un *medio* de la intelección."

¹³³ Entrevista del *Paris-Journal*, 11 de diciembre de 1910, cit. Manuel G. Morente, *La filosofía de Henri Bergson*, Madrid, 1917, p. 29. Ya en 1904, Bergson se esfuerza en presentar la filosofía de Ravaisson como nacida a su vez "de cette idée que l'art est une métaphysique figurée, que la métaphysique est une réflexion sur l'art, et que c'est la même intuition, diversement utilisée, qui fait le philosophe profond et le grand artiste" ("La vie et l'œuvre de Ravaisson", en *Pensée*, p. 295).

¹³⁴ "Intuition", *passim*; "Métaphysique", en *Pensée*, p. 204.

¹³⁵ "Intuition", en *Pensée*, pp. 152 ss.

¹³⁶ El concepto de "forma interior del lenguaje", tal como lo emplea Karl Vossler y como lo desarrolla a propósito de la expresión verbal de los sistemas científicos y filosóficos, coincide aquí, en parte, con el de la intuición bergsoniana. Las más altas y nuevas ideas deben dejarse encerrar, como las más vulgares, en las formas idiomáticas que el pensador halla ya a su disposición. De aquí el cuidadoso trabajo de crítica que es menester en historia de la filosofía para apartar de su vestidura idiomática el núcleo interior de puro pensamiento "lógico". La caducidad de los sistemas tampoco afecta al pensamiento mismo —a la intuición filosófica— sino a la armadura de palabras en que la intuición ha debido acorazarse para lograr estabilidad y rigor: para organizarse precisamente en sistema. Cf. Vossler, "Los límites de la sociología lingüística", en *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, 1943, pp. 240-244.

¹³⁷ *Données*, p. 103.

¹³⁸ *Evolution*, p. 174. "Por lo demás, la intuición sólo se comunicará mediante la inteligencia. Es más que idea; pero, para transmitirse, tendrá que cabalgar sobre ideas. Por lo menos se orientará preferentemente hacia las ideas más concretas, todavía rodeadas de una franja de imágenes. Comparaciones y metáforas sugerirán entonces lo que no llegue a expresarse. No será un desviarse; será ir directamente a la meta. Si se hablara siempre un lenguaje abstracto, un presunto lenguaje «científico», sólo se daría, del espíritu, su imitación por la materia, pues las ideas abstractas han sido extraídas del mundo exterior e implican siempre una representación espacial... Las ideas abstractas por sí solas, pues, nos invitarían aquí a representarnos el espíritu siguiendo el modelo de la materia y a pensarlo por trasposición, es decir —en la acepción precisa del término— por metáfora. No nos engañen las apariencias: hay casos en que es el lenguaje de imágenes el que habla deliberadamente en sentido propio, y el lenguaje abstracto el que habla inconscientemente en sentido figurado. En cuanto enfrentamos el mundo espiritual, la imagen, si sólo aspira a sugerir, puede darnos la visión directa, mientras que el término abstracto, que es de origen espacial y que pretende expresar, nos deja las más veces en mera metáfora." ("De la position des problèmes", en *Pensée*, pp. 51 ss.).

¹³⁹ "Métaphysique", en *Pensée*, pp. 210 ss.

¹⁴⁰ *Rire*, p. 160.

¹⁴¹ "De la position des problèmes", en *Pensée*, pp. 99-101. El "esprit de finesse" es, para Bergson, un reflejo de la intuición que se filtra en la inteligencia ("De la position...", p. 100).

¹⁴² "De la position...", p. 100.

¹⁴³ *Données*, p. 101.

¹⁴⁴ *Rire*, pp. 152 ss. Cf. "La perception du changement", en *Pensée*, pp. 170 ss. Ideas parecidas en *Wesen und Formen der Sympathie* de Max Scheler (Bonn, 1923), en especial pp. 292 ss.: el poeta, y en general el artista, renueva y transforma las categorías establecidas por el lenguaje usual, y así nos ayuda a percibir mejor, inclusive en nosotros mismos. La historia del arte, concluye Scheler, es historia de las sucesivas conquistas del mundo (interno y externo) dado en la intuición.

¹⁴⁵ *Rire*, p. 155.

¹⁴⁶ *Rire*, p. 157.

¹⁴⁷ "La perception du changement", en *Pensée*, p. 173.

¹⁴⁸ "La perception...", pp. 173 ss.

¹⁴⁹ *Rire*, pp. 158 ss.

¹⁵⁰ *Données*, p. 11.

¹⁵¹ "Métaphysique", en *Pensée*, pp. 240 y 204 ss.

¹⁵² *Données*, p. 11.

¹⁵³ *Données*, p. 12.

¹⁵⁴ *Rire*, p. 160.

¹⁵⁵ *Sources*, pp. 42 ss. "Creación significa, ante todo, emoción", se nos dice poco antes (p. 41). Bergson extiende luego esa afirmación a toda genuina actividad intelectual. El problema en que verdaderamente nos concentramos "es una representación doblada de una emoción; y siendo la emoción, a un mismo tiempo, curiosidad, deseo y alegría anticipada de resolver tal o cual problema, es tan única como la representación" (p. 42). Y Bergson subraya, en fin, el papel esencial de esa emoción en el proceso intelectual: "C'est elle qui pousse l'intelligence en avant, malgré les obstacles. C'est elle surtout qui vivifie, ou plutôt qui vitalise, les éléments intellectuels avec lesquels elle fera corps, ramasse à tout moment ce qui pourra s'organiser avec eux, et obtient finalement de l'énoncé du problème qu'il s'épanouisse en solution" (*ibidem*).

¹⁵⁶ *Sources*, p. 43.

¹⁵⁷ "Métaphysique", en *Pensée*, p. 254.

¹⁵⁸ *Sources*, p. 43. Bergson señala, allí mismo, lo que semejante proceso supone de tensión y aventura estilística. Si esas nuevas ideas hallan palabras pre-existentes con que expresarse, "cela fait pour chacune l'effet d'une bonne fortune inespérée; et, à vrai dire, il a souvent fallu aider la chance, et forcer le sens du mot pour qu'il se modelât sur la pensée. L'effort est cette fois douloureux, et le résultat aléatoire. Mais c'est alors seulement que l'esprit se sent ou se croit créateur".

¹⁵⁹ "Métaphysique", en *Pensée*, p. 254.

¹⁶⁰ *Données*, p. 101. Bergson llega, en este pasaje, a presentar justamente la exploración y expresión de la realidad íntima como un hipotético programa literario para "quelque romancier hardi", y es natural que hoy haya quienes vean en esa invitación un profético anuncio de la atrevida serie novelística de Proust. Abundan las coincidencias entre las ideas de Bergson sobre el arte —en especial el arte de escribir— y la dispersa estética de Proust, y de sus personajes. La principal zona de contacto corresponde, en Proust, a esa concepción "mística" del arte que con tanto ímpetu ha atacado Benda (*La France byzantine*, Paris, 1945, nota D, pp. 201-205) y cuya afinidad con teorías —o atisbos teóricos— de los simbolistas franceses han señalado especialmente Valéry Larbaud, en su prólogo al citado libro de Emeric Fiser, pp. 10-12 (con referencia a Baudelaire, Rimbaud, Laforgue y otros) y Sybil de Souza, ob. cit., pp. 49 ss. También para Proust el verdadero artista despoja la experiencia individual de la red de hábitos y de convencionales ilusiones en que el vivir social la envuelve. Si el gran escritor nos ayuda a ver más claro en nosotros mismos, es decir, a levantar el velo de superficialidad y rutina que de nosotros mismos nos separa, es porque él ya ha llevado a cabo, en sus adentros, el viaje de purificación al reino de la libertad y la verdad. Si la pintura de Elstir nos lleva, cuando la contemplamos, a sumergirnos en nuestro yo más hondo —en lo más puro de nuestros recuerdos—, es porque el pintor genial ha empezado por replegarse introspectivamente en su propia intimidad, donde

lo percibido recobra su original pureza de visión (a ella contraponen Elstir-Proust nuestra práctica y cotidiana aprehensión táctil del mundo, que todo lo transforma en objetos exteriores, en cosas e instrumentos). Proust subraya la nota de delicia que acompaña la evocación de ese paraíso perdido de recuerdos: "Toute joie est dans la mémoire" ("Rayon de soleil sur le balcon", en *Le Figaro*, junio de 1912; cit. Delattre, p. 79). Y así, mientras el pensamiento de Bergson se nos muestra como inclinado en tensión creadora hacia el futuro, el de Proust se vuelve nostálgicamente hacia el pasado (Souza, pp. 58-61). En una nueva etapa de su meditar y su novelar, Proust impondrá un sello fuertemente intelectualista a esa felicidad contemplativa que asociábamos con la pintura de Elstir o con la música de Vinteuil. Es éste el Proust "platónico" para quien el arte consiste en la feliz fijación de unas esencias universales y eternas; es el Proust de la sensibilidad iluminada y *revelada* por la inteligencia ("On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers"; cf. Feuillerat, pp. 248-250): en suma, el Proust de *Le Temps retrouvé*, para quien la realidad es "puramente mental" y para quien "todo está en el espíritu" (cf. Delattre, pp. 98 y 103 ss.; Burnet, 171; Dreyfus, 273-279, y el comentario de George Santayana —a la luz de su propia teoría de las esencias— en "Proust on Essences", *Obiter scripta*, New York, 1936, pp. 273-279).

¹⁶¹ Injusto, por tanto, el habitual reproche de que Bergson conciba el lenguaje "non come espressione, ma come mero segno del pensiero" (Adriano Tilgher, "L'estetica di Enrico Bergson", en *Voci del tempo*, serie I, Roma, 1923, p. 193).

¹⁶² *Rire*, p. 160.

¹⁶³ *Rire*, pp. 164-166. Vossler concilia en términos parecidos esta aparente antinomia de individualidad y universalidad en el arte. Desde el punto de vista de la forma, el poeta ha de proponerse la mayor originalidad (individualidad); desde el punto de vista del contenido, la obra será tanto más valiosa cuanto más amplia y compleja (universalidad). "La más excluyente individualidad unida a la más comprensiva universalidad: éste es... el ideal del poeta, del pintor, del músico, de todo artista" ("Gramática e historia lingüística", en *Filosofía del lenguaje*, p. 37).

¹⁶⁴ "A celui qui ne serait pas capable de se donner à lui-même l'intuition de la durée constitutive de son être, rien ne la donnerait jamais, pas plus les concepts que les images" (*Pensée*, p. 210).

¹⁶⁵ Emile Bréhier, "Images plotiniennes, images bergsoniennes", en *Les Études Bergsoniennes*, 2, 1949, p. 108. En el mismo artículo, pp. 113 ss., Bréhier enumera una serie de imágenes plotinianas en Bergson.

¹⁶⁶ Bréhier, pp. 117 ss. Afinando más el análisis, aún habría que distinguir, en Bergson, entre imagen interna (*pour soi*) y externa (*pour autrui*). La interna se enlaza, o acaso se identifica, con la intuición misma. Véase Lydie Adolphe, *La dialectique des images chez Bergson*, Paris, 1951, principalmente pp. 301 ss. Cf. nuestra nota 171.

¹⁶⁷ Bréhier, p. 125.

¹⁶⁸ Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*, traducción de Carlos Villegas y Jorge Portilla, México, Fondo de Cultura Económica, p. 41.

¹⁶⁹ Urban, *ibidem*.

¹⁷⁰ Jacques Chevalier, *Bergson*, Paris, 1926, p. v. Chevalier se complace, a este propósito, en evocar las memorables lecciones de Bergson en el Collège de France, que iluminaban —nos dice— e infundían en el oyente “cette notion, non pas intellectuelle seulement, mais intellectuelle tout à la fois et vécue, de l'intériorité...” (*ibidem*). Uno de los primeros trabajos de Bergson, su *Discours sur la politesse*, Clermont-Ferrand, 1945 (pronunciado en 1885), se centra ya inequívocamente en el elogio de la vida interior plena e intensa, que el trato social suele ocultar bajo espesas capas de hábitos consagrados y sentimientos postizos.

¹⁷¹ Bréhier, pp. 125 ss. En este pasaje se refiere también Bréhier a la distinción bergsoniana entre la imagen interna (imagen próxima a la intuición, imagen a menudo inexpresada que el filósofo necesita *para sí mismo*) y la externa o explícita. Cf. nuestra nota 166.

¹⁷² Olgiati, p. 192; Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925, p. 110.

¹⁷³ Comp., para muestra, *Pensée*, pp. 38 ss., 102-104; *Sources*, 41. En Proust, análogo contraste entre la penetración del verdadero artista y la superficialidad del “inteligente” y el conversador; cf. Souza, p. 125.

¹⁷⁴ Véase François Meyer, *Pour connaître la pensée de Bergson*, Grenoble, 1944, p. 100. Chevalier, p. 296, recuerda las vacilaciones de Bergson mientras buscaba nombre adecuado con que designar la falsa e insuficiente “inteligencia”. Lo que importa es no confundirla con la verdadera. A la crítica bergsoniana de una inteligencia o una razón reducidas al mínimo, es fácil oponer un elogio de la inteligencia o la razón dilatadas al máximo. La oposición será más verbal que real.

¹⁷⁵ Paul Valéry, *Henri Bergson*, Paris, 1945, p. xi.

CARTAS DE QUEVEDO

¹ Ernest Mérimée señala ya esta alusión en su *Essai sur la vie et les œuvres de don Francisco de Quevedo*, Paris, 1886, p. 19.

² Marcel Bataillon ha trazado sagazmente el itinerario de ese tópico ovidiano, grato a los humanistas del Renacimiento; véanse sus “Glanes cervantines (I. Don Quichotte à Dulcinée)”, en *Quaderni Ibero-Americani*, 2, Torino, 1954, pp. 393 ss. Agreguemos que un romance de Quevedo (*Obras completas. Verso*, edición de Luis Astrana Marín, Madrid, 1943, p. 262 b) enlaza *salud* con ‘saludar’ y, en grueso retruécano, lo opone luego a ‘enfermedad’:

Entró [Antoñuela] saludando a todos,
mas sus saludes no entiendo,
que sólo ella en un verano
pobló el hospital de enfermos.

(Cambio *tribunal* en *hospital* de acuerdo con el texto manuscrito del siglo xviii —propiedad de mi amigo el Dr. James O. Crosby— que se atiende casi por completo, corrigiéndolo a veces atinadamente, al tomo 2 de la colección de obras varias de Quevedo hecha en 1724 por Juan Isidro Fajardo, mss. 4065, 4066 y 4067 de la Biblioteca Nacional de Madrid. A la erudición y generosidad del mismo Sr. Crosby debo el conocimiento de ese

texto y el de su filiación). Añádase en fin, a los *saludes* modernos a que se refiere Bataillon en su sabia nota, este otro, con doble sentido también, de la "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote":

...par entre los pares, maestro, ¡salud!
 ¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes
 entre los aplausos o entre los desdenes,
 y entre las coronas y los parabienes
 y las tonterías de la multitud!

³ Comp. el cuentecillo que, con tan peculiar "español", registra Voltaire en uno de sus cuadernos de apuntes: "Un cocher versa un seigneur espagnol le quel luy dit, *Tan buen Paves echo che pareca che non aves echo altra cosa nela vida*" ("Leningrad Notebooks", en *Voltaire's Notebooks*, edición de Theodore Besterman, Genève, 1952, vol. 2, p. 243).

⁴ Al traducir y ampliar el *Précis* de Ernest Mérimée, bien ha hecho Morley en extender a las cartas de Quevedo el elogio que el erudito francés dirigía a los *Sueños*: "Quevedo's style was never more sprightly, biting and animated than in these light fantasies, and in his *Correspondence*..." (*A History of Spanish Literature* by Ernest Mérimée, translated, revised and enlarged by S. Griswold Morley, New York, 1930, p. 278).

QUEVEDO Y LA "INTRODUCCIÓN A LA VIDA DEVOTA"

¹ *Introducción a la vida devota*, por Francisco de Salas [sic], Obispo de Ginebra, traducida de francés en romance castellano por Sebastián Fernández de Eycaguirre, ayuda de cámara de S.A. el Serenísimo Archiduque Alberto, etc. Dirigida a S.A. la Serenísima Infante Doña Isabel Clara Eugenia de Austria, etc. En Bruselas, por Huberto Antonio, impresor jurado. Al Águila de Oro, cerca de Palacio, 1618. (Abreviaré E.)

² *Introducción a la vida devota* compuesto por el bienaventurado Francisco de Sales, Príncipe y Obispo de Colonia de los Alóbroges, traducido por don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del hábito de Santiago y señor de la Villa de Juan Abad. Madrid, 1634. Utilizo la edición de Aureliano Fernández-Guerra en la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 48, Madrid, 1859. (Abrev. Q.)

³ *Mallarte* lo llama Quevedo en carta al Duque de Medinaceli, 24 de junio de 1634 (Luis Astrana Marín, *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, 1946, p. 276). Pocos años antes, el 17 de agosto de 1631, fray Juan Ponce de León, calificador del Santo Oficio, había señalado el nombre de Pedro Mallard como de librero doctísimo y peligrosísimo: "Es hombre inclinado a judiciaria y al arte del alzar figura. No se vacía su casa todo el día de judiciarios ni de hombres de este humor. Suélenle en paquetes de cartas venir de Burdeos y de Francofordia algunos libros; y si bien de esto no he podido hacer averiguación, con todo tengo de ello graves indicios y del trato de libros de magia" (véase nota de Astrana Marín en *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en prosa*, Madrid, 1941, p. 1424b). Sobre Mallard y Quevedo, véase Juan Marichal, "Montaigne en España", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (*Homenaje a Amado Alonso*), México, 1953, p. 264.

⁴ "Sin duda alguna, por el mismo Quevedo están puestas las presentes líneas", observa con razón Fernández-Guerra, Q 250 n.

⁵ *Obras en prosa*, ed. cit., pp. 1423b-1424a.

⁶ Quevedo, *Obras en verso*, ed. Astrana Marín, p. 891a.

⁷ Q, "Discurso preliminar", p. vii (cf. p. 249 n.); Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, 1886, p. 345; Bouvier, *L'Espagne de Quevedo*, Paris, 1936, p. 190; Bouvier, *Quevedo, "homme du diable, homme de Dieu"*, Paris, s.a. [1940], p. 197 n.

⁸ Utilizo la edición de Madrid, 1774. Véase principalmente su advertencia "Al que leyere", p. 2 (sin foliar).

⁹ *Introducción a la vida devota* escrita en francés por S. Francisco de Sales: Traducida nuevamente al castellano de orden del Em. y Ex. señor Cardenal Lorenzana, Arzobispo de Toledo, por don Pedro de Silva, presbítero. (Se publicó por primera vez en Barcelona, 1826, según Palau, *Manual*, 1ª ed., 1926, vol. 6, p. 407; cito a Pedro de Silva por la edición de Fildelfia, 1834, pp. xiv-xviii.)

¹⁰ *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 3, Buenos Aires, 1943, pp. 191 s.; Carilla, *Quevedo (Entre dos centenarios)*, Tucumán, 1949, p. 83. En apunte fechado el 3 de abril de 1875, y en Santander, ya anotaba Menéndez Pelayo a propósito de la versión de Quevedo: "Preciosa interpretación de la admirable *Filotea* de San Francisco de Sales, que también interpretaron Eyzaguirre, Cubillas Donyagüe y D. Pedro de Silva, los dos últimos en ocasiones con más fidelidad, siempre con menos elegancia que Quevedo" (*Biblioteca de traductores españoles*, vol. 4, Madrid, 1953, p. 109). Comp. *Calderón y su teatro*, Madrid, 1910, p. 246: "...Calderón no sabía francés, como lo ignoraban casi todos los españoles de entonces"; y en nota al pie de la misma página: "Quevedo y Gracián son casi las únicas excepciones importantes. El primero tradujo la *Vida devota* de San Francisco de Sales..." —Añadamos, transportándonos a muy otro terreno, que en una vertiginosa *reductio ad absurdum* de la idea misma de traducción exacta, Jorge Luis Borges pone graciosamente en duda que su Pierre Menard fuese autor de "una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de san Francisco de Sales" ("Pierre Menard, autor del *Quijote*", en *Ficciones*, Buenos Aires, 1944, p. 53, nota 1).

¹¹ *Introducción a la vida devota* por San Francisco de Sales, Obispo y Príncipe de Ginebra, Fundador de la Orden de la Visitación de Santa María. Traducida de francés en español por Don Sebastiano Fernández, y emendada de muchos errores en esta última edición por el Abad de Vayrac... En París, 1713.

¹² Cito por las *Oeuvres de Saint François de Sales*,... édition complète d'après les autographes et les éditions originales... publié... par les soins des Religieuses de la Visitation du 1^{er} Monastère d'Annecy, vol. 3, Annecy, 1893 (abrev. S).

¹³ Desde luego, *pureza* no es palabra que Quevedo evite, ni siquiera en la misma *Introducción a la vida devota*. Cf. Q 296a, donde, ateniéndose literalmente a E 250, traduce *netteté* y *pureté* (S 182) por *limpieza* y *pureza*.

¹⁴ Lo mismo en Cubillas, p. 253.

¹⁵ Unas líneas antes: "Vous vous estes bien saoulee des contentemens mondains", traducido en E y Q: "Tú te hallas muy bien sola con los contentos mundanos."

¹⁰ Foliación equivocada, por 57; pero se mantiene en el resto del libro, y conforme a ella seguiremos citando.

¹⁷ Cf. S 32: "qui luy appartient"; E 33 y Q 260b: "ni cosa que le parezca". Con análoga inseguridad, pocas líneas abajo, S: "jusques aux moindres appartenances du peché"; E, Q: "hasta la mayor parte del pecado".

¹⁸ Cf. S 56: "et n'en perdent point contenance"; E 46, Q 266a: "ni pierden punto". Pocos renglones antes, en dos pasajes distintos, E 44 traduce mejor: "Mira el ademán de todos los infortunados cortesanos" (S 55: "Voyes la contenance...") y "sin orden y sin concierto" (S 55: "sans ordre et sans contenance"). En ambos casos Q sigue también puntualmente a E.

¹⁹ Es decir que las montañas de Aosta se han visto honradas por ese nacimiento.

²⁰ Así dos veces más en el mismo capítulo: S 231, E 355, Q 308a; S 232, E 355, Q 308b.

²¹ Así también las más de las interrogaciones directas con que empiezan en S, cinquième partie, chap. IV, todos los artículos, excepto el núm. 9, han pasado a ser interrogaciones indirectas tanto en E 532-536 como en Q 336a-b.

²² En Q 336b, por errata, *deshagan*, que ya aparece en *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas...*, tomo segundo, Madrid, Juan de Ariztia, 1729, p. 264; pero *desagan* en *Parte segunda de las obras en prosa de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Melchor Sánchez, 1664, p. 276.

²³ La puntuación de Quevedo mejora la de Fernández de Eyzaguirre en las ediciones de Sancha y Fernández-Guerra, pero no en las más antiguas.

²⁴ El mismo error o errata en la edición de 1664, p. 241. Fernández Guerra da: "y que podremos volar en la perfección".

²⁵ Cf. más arriba, nota 18, otros casos de *contenance*.

²⁶ Para un cotejo algo más minucioso, véase *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (*Homenaje a Amado Alonso*), México, 1953, pp. 641-654.

²⁷ Son de particular interés ciertas sustituciones de léxico: E 314: *natura*, Q 305a: *naturaleza* (cf. Joseph E. Gillet, "*Propalladia*" and other Works of Bartolomé de Torres Naharro, vol. 3, Bryn Mawr, 1951, pp. 10-11); E 25: *purgación*, Q 259b: *purificación*; E 314: *incomodan*, Q 305a: *desacomodan...*, aparte los casos ya citados de *séquito* (Q 291b) por *siguimiento* (E 219) y *deshonestas* (Q 296a) por *impudicas* (E 252).

²⁸ E 45, Q 262a. Cf. el mencionado pasaje de E 214-215 y Q 291a: "¡Oh Dios mío! Por vos es que yo he sufrido", etc.

²⁹ E 316, Q 305b (S 220: "s'arresta... comme restive"). Prescindo de casos como S 40: *voluptés*, E 45: *voluptades*, Q 262b: *voluntades*, que acaso sea errata de imprenta.

³⁰ Q 249-252. La dirigida a Isabel de Borbón no deja de subrayar el particular aprecio en que su padre, Enrique IV de Francia, había tenido al obispo de Ginebra.

³¹ *Sic*, por *Bruselas*, como ha señalado P. Groult, "Les courants spirituels dans la Péninsule Ibérique aux xv^e, xvi^e et xvii^e siècles", en *Les Lettres Romanes*, 9, Louvain, 1955, p. 218.

³² Luis Astrana Marín, en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 3, Barcelona, 1953, p. 552. Como muestra de esa elegante asimilación transcribe Astrana un pasaje de Q (264-265), sin advertir que todo él corresponde exactamente a E 35-36. Quevedo se ha limitado a poner "cuán

agradable es ver el cielo con tanta multitud y variedad de estrellas" allí donde Eyzaguirre había dicho "cuán agradable es *el* ver el cielo con tanta multitud", etc.

³³ Dom B. Mackey, en *Oeuvres de saint François de Sales*, vol. 4, Annecy, 1894, Introduction, pp. xxxiii ss.

³⁴ *Ibid.*, p. xxxiv. Por lo demás, San Francisco de Sales condena rotundamente a quienes olviden la inferioridad jerárquica del saber y obrar paganos.

³⁵ Dedicatoria a don Juan de Herrera, en *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de los Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1907, p. 22.

³⁶ Q 252.

LA "ESPAÑA DEFENDIDA" Y LA SÍNTESIS PAGANO-CRISTIANA

¹ "Julio César Escalígero se estaba atormentando por otro lado en sus *Ejercitaciones*, mientras pensaba las desvergonzadas mentiras que escribió de Homero y los testimonios que le levantó por levantar a Virgilio aras, hecho idólatra de Marón" (*Las zahurdas de Plutón*, edición de Amédée Mas, Poitiers, s.a., pp. 78 s.). En el cuadro de la universal ignorancia y discordia que trazará Quevedo en el capítulo iv de *La cuna y la sepultura*, ha de mostrarnos a "Escalígero y otros muchos" insultando a Homero y recibiendo insultos a su vez: "A Homero llaman Platón y Aristóteles padre de la sabiduría y fuente de la dotrina; y Escalígero y otros muchos le llaman caduco y borracho; y a ellos los tratan otros peor" (*Obras en prosa*, p. 1103b). Quevedo añade largas injurias a Escalígero en su *Defensa de Epicuro*: "En todo tiempo ha habido hombres infames que han tenido en más precio infamar a los famosos que hacerse famosos siendo infames. En Epicuro ya lo hemos visto; en Homero ya se vio en Zoilo, que hubiera sido el más vil ignorante si Julio Escalígero, siguiéndole, y a Escalígero otros abominables idiotas, no hubieran excedido su afrenta" (*Obras en prosa*, p. 908b). Para el Quevedo de la *Política de Dios*, Homero es "el más sublime espíritu de la idolatría" (*Obras en prosa*, p. 457a).

² Las notas de idólatra, apóstata, sectario y hereje parecen acudir fácilmente a la pluma de Quevedo cuando éste fija la atención en los admiradores de Virgilio. Contra el "maroniano" Luis de la Cerda, "Tersites redivivo", nos dice haber escrito su *Aquiles de Homero (Homeri Achilles aduersus imposturas Maronianas Ludouici de la Cerda)*. En los primeros párrafos de su *Anacreonte* habla Quevedo del alegato que se propone publicar en defensa de Homero "contra las calumnias de Julio Escalígero y otros de esta secta, apóstatas de la buena fama del padre de todas las ciencias"; es idea juvenil de Quevedo, quien se refiere a ella, ya en 1604, como a proyecto brotado de sus lecturas de Lipsio y confirmado por los consejos de don Bernardino de Mendoza (*Epistolario completo*, p. 7). Apóstata es también Julio César Escalígero en las *Lágrimas de Hieremías castellanas*, de Quevedo (1613; ed. de Edward M. Wilson y José Manuel Blecua, Madrid, 1953, p. 166). Es como si, a base de una simple coincidencia verbal, los secuaces de Virgilio Marón y los del otro Marón, patriarca de Siria, aparecieran así vagamente reunidos en un mismo grupo de sectarios.

Hoy no pensaríamos en los maronitas como en herejes; pero un Theodorus Petreius, con cuyo *Catalogus haereticorum* coincide tan minuciosamente el del *Sueño del infierno*, incluye en su lista —según me indica Raúl Del Piero— a los maronitas, no obstante haber éstos acatado la autoridad de Roma desde fines del siglo xii. “Idólatras de Virgilio” serán también Escaligero y Luis de la Cerda para Juan de Espinosa Medrano. “¿Qué misterios buscaba Faría en los versos de Góngora?”, se pregunta indignado, desde el Perú, su *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España* (en *El apogeo de la literatura colonial, Biblioteca de Cultura Peruana*, serie 1, núm. 5, París, 1938, p. 81). Ya no sólo a Camoens, sino hasta a Teófilo Folengo —“Merlín Cocayo, príncipe de los macarrónicos”, explica el Lunarejo— se han atribuido sagradas virtudes proféticas. Disparate. De muy otro orden son las humildes (a su modo) virtudes propias de la poesía. Esas humildes virtudes, ese “poco más que nada” en que consiste el “alma poética”, son y siempre han sido suficientes para la gloria de un Virgilio. Son las que en Virgilio asombraban a Quintiliano; son las mismas que, en los tiempos modernos, “Escaligero, Cerda y otros idólatras de Virgilio subliman a las estrellas”. Idólatras de Virgilio: idólatras de Marón, maronianos.

³ *Historia general de España*, Madrid, 1848, vol. 1, p. 10.

⁴ Cf. Wilson y Blecua, *Lágrimas de Hieremías*, “Introducción”, p. civ.

⁵ *Obras en prosa*, p. 532a-b.

⁶ Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, trad. de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, vol. 2, pp. 327-331.

⁷ *Relación en que se declaran las trazas con que Francia ha pretendido inquietar los ánimos de los fidelísimos flamencos a que se rebelasen contra su rey y señor natural*, en *Obras en prosa*, pp. 670 s.

CÓMO HA DE SER EL PRIVADO: DE LA COMEDIA DE QUEVEDO A SU “POLÍTICA DE DIOS”

¹ *Epistolario completo*, p. 102.

² Al dedicar luego a Felipe IV la primera parte de la *Política* (“A don Felipe IV, Rey nuestro Señor”, en *Obras en prosa*, p. 366a), la respetuosa solemnidad con que Quevedo evoca en conjunto las virtudes de los Austrias no impide que “la clemencia, piedad y religión” de Felipe III aparezca en extraño contraste con los dones militares y políticos de Carlos V y de Felipe II (Carlos, ilustre ejemplo de ambición y gloria militar; Felipe, insuperable para la lucha “con el seso”, con la sola astucia). Antes, en 1609, las excelencias privadas de Felipe III se mencionaban ya en un contexto nada halagador. Es tan desastrosa la situación en que se encuentra España —nos dice Quevedo— “que, a no intervenir rey tan santo y tan justo y honesto, y ministros tan conformes a su virtud y tan celosos de su opinión y del servicio de Dios y del aumento del reino, desesperara a las vueltas del tiempo de poderla traer a peor estado” (*España defendida*, en *Obras en prosa*, p. 358a). En su *Lince de Italia*, o en la segunda parte —dedicada al Papa— de su *Política*, Quevedo señalará como deber inexcusable del rey la defensa de la religión. Sólo que la religión necesaria a los príncipes no está hecha de devociones privadas. “Y no deben fiarse los reyes de

todos los que los llevaren a la santa ciudad y al templo, que ya vemos que a Cristo el demonio le trujo al templo. ¿Qué cosa más religiosa y más digna de la piedad de un rey que el ir al templo, y no salir de los templos, y andar de un templo en otro? Pero advierta Vuestra Majestad que el ministro tentador halla en los templos despeñaderos para los reyes, divirtiéndolos de su oficio; y hubo ocasión en que llevó al templo, para que se despeñase, a Cristo" (*Política*, parte I, p. 413a).

³ *Grandes anales de quince días*, en *Obras en prosa*, p. 595a.

⁴ *Cómo ha de ser el privado*, en *Obras en verso*, p. 590b. Veamos algunos ejemplos más de ese afán explicativo. Las referencias del privado a su tío, duque de Sartabal, apuntan con fácil anagrama a don Baltasar de Zúñiga, tío de Olivares (la privanza de don Baltasar preparó la de su sobrino). Los elogios —virtud, religión— al padre del rey Fernando (p. 586a) son los que convienen exactamente a Felipe III; por si esto fuera poco, Quevedo desliza en el mismo pasaje una indirecta pero obvia censura: Felipe III vivió sujeto a la voluntad de su privado. El príncipe de Transilvania, cuyas pretensiones acaban por triunfar sobre las del de Dinamarca, es seguramente el rey de Hungría, con quien casó en efecto la infanta doña Margarita. Las amenazas en que prorrumpen Carlos, despechado, contra Taranto ("¡Viven los cielos / que he de tomar con el brazo / de mi poder la venganza!", p. 606a) recuerdan, de paso, que España ha tenido ya experiencia del furor inglés: "Taranto puede / (a quien algunos llamaron / Cádiz, por la semejanza / que tienen mar y peñascos) / decirlo bien." Del mismo modo, el rey anuncia luego que las naves danesas, cumpliendo la amenaza, "de Taranto pretenden la bahía, / que, por la semejanza del terreno, / llaman el Cádiz deste mar Tirreno" (p. 608b).

⁵ María, la hija del Conde-Duque, murió en julio de 1626, y el valido se consagró entonces desesperadamente a sus tareas diarias de gobierno, "mostrándose —dice Vera y Zúñiga, el historiador de cámara— superior a sus adversidades, no retirándose ni una hora sin lágrimas en los ojos de dar satisfacción a todos en sus pretensiones" (Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares*, Madrid, 1945, p. 78).

⁶ *Cómo ha de ser...*, p. 591b.

⁷ *Cómo ha de ser...*, p. 603b.

⁸ En diciembre de 1644, mientras dicta la segunda parte del *Marco Bruto*, escribe a su amigo don Francisco de Oviedo: "...he de procurar que no pierda por segunda". Y unos días después, 19 de diciembre, al mismo Oviedo: "Si el tiempo me hubiera dado lugar, y la salud, ya estuviera en buen estado la segunda parte de *Bruto*, porque estoy persuadido ha de preferirse al que salió primero" (*Epistolario*, pp. 475 y 478).

⁹ Jactancia y agresión. La más extensa de las tres dedicatorias de la primera parte es una furiosa invectiva a los envidiosos y calumniadores que se han conjurado contra el autor: "A los doctores sin luz, que dan humo con el pabilo muerto de sus censuras, muerden y no leen." Podrá Quevedo, tanto en las líneas finales de esa primera parte como en las de la segunda, referirse a su "poco caudal y cortos estudios" y sujetar su opinión a la de Roma y sus ministros (*Obras en prosa*, pp. 418b y 536b); pero, a la vez que subraya la pureza de sus propósitos, no dejará de advertir que "si alguno lo entendiere de otra manera, tenga la culpa su malicia, y no mi intención" (418b). Jactancia y agresión, asimismo, en la dedicatoria de la segunda parte. El autor se ofrece al servicio de Urbano VIII, pastor

de la grey amenazada, como oveja de su rebaño y como mastín pronto a defenderlo. Las palabras de esta su *Política de Dios* serán balidos y ladridos a un tiempo. ¿Por qué no? Si Cristo fue oveja y pastor, como enseñan San Cirilo y San Juan Crisóstomo, y si tantas ovejas muestran ser hoy lobos que rabian y muerden, "seamos ganado y perro". Aún es poco, y de la imagen del perro acaba Quevedo por extraer otras dos: "Ladren unos la predicación, y muerdan otros con los escritos" (p. 420a).

¹⁰ *Política*, p. 460a.

¹¹ *Política*, p. 460a-b.

¹² "Prólogo a Quevedo", en *Capítulos de literatura española*, 1, México, 1939, p. 126.

¹³ En *Obras en prosa*, pp. 697 ss.

¹⁴ *Epistolario*, pp. 498 ss.

DE QUEVEDO, LIPSIO Y LOS ESCALÍGEROS

¹ Ferdinand Vander Haeghen, *Bibliographie Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipsie. Première série*, I, Gand, 1886, p. xiii.

² Vander Haeghen, pp. 137-138.

³ Carta del 12 de abril de 1609, en *Epistolario completo*, edición de Luis Astrana Marín, Madrid, 1946, p. 10. Quevedo no pone en duda la gentilidad de su "Focílides".

⁴ *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

⁵ Alonso de Cartagena, a propósito del *De senectute* de Cicerón. Véase Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, traducción de Antonio Alatorre, vol. 1, México, 1950, pp. 58-60.

⁶ "No ha mucho tiempo —escribe hacia 1640 Antonio Brum en el Proemio de su *Theatro moral a toda la filosofía*— que me ejercitaba en la traducción de Epicteto gentil, ensayándome en hacerle cristiano" (en *Obras de los moralistas griegos. Marco Aurelio, Teofrasto, Epicteto, Cebes*, Madrid, Biblioteca Clásica, 1915, pp. 347-348). "Tuve cuidado de traducirlo cristianamente", aclaraba ya Pero Mexía, un siglo antes, en el prólogo a su traducción (indirecta) de la *Parénesis* de Isócrates. Cf. Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, p. 246 n.

⁷ Primera carta de Lipsio a Quevedo, en *Epistolario completo*, edición citada, p. 4.

⁸ Véase Lucian Müller, *Geschichte der klassischen Philologie in den Niederlanden*, Leipzig, 1869, p. 28.

⁹ Ernest Mérimée (*Essai sur la vie et les œuvres de... Quevedo*, p. 23) suponía que, en la nota de Quevedo a la epístola XVI de Séneca, el original no dijese de Lipsio que era "grande honra de Francia", como trae la edición de Fernández-Guerra, sino "grande honra de Flandes", y Astrana Marín lo corrige sin más (*Obras en prosa*, p. 1572b). Pero unas palabras antes, Quevedo, elogiando la imparcialidad de Lipsio, ha dicho que "lo francés no pasa del nacimiento a la pluma". Y poco más arriba: "leía sin pasión, juzgaba sin envidia, no se conocía en sus comentarios su patria". La patria en que sin duda piensa Quevedo, también en este pasaje, es Francia, tan "naturalmente" mal dispuesta contra el español Séneca.

¹⁰ Amberes, 1607.

¹¹ *Gasp. Scioppii Scaliger Hypobolimaeus. Hoc est: Elenchus epistolae Iosephi Burdonis Pseudoscaligeri de uetustate et splendore gentis Scaligerae*, Maguntia, 1606.

¹² *Scaligerana... ou Remarques historiques... de Jos. Scaliger...*, tome second, Amsterdam, 1740, pp. 465-466.

¹³ *Scaligerana... ou Remarques historigues...*, p. 466.

¹⁴ *Los sueños*, 1, edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid, "Clásicos Castellanos", 1916, pp. 182-183. Quevedo parece aquí compadecerse del erudito comentarista: "si no me enterneciera", "desventurada figura", "el miserable". Más elocuente aún es la frase que precede al pasaje citado: "y allí lloré viendo el Enrico Estéfano" (o "el doctísimo Enrico Estéfano", como se lee en la edición de Pamplona, 1631, según apunta Cejador, p. 182) Pero lo curioso es que en la versión primitiva de las *Zaburdas* (*El sueño del infierno*, 1608) no es Henri Estienne el protagonista de este pasaje, sino ¡Martín Lutero! Y por otra parte, no se aplican a Lutero las expresiones compasivas arriba señaladas, sino a Helio Eobano de Hesse: "... si no me enterneciera la desventurada figura en que estaba ahorcado de un pie Helio Eobano hesso, célebre poeta, competidor del maldito Melanchthon". Cf. nota de Astrana en *Obras en prosa*, p. 194.

¹⁵ *Epistolario completo*, p. 7; cf. carta de Lipsio, p. 9.

¹⁶ *Illustriss. uiri Iosephi Scaligeri... Epistolae...*, Francofurti, 1628, p. 487; *Scaligerana... ou Remarques historiques...*, p. 310.

¹⁷ *Los sueños*, 1, p. 164.

¹⁸ *Los sueños*, 1, p. 181. "Les Papistes me haissent plus que Calvin ou Beze, et m'appellent le vieux Calviniste" (*Scaligerana... ou Remarques historiques...*, p. 550). No es, por lo visto, ocurrencia original de Quevedo.

¹⁹ G. W. Robinson, "Joseph Scaliger's Estimates of Greek and Latin Authors", en *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 29, Cambridge, 1918, pp. 133-176. Abreviaré R.

²⁰ *España defendida*, en Quevedo, *Obras en prosa*, p. 352a.

²¹ *Lettres françaises inédites de Joseph Scaliger, publiées et annotées par Philippe Tamizey de Larroque*, Agen-Paris, 1879, p. 284 (R, p. 158).

²² *Prima Scaligerana*, 1740 (R, p. 158).

²³ [*Prima*] *Scaligerana*, Colonia, 1695, p. 411.

²⁴ [*Prima*] *Scaligerana*, 1695, p. 144.

SOBRE EL ESTILO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

¹ *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez* (Seminario Románico de la Universidad de Hamburgo, 1935).

² Emmy Neddermann, "Juan Ramón Jiménez. Sus vivencias y sus tendencias simbolistas", en *Nosotros*, Buenos Aires, Segunda Época, 1, abril de 1936, pp. 16-25.

CULTURA DE HISPANOAMÉRICA

¹ Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América hispánica*, Fondo de Cultura Económica, Colección "Tierra Firme", N° 28, México, 1947.

LOS CUENTOS DE RUBÉN DARÍO

¹ También por entonces escribe Darío, en colaboración con Eduardo Poirier, la improvisada *Emelina* (1887); no parece que este libro pueda identificarse, como alguna vez se ha propuesto, con el que la primera edición de *Azul*... anunciaba bajo el título de *La carne*, irónicamente comentado luego por Juan Valera. Otros intentos de novela, bien posteriores: *El hombre de oro* (1897) y *Oro de Mallorca* (entre 1913 y 1914).

² Sobre la intención a que en general responden estos retoques, véase más abajo, nota 45.

³ "El pobre narrador de cuentos, el pobre poeta", dice de sí alguna vez, contrastando humorísticamente ese doble oficio con el mucho más difícil que le ha tocado en suerte: el de cronista ("La semana", 1, en *El Heraldo de Valparaíso*, 11 de febrero de 1888; Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío*, Santiago, 1934, p. 111).

⁴ Imágenes parecidas evoca el canto del ruiseñor, en "Un cuento para Jeannette", desde la ventana de la princesa Vespertina: "...en un país remoto está el príncipe Azur, que ha de traer a tus labios y a tu corazón las más gratas mieles".

⁵ Y en los versos franceses de "Helda": "et plastique, amoureuse, et pleureuse, et rieuse". Comp. en *La première maîtresse* de Catulle Mendès (p. 232 en la edición de París, 1887): "une bouche triomphante, lacérante, absorbante".

⁶ "Recién abierta rosa rosada", la llamará Rubén en su *Autobiografía*, Barcelona, s. a., p. 133.

⁷ Ejemplo, estos jugueteos formales que quitan todo empaque a los versos de circunstancias "En el álbum de Raquel Catalá":

...y que en su carrera
conduce a la más
bella niña que
puede uno soñar.
...Y tan visionarias,
ligeras, y tan
de espuma y de nube
que serían las
lágrimas aladas
de la tempestad.

Adviértase cómo colabora en esta sistemática distorsión el que resulten acentuadas, en final de verso, palabras normalmente átonas como *que* y *las*.

⁸ De 1886 data su crónica de "Un viaje a Rivas" (en *El Imparcial* de Managua; recogido en Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo*, Buenos Aires, 1945, pp. 283-286). Al tono burlesco de este artículo contribuye su aparatosa subdivisión en muy breves capítulos numerados, cuyos finales suelen destacarse con frases particularmente humorísticas.

⁹ "En Chile".

¹⁰ Un cuento de 1893, "En la batalla de las flores", reelabora incidentalmente el mismo tema. Aquí es el propio Apolo, de incógnito en Buenos Aires, quien recita en los jardines de Palermo el elogio de las flores, por cierto más condensado e inspirado que en el cuento juvenil.

¹¹ A la semejanza literal de ese estribillo con el "Beat! beat! drums! — Blow! bugles! blow!" de Whitman, se añade precisamente su análogo papel en la estructura de una y otra composición.

¹² Sobre parecidos *azules* en Martí, antes de "El año que viene siempre es azul", véase ahora Manuel Pedro González, "José Martí, jerarca del modernismo", en *Miscelánea de estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz*, La Habana, 1956, p. 742. Algunos ejemplos: "paso este año negro y espero otros años azules", "no ha habido en todo este mes un solo día azul", "un día azul de invierno", "sigue el invierno azul".

¹³ Dada la brevedad del pasaje, estas cuatro estrofas, por mucho que recuerden las de "La canción del oro" ("Cantemos... Cantemos..."), no llegan a estorbar la unidad del cuento. Es natural que Valera no extendiese a ellas el reproche —excesivo, por otra parte— que le mereció el "método" utilizado en "La canción": "el método es crear algo por superposición o aglutinación, y no por organismo".

¹⁴ Véase su nota primera al texto de "Luz de luna", en *Cuentos completos de Rubén Darío*, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 184.

¹⁵ Comp. "El velo de la reina Mab", con sus ya citadas fórmulas introductorias para cada uno de los cuatro himnos en prosa.

¹⁶ Cf. Rubén Darío, *Poesía (Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa)*, estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 149-151: "Una noche / tuve un sueño..." Y después del relato macabro-burlesco: "Muy ufano / dice el médico / que la causa / de estos sueños..." , etc.

¹⁷ "¿Feliz, dirás, tal estrella, / Emelina? No fue así..." (*Poesía*, p. 81). La "Emmeline" de Musset —y no parece casual la coincidencia de los nombres— abunda en frases análogas: "mais, direz-vous, c'est de l'amour; patience, madame, pas encore", "Vous vous souvenez sans doute, madame...", "Vous connaissez ce bois, madame; vous souvenez-vous de *Vallée des Soupirs*?" Así también en "Les deux maîtresses", del mismo Musset: "Croyez-vous, madame...?", "me direz-vous", "demandez-vous", "oui, madame, elle pleurait". Hasta en las cartas del poeta francés, como en la que dirige a su madrina en julio de 1840, hallamos estas características interrupciones del relato con breves diálogos "hipotéticos":

L'autre jour, il y a eu, vers l'heure du clair de lune, une promenade à la Lamartine, avec lac, ombrage, marronniers, travestissements, etc.

—Bah! avec les mêmes initiales?

—Non, Madame, avec d'autres initiales.

Mais ce n'est rien du tout. . .

. . . Si je vous disais que cette fière jeune fille a braqué ses yeux sur le filleul. . . Mais c'est moins que rien. Si je me penchais sur l'autre coude, et si j'ajoutais: "Ma foi, elle était bien gentille sur le sofa bleu, avec ses cheveux blonds et ses yeux noirs."

—Eh! qui donc?

—Qu'est-ce que cela vous fait?

Alfred de Musset, *Oeuvres posthumes*, Paris, 1866, pp. 294 ss.

¹⁸ Cf. Ernesto Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, México, 1951, en especial pp. 25, 33, 35 ss.

¹⁹ Libro II, *in fine*.

²⁰ *Obras poéticas completas*, Madrid, M. Aguilar, 1945, pp. 552 ss.

²¹ *Obras poéticas completas*, pp. 84 ss.

²² Para un más detenido cotejo con el "Coloquio de los perros", véase Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, 1954, p. 358. Por lo demás, el escenario de "El velo" es sin duda la bohemia romántica, tal como la hallamos en *La première maîtresse*, p. 308: "... Dans des mansardes, dans des chambres d'hôtel garni, n'importe, de jeunes hommes usaient leurs forces à la poursuite d'un lointain idéal..."

²³ "El poeta", en *Obras poéticas completas*, pp. 190-197.

²⁴ *Abrojos*, XL, en *Poesía*, p. 138.

²⁵ Es significativo que un distinguido historiador de las letras hispano-americanas se refiera a los cuentos de *Azul*... diciendo que narran "los sufrimientos y sueños de un poeta pobre entre burgueses ricos". El tema es, en efecto, tan insistente y característico que ha llegado a borrar, en la memoria del lector, los otros temas de la misma obra.

²⁶ Sobre estas bromas a expensas de Ohnet, cf. Rodolfo O. Floripe, "Rubén Darío y Jules Lemaitre: Una fuente secundaria de *Azul*...", en *Revista Iberoamericana*, 17, 1952-53, pp. 285 ss. El autor demuestra que Darío pudo conocer el artículo de Lemaitre contra Ohnet ("M. Georges Ohnet", en la *Revue Blanche*, 27 de junio de 1885). "El rey burgués" apareció en *La Época* de Santiago el 4 de noviembre de 1887, y hay que desecharlo, por tanto, que las burlas de Darío se inspiraran en las de Anatole France contra *Volonté* de Ohnet ("Hors de la Littérature", en *Le Temps*, 26 de febrero de 1888; luego recogido en *La vie littéraire*). En lo que toca a la satírica descripción del palacio burgués, Marasso ha señalado sus coincidencias con la de Valera en "El pájaro verde" (*Rubén Darío y su creación poética*, p. 349).

²⁷ Con parecido matiz de desprecio aparecen en "Febea", aplicados a los malos versos de Nerón. De otro modo se utilizan en "Respecto a Horacio", donde el poeta, descrito a la vez con envidia y elogio por su rival, Lucio Galo, "desgrana dáctilos como uvas; deshoja espondeos como rosas".

²⁸ Sobre este "subtema", como lo llama Pedro Salinas, véase el capítulo XI de su magistral estudio (*La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948, pp. 257-281); cf. también las pp. 23-28 del capítulo I.

²⁹ "Victor Hugo y la tumba", en *Poesía*, pp. 61-68.

³⁰ "La cabeza".

³¹ "El porvenir" y "Dedicatoria", en *Poesía*, pp. 55-57, y *Obras poéticas completas*, pp. 561-563.

³² Contreras, *Rubén Darío. Su vida y su obra*, París, 1930, p. 83. Allí mismo la cita de Díaz Romero.

³³ "Eso es literatura... Eso es lo que yo abomino" ("Dilucidaciones", prólogo a *El canto errante*, en *Obras poéticas completas*, p. 770).

³⁴ Véase el discurso de Lugones a la memoria de Rubén, 21 de mayo de 1916, en Rubén Darío, *Poemas escogidos*, México, "Lectura Selecta", 1919, p. 19.

³⁵ Así, en "Cuento de Pascuas", "¡A poblá!..." y "En la batalla de las

flores", sus referencias a los argentinos Mansilla, Guido Spano, Obligado, Lugones, Gerchunoff y otros.

³⁶ *Autobiografía*, p. 153. Escasa atención mereció, asimismo, de Rubén un tema tan próximo al de la bohemia (y, por lo demás, tan grato a los narradores franceses que él admiraba) como el de la *liaison dangereuse* que acaba por destruir al artista: el tema de *Manette Salomon* y de *Sapho*.

³⁷ *Rapport sur la poésie*, citado por el propio Darío en *Letras*, París, 1911, p. 173. Las declaraciones de independencia o indiferencia frente a toda escuela (Machado: "¿Soy clásico o romántico? No sé..."; Nervo: "escribo como me place"; Chocano: "las águilas van solas") llegan a hacerse un lugar común después de *Prosas profanas*; antes se habían dado ya en ambientes hispanoamericanos de intensas y variadas lecturas francesas, como el de la *Revista Azul* y sus precursoras, o como ese Buenos Aires de 1880 en que Carlos Monsalve escribía: "¿A qué escuela pertenezco? Clásico, romántico o naturalista (nunca he tratado de darme cuenta de ello), he seguido siempre mis propias inspiraciones, sin tomar a nadie por modelo." Véase Hortensia Lacau y Mabel Manacorda de Rosetti, "Antecedentes del modernismo en la Argentina", en *Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, abril-junio de 1947, p. 190.

³⁸ "La palabra *whim* tenía escrita en su cuarto de labor un fuerte hombre de pensamiento cuya sangre no era latina"; "el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos" ("Dilucidaciones", p. 763).

³⁹ "Historia de mis libros", en *Antología: Poesías de Rubén Darío*, Madrid, 1916, p. 10.

⁴⁰ Algunos pocos ejemplos: "en carrera veloz llevólo", "una flor que prendida llevaba", "El brazo siniestro", "la garrida Marta", "derramando lloro", "yo propio le hablaré", "larga pieza estuvo el rey silencioso".

⁴¹ "*Ecce homo*", en *Poesía*, p. 68: "hoy como ayer, y como ayer mañana".

⁴² Véase Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, cap. II. El *pastiche* vivaz y fluido será recreación (arqueológica a veces) muy grata a Rubén. ¿No es significativo que la lírica tensión con que escribe el elogio fúnebre de Stéphane Mallarmé no le impida entregarse, al mismo tiempo, a una acrobática parodia del propio Mallarmé? Cf. Erwin K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, 1938, pp. 134-137.

⁴³ "El águila no caza moscas", en *El Imparcial*, núm. 5 (9 de febrero de 1886); incluido en Diego Manuel Sequeira, *Rubén Darío criollo*, pp. 258-260.

⁴⁴ Destaquemos ahora, en particular, el influjo de Eça de Queiroz. Véase Ernesto Guerra Da Cal, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*, 1, Coimbra, 1954; cf. sobre todo sus indicaciones de la p. 361: "Desde 1884 corrían por América traducciones españolas [de las novelas de Eça de Queiroz]. En 1896, fecha de publicación de *Prosas profanas*, que marca el triunfo del modernismo, Eça era ya conocido y leído en Hispanoamérica. (El propio Rubén lo afirma en 1893, en su conferencia de Buenos Aires sobre Eugénio de Castro [luego incluida en *Los raros*]). En 1891, Manuel de la Cruz había traducido *A reliquia* para la *Revista Cubana* de *La Habana*, y en 1900, la *Revista de Chile* publica una versión de *O mandarim*. Valle-Inclán, a quien se adscribe generalmente la continuación en la prosa española del movimiento iniciado por Darío, comienza sus traducciones

de Eça en 1902 (con *A reliquia*), justamente el año de la publicación de la *Sonata de Otoño*, primera de la serie." Para la historia de la prosa artística hispanoamericana desde el romanticismo, véase Enrique Anderson Imbert, "La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*" (con indicaciones bibliográficas de intentos críticos anteriores), en sus *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, 1954, pp. 125-165, y en especial el esquema cronológico de las pp. 127 ss.

⁴⁵ La fotografía que de Cristo saca fray Pedro por intercesión de la ciencia diabólica, se compara de este modo con la imagen obtenida por la santa. Al refundir Darío su cuento en 1913, debió de temer que la alusión resultara demasiado oscura para el lector común, y reemplazó el título por el más neutro, explicativo y vulgar de "La extraña muerte de fray Pedro". Otros retoques hechos para esta segunda versión parecen traducir el mismo afán de claridad.

⁴⁶ Véanse sobre este punto, referido en particular a la poesía de Rubén, las observaciones de Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, 1955, p. 274. En la prosa de sus ensayos Darío introduce asimismo variadamente estas mayúsculas, a veces con énfasis directo, a veces con risueña autoconciencia del procedimiento utilizado. Un par de ejemplos: "...la aristocracia verdadera en todo el mundo ha desaparecido, dando paso al imperio de la Mediana..." ("Un poeta socialista: Leopoldo Lugones", en *Mapes, Escritos inéditos*, p. 107); "Amaba el excelente escritor la Belleza, la Nobleza, la Bondad, todas las sagradas cualidades mayúsculas" (prólogo a Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, 1910, p. 10). Es recurso frecuente en la literatura francesa —verso y prosa— familiar a Darío. En Albert Samain: "...des étagères ou des vitrines... où l'âme noble et mélancolique du Luxe, vibre dans un silence de pensée..." ("Xanthis", en *Comtes*, Paris, Mercure de France, 1916, p. 9). En Théodore de Banville: "Si la Chair y triomphe dans un carnaval d'éblouissement et de folie, c'est là aussi que l'Âme ouvre le plus ardemment ses ailes..." ("Le poète", en *Contes pour les femmes*, Paris, 1881, p. 433); "comme deux Lyres jouant à l'unisson, ou comme deux Rimes savourant le délice d'être des sons pareils" ("Le théâtre idéal", en *L'âme de Paris*, Paris, 1890, p. 28). Mayúsculas particularmente gratas a Baudelaire: "Le Doute l'environne, et la Peur ridicule / Hideuse et multiforme, autour de lui circule"; "Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs, / Que le Réel étouffe entre ses quatre murs"; "Maintes fois de la Peur je sens passer le vent"; "Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!" (*Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, "Le Nombre d'Or", 1955, pp. 898 ss.). Y en la prosa del mismo Baudelaire abundan no sólo los casos aislados de "un Spectre" ("Petits poèmes en prose", en *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Conard, 1926, p. 13), o "un pâle fantôme qu'on nomme Raison" ("La Fanfarlo", en *Oeuvres complètes...*, Paris, Conard, 1928, p. 251), sino párrafos cuajados de mayúsculas personificadoras, como éste de *Petits poèmes*, p. 14: "Oh! oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses."

⁴⁷ Véase Tomás Navarro, "Fonología y pronunciación en las rimas de Rubén Darío", en *Estudios de fonología española*, Syracuse, 1946, pp. 178 ss.

⁴⁸ Comp. los buscados y a menudo caricaturescos adjetivos de *Los*

raros ("los pitos aromadizados" del puerto de Nueva York, en el artículo sobre Poe) y de *Tierras solares*, Madrid, 1917 ("entusiásticos arranques", p. 99; "toreros calipigios", p. 107; "los arrayanes forman un famoso y pueril laberinto", p. 109; "las copas educadas y pomposas de los castaños", p. 241, y una serie de inesperadas variaciones sobre ese mismo *celeste* que ocupa lugar tan dominante en la "Canción de otoño en primavera": "el celeste Shakespeare", p. 75; "los villancicos resuenan como las coplas de una celeste juerga", pp. 43 s.; "bellos ojos y caras y cuerpos de celeste pecado mortal", p. 40).

⁴⁹ Pienso en un Bécquer como el de este párrafo final de "La voz del silencio" (*Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*, recopiladas por Fernando Iglesias Figueroa, vol. 2, Madrid, Renacimiento, s. a., p. 76): "Voz de mujer que, como música celeste, como suspiro de alma enamorada, viniste a mi traída por la caricia del aire, lleno de aromas de primavera: ¿qué misterio hay en tus palabras confusas, en tus débiles quejas, en tus armoniosas y extrañas canciones?"

⁵⁰ "Y vaya que por cada plato de albóndigas una saya de buriel, unas ajorcas de fino taraceo, una sortija, o un rollito de relumbrantes peluconas..." ("Las albóndigas del coronel"); "Al día siguiente el trap trap del caballo del coronel se oía en la calle en que vivía doña María, y ésta con cara de risa asomada a la puerta en espera de su regalado visitador" (*ibidem*).

⁵¹ "Aguafuerte" ("En Chile").

⁵² El mismo "soñador empedernido", en otro cuento de *Azul...*: "La ninfa".

⁵³ "Carta del país azul". Igual procedimiento aparece desarrollado en *Opiniones*, Madrid, 1906, p. 221: "Es un poeta... joven, luego rico en primavera, luego sonriente, luego ágil de pensamiento, luego amante de la libertad, luego soñador."

⁵⁴ Ya en sus primeras páginas de prosa se advierte la inclinación al juego conceptista con palabras e ideas, evidente en su obra periodística de madurez (algunos ejemplos, entre los de *Tierras solares*: "...no encontramos a la poética Andalucía sino muy venida a menos, o muy ida a más"; Santiago Rusiñol, "ese *ruiseñor* de la fuerte Cataluña"; Valdés Leal, que "tan a lo muerto" sabe pintar un cadáver). Ya desde entonces lo vemos volver sobre la imagen o la frase hecha con que ha traducido su primera impresión y ahondar en ellas para completarlas, enriquecerlas y aun contradecirlas agudamente. En "Las albóndigas del coronel", partiendo de la imagen del jinete que hace *caracolear* su caballo, Rubén traslada a lo auditivo la imagen visual y la desarrolla en un "repiqueo de caracoles sobre las piedras".

⁵⁵ Muy frecuentes, desde luego, los pequeños contrastes de detalle. En "La muerte de la emperatriz" el mirlo revolotea por el saloncito azul y se detiene, ya en la cabeza de un blanco Apolo, ya "en la frámeya de un viejo germano de bronce oscuro"; la palabra erudita parece subrayar lo extraño y sombrío del bronce. Más significativo, en "El sátiro sordo", el contraste entre el cielo azul, "tan grande", y la alondra, "tan chica".

⁵⁶ Gracioso detalle final —en que convergen a la vez el relato de la pesca de astros y el de la abundante cena de pescado— ese niño que se queda jugando "con dos grandes anillos, huesos restantes del pez Saturno".

⁵⁷ Páginas no recogidas en *Azul...* (aunque pertenecen a su misma

época), quizá porque ese final es, en verdad, más simple y basto que el de los cuentos incluidos.

⁵⁸ Léase, en el humorístico "Viaje a Rivas", el comienzo del cuarto capitulillo (Sequeira, p. 284).

⁵⁹ Cf. Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, p. 32.

⁶⁰ Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos...*, pp. 57, 61 ss.

⁶¹ El enclítico entra a veces, unido a otros rasgos, en la composición de un estilo convencional que imita el de los viejos libros o manuscritos. Por excepción, Darío parece recurrir también al enclítico para suavizar molestas asonancias: "...que recortábase en la blanca sábana de nieve" ("Primavera apolínea").

⁶² Cf. la nota de Mejía Sánchez a "Preludio de primavera", en *Cuentos completos de Rubén Darío*, p. 193.

⁶³ Subrayado por Darío.

⁶⁴ El mismo objeto se ha llamado antes "un látigo de oro".

⁶⁵ Cf. Marasso, obra y pasaje citados. Entre las princesas de los cuentos infantiles y la "Diamantina" de Rubén (o la de su "Sonatina") hay que colocar sin duda esta otra, de "El pájaro verde": "Al oír la aparición del pájaro verde, la Princesa se llenó de júbilo, y al escuchar su salida del agua convertido en hermoso príncipe, se puso encendida como la grana, una celestial y amorosa sonrisa vagó sobre sus labios, y sus ojos se cerraron blandamente como para reconcentrarse ella en sí misma y ver al Príncipe con los ojos del alma" (Juan Valera, "Pepita Jiménez" y *Cuentos y romances*, Madrid, 1875, p. 234).

⁶⁶ Comp. títulos de comedias como *No hay burlas con el amor*, *Amar por burlas*, *Las burlas de amor...*

⁶⁷ Cf. en "Verónica": "Los doctores explican... cómo... las almas de amor son de modo mayor glorificadas que las almas de entendimiento." Palabras que Darío retoca, con ventaja, en "La extraña muerte de fray Pedro": "...son de mayor manera glorificadas..."

⁶⁸ "El porvenir", en *Poesía*, p. 58.

⁶⁹ En *El Imparcial* de Managua, núm. 1, cit. en Sequeira, p. 230.

⁷⁰ Las famosas *Scènes* fueron lectura temprana de Rubén (véase Sidonia C. Rosenbaum, "Darío, Murger y *La vie de bohème*", en *Revista Hispánica Moderna*, abril de 1956, pp. 115-119). Al Rubén del "falso azul nocturno" suenan las palabras últimas de Murger sobre esa *bohème* que debía escribirse con acento ciertamente grave (Rosenbaum, p. 115).

⁷¹ Acerca de este distinto grado de atrevimiento en Rubén poeta y Rubén prosista, véase ahora Anderson Imbert, *Estudios sobre escritores de América*, pp. 171-174. A los modelos y fuentes de "La ninfa" señalados por el propio Darío (Mendès, Maizeroy, Armand Silvestre), Marasso ha añadido muchos más, y de muy otro orden: Lope, Nieremberg... (*Rubén Darío y su creación poética*, p. 356).

⁷² Sobre Darío y sus lecturas de Mendès, cf. Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos...*, p. 49 (y notas de la p. 89). Marasso considera que *Lesbia*, de Mendès, es en conjunto el más inmediato modelo de *Azul...*, y que la caverna del gnomo, en "El rubí", proviene directamente de uno de los cuentos incluidos en *Lesbia (Rubén Darío y su creación poética)*, p. 364).

⁷³ *Bouillon*, con el mismo sentido, en *Impresiones y sensaciones (Obras*

completas, edición de Alberto Ghirardo, vol. 12, Madrid, 1925), p. 87: "...un triste almuerzo, en el *bouillon* vecino, o en el jardín cercano..."

⁷⁴ "Adiós, mi amigo", escribirá Darío también en Buenos Aires, 1896, en carta al presidente del Ateneo de Córdoba, publicada en *El Tiempo* (Mapes, *Escritos inéditos...*, p. 118). Abundantes ejemplos de esos equívocos hispano-franceses, en Juan López-Morillas, "El *Azul* de Rubén Darío: ¿galicismo mental o lingüístico?", en *Revista Hispánica Moderna*, enero y abril de 1944, pp. 9-14.

⁷⁵ Parecida intención tiene el uso de otras partículas en casos en que el español no suele exigirlos: "con el aire de un soñador empedernido".

⁷⁶ En "Salve Regina", del colombiano Carrasquilla, *cojíncojeando*, casi en una sola palabra (Tomás Carrasquilla, *Novelas*, Bogotá, Biblioteca Aldeana de Colombia, 1936, p. 70).

⁷⁷ Sobre el influjo de los Goncourt en "La muerte de la emperatriz", véase Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, Paris, 1925, pp. 46 ss. Por lo demás, no faltaban los escenarios exóticos en la prosa narrativa hispanoamericana anterior a *Azul*... Ambientes germánicos, africanos y asiáticos se evocan en ciertos cuentos de Carlos Monsalve (cf. H. Lacau y M. Manacorda de Rosetti, artículo citado, p. 189).

⁷⁸ Pedro Henríquez Ureña ha señalado cómo la visión literaria de la riqueza y el lujo se apoya en la riqueza y lujo efectivos que las ciudades hispanoamericanas comenzaban a desplegar por entonces (*Las corrientes literarias en la América hispánica*, traducción de Joaquín Díez-Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 176).

⁷⁹ "Yo creo en Dios; pero también creo en la fatalidad del maldito número 13" ("Mis primeros versos"). Sin duda reminiscencia de "La Nochebuena de 1836", aunque el doble credo de Darío contrasta con el simple y tajante de Larra: "El número 24 me es fatal..."

⁸⁰ "Huitzilopochtli". Véase el Apéndice, al final del presente volumen.

⁸¹ "Los colores del estandarte", en Mapes, *Escritos inéditos...*, p. 122.

⁸² "...En la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo".

⁸³ Comp., entre sus poesías de juventud, "La cegua (Leyenda popular nicaragüense)", en *Obras poéticas completas*, pp. 203-214. Cf. Mejía Sánchez, *Los primeros cuentos...*, p. 41.

⁸⁴ Hasta parecería que a Isaac Codomano llegaran a faltarle las palabras para designar al espectro (puesto que las palabras de este mundo están hechas para las cosas de este mundo), y se refiere entonces a él, a lo innumerable, como a "aquella cosa". Ya se sabe cuán obsesivos son, en los versos de Rubén Darío, los "espantos seguros" y los "interminables espantos".

⁸⁵ *Opiniones*, p. 217.

⁸⁶ Bien visible su indignación ante el "humanitario clamor victorioso" con que linchan a Puck, negro ocasional, en la selva de Brocelianda.

⁸⁷ No basta, naturalmente, para disimular esa simpatía "personal", que la acción transcurra en ambiente tan exótico, ni que el relato se ponga en boca de un soldado ruso.

⁸⁸ En *Les oiseaux bleus*.

⁸⁹ Máximo Soto Hall, *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1925, p. 89.

⁹⁰ Enrique Díez-Canedo, *La nueva poesía*, México, 1942, p. 16.

PALABRAS DE GABRIELA

¹ Textualmente, *taylleramiza*, no sé si por errata de imprenta. A más de un hispanohablante he oído algo como *Tayllerand* en vez de *Talleyrand*.

NOTAS A BORGES

¹ Augusto Monterroso, "Jorge Luis Borges", en *Novedades*, México, 31 de julio de 1949.

HUITZILOPOXTLI

¹ Publicado en el *Diario de Centro-América*, Guatemala, 10 de mayo de 1915, año 35, núm. 9771, pp. 1 y 3; reproducido por el profesor Edelberto Torres en el mismo periódico, 28 de octubre de 1950, t. 59, núm. 61, p. 2. El profesor Torres me confirmó algunas dudas acerca del texto. A Ernesto Mejía Sánchez debo el conocimiento de ambas publicaciones y el cotejo, realizado en colaboración con Emma Susana Speratti Piñero.

² *Sic*, quizá por "racial".

³ Metal plateado.

⁴ En el texto y su reproducción se lee: "—Usted sabe, lo del espiritismo... Nada de eso." Lo confuso del pasaje acaso se deba a error tipográfico; reordenando el diálogo, adquiere sentido.



ÍNDICE DE NOMBRES

- Acosta, Agustín, 267
 Adams, John, 190
 Adolphe, Lydie, 325 (n. 166)
 Aguilar, Francisco de, 118
 Agustín, San, 13, 134, 251
 Alarcón, véase Ruiz de Alarcón
 Alatorre, Antonio, 333 (n. 5)
 Alberdi, Juan Bautista, 274, 310 (n. 17)
 Alden, Douglas W., 314 (n. 21)
 Aldrete, Bernardo de, 144
 Alejandro Magno, 13
 Alewyn, R., 311 (n. 19)
 Alfieri, Vittorio, 271
 Alfonso X, 14
 Aliotta, Antonio, 318 (n. 69)
 Almafuerite (Pedro B. Palacios), 19
 Anacreonte, 146, 158, 160, 162, 248
 Anderson Imbert, Enrique, 311-313 (nn. 19 y 23), 336 (n. 16), 339 (n. 44), 341 (n. 71)
 Anselmo, San, 130
 Apuleyo, 158
 Aragón, Esperanza de, 114
 Arce, Diego de, 158
 Argensola, Lupercio y Bartolomé Leonardo de, 158
 Arguedas, Juan Manuel de, 124, 140
 Arias Montano, Benito, 144, 161
 Ariosto, 36
 Aristófañes, 277
 Aristóteles, 59, 61, 88, 148, 157, 287, 288, 330 (n. 1)
 Ariztia, Juan de, 329 (n. 22)
 Astrana Marín, Luis, 326-329 (nn. 2, 3, 6 y 32), 333 (nn. 3 y 9), 334 (n. 14)
 Austen, Jane, 276
 Azorín, 191, 231, 248, 310 (n. 17)
 Baader, Franz von, 30
 Babbitt, Irving, 313 (n. 24)
 Bach, Johann Sebastian, 36
 Baldensperger, Fernand, 25, 30-32, 309 (n. 11)
 Balzac, Honoré de, 245
 Bally, Charles, 63, 314 (n. 16)
 Banville, Théodore de, 245, 339 (n. 46)
 Baralt, Rafael María, 247
 Barbey d'Aurevilly, Jules, 245
 Baroja, Pío, 311 (n. 19)
 Baronio, Cesare, 112, 147
 Barra, Eduardo de la, 240
 Barrès, Maurice, 247
 Basilio, San, 128
 Bastian, Adolf, 85, 321 (n. 113)
 Baraillon, Marcel, 326 (n. 2), 331 (n. 6), 333 (n. 5)
 Baudelaire, Charles, 19, 24, 231, 259, 324 (n. 160), 339 (n. 46)
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 217, 228, 233, 244, 340 (n. 49)
 Below, G. von, 311 (n. 19)
 Bello, Andrés, 190, 191
 Belloc, Hilaire, 276
 Bembo, Pietro, 158
 Ben Ezra, Abraham, 144
 Benavente, Jacinto, 231
 Benda, Julien, 324 (n. 160)
 Bengochea, Domingo de, 158
 Bergson, Henri, 45-99, 183, 273, 293, 313-326 (*passim*)
 Berkeley, George, 10 (n.)
 Berlioz, Hector, 34
 Bernhardt, 321 (n. 110)
 Bertrand, Louis, 254
 Besterman, Theodore, 327 (n. 3 de "Cartas de Quevedo")
 Beza, Teodoro, 142, 334 (n. 18)
 Blasco, Pedro, 124
 Blavatzky, Elena, 254
 Blevua, José Manuel, 330 (n. 2), 331 (n. 4)

- Blok, Alexander, 216
 Bloy, Léon, 245, 271
 Boccaccio, Giovanni, 16
 Boiardo, Matteo Maria, 191
 Borel, Petrus, 254
 Borges, Jorge Luis, 272, 274, 280-283, 328 (n. 10)
 Boscán, Juan, 146
 Boutroux, Étienne Émile, 273
 Bouvier, René, 124, 328 (n. 7)
 Bowra, C. M., 276
 Branquiforte, Octavio, 114
 Bréal, Michel, 312 (n. 22)
 Brée, Germaine, 315 (n. 21)
 Bréhier, Émile, 319 (n. 69), 325 (nn. 165-167), 326 (n. 171)
 Bremond, Henri, 24, 320 (nn. 88 y 89)
 Brentano, Clemens, 85
 Broglie, Louis de, 87, 322 (n. 125)
 Browne, Thomas, 276
 Browning, Robert, 259, 276, 292, 296
 Brull, Mariano, 274
 Brum, Antonio, 333 (n. 6)
 Bruno, Giordano, 260
 Brunschvicg, Léon, 319 (n. 72)
 Bühler, Karl, 84, 321 (n. 111)
 Bürger, Gottfried August, 271
 Burnet, Étienne, 315 (n. 21), 325 (n. 160)
 Byron, Lord, 18, 221

 Caab, 15
 Caillet-Bois, Julio, 198, 199
 Calderón de la Barca, Pedro, 152, 275, 328 (n. 10)
 Calvino, Juan, 113, 142, 160, 334 (n. 18)
 Camoens, Luis de, 331 (n. 2 de "La España defendida")
 Campoamor, Ramón de, 228
 Cano, Melchor, 148
 Carilla, Emilio, 125, 311 (nn. 18 y 19), 328 (n. 10)
 Carlos, príncipe de Gales, 150
 Carlos V, 331 (n. 2)
 Carlyle, Thomas, 28
 Carranza, Venustiano, 301
 Carrasquilla, Tomás, 342 (n. 76)
 Carrión, Luis, 158
 Cartagena, Alonso de, 333 (n. 5)
 Casal, Julián del, 189, 206
 Caso, Antonio, 272
 Cassirer, Ernst, 87, 319-320 (n. 79)
 Cassou, Jean, 275
 Castelar, Emilio, 223, 237, 242
 Castiglione, Baldassare, 15
 Castro, Américo, 25, 333 (n. 6)
 Castro, Eugenio de, 338 (n. 44)
 Castro, Jorge, 255
 Catalina de Génova, Santa, 139
 Catalina de Siena, Santa, 139
 Catón, 146
 Carulo, 106, 113, 160
 Cazamian, Louis, 25-27, 39
 Cejador y Frauca, Julio, 334 (n. 14)
 Céline, Louis-Ferdinand, 296
 Cellini, Benvenuto, 249
 Cerda, Luis de la, 330 (n. 2)
 Cervantes, Miguel de, 103, 112, 275, 296
 Cicerón, 13, 146, 157-159, 333 (n. 5)
 Cirilo de Alejandría, San, 333 (n. 9 de "Cómo ha de ser el privado")
 Cleanto, 157
 Cleopatra, 218
 Clodion (Claude Michel), 248
 Coellen, L., 311 (n. 19)
 Coleridge, Samuel Taylor, 20
 Condé, príncipe de, 156
 Condillac, Étienne Bonnot de, 316 (n. 22)
 Contreras, Francisco, 225, 337 (n. 32)
 Corbière, Tristan, 19, 217
 Cortés, Hernán, 277
 Cournot, Antoine Augustin, 316 (n. 22)
 Covarrubias, Antonio de, 158
 Coverley, Sir Roger de, 41
 Croce, Benedetto, 10 (n.), 273, 277, 320 (n. 94)
 Crosby, James O., 326 (n. 2)
 Cruz, Juana Inés de la, 114, 190, 271, 273

- Cruz, Manuel de la, 338 (n. 44)
 Cubillas y Donyague, Francisco, 125, 328 (nn. 10 y 14)
 Cysarz, Herbert, 25, 311 (n. 19)
- Chasseriau, Théodore, 190
 Chateaubriand, René de, 34, 232, 317 (n. 46)
 Chatterton, Thomas, 217, 221
 Chaucer, Geoffrey, 26, 27
 Chénier, André, 245
 Chesterton, Gilbert Keith, 276
 Chevalier, Jacques, 87, 321 (n. 117), 322 (n. 123), 326 (nn. 170 y 174)
 Chinchón, Conde de, 116
 Chocano, José Santos, 328 (n. 37)
 Chopin, Frédéric, 247
- D'Annunzio, Gabriele, 252, 277
 Dante Alighieri, 249, 292
 Darío, Rubén, 183, 189-191, 200-259, 271, 272, 274, 313 (n. 23), 335-342 (*passim*)
 Daudet, Alphonse, 215, 219, 234, 245, 246, 248, 257
 Dauzat, Albert, 312 (n. 22)
 Delacroix, Eugène, 34
 Delattre, Floris, 315 (n. 21), 325 (n. 160)
 Delay, Jean, 87
 Demóstenes, 146
 Descartes, René, 30
 De Vries, D., 25-28, 32, 38, 40
 Díaz, Porfirio, 301-303
 Díaz Mirón, Salvador, 18, 189, 255
 Díaz Romero, Eugenio, 225, 337 (n. 32)
 Díaz de Vivar, Ruy (el Cid), 109, 147
 Dickens, Charles, 203, 224
 Diego, Gerardo, 166, 173
 Díez-Canedo, Enrique, 342 (n. 90)
 Díez-Canedo, Joaquín, 342 (n. 78)
 Dilthey, Wilhelm, 28, 42, 85, 312 (n. 19), 320 (n. 94)
 Dostoyevski, 260
 Dreyfus, Robert, 315 (n. 21), 325 (n. 160)
- Dromel, Justin, 40
 Du Bellay, Joachim, 15
 Du Plessys, Maurice, 245
- Eça de Queiroz, 232, 277, 338-339 (n. 44)
 Eckermann, Johann Peter, 180
 Echeverría, Esteban, 310 (n. 17)
 Edison, Thomas Alva, 253
 Egmont, Conde de, 106
 Elhúyar, Fausto de, 193
 Eliot, T. S., 317 (n. 46)
 Elizondo, Adela, 214
 Ellis, Havelock, 275
 Emerson, Ralph Waldo, 190, 271
 Enrique IV de Francia, 329 (n. 30)
 Enríquez, Enrique, 110, 111
 Epicuro, 141, 157, 333 (n. 6)
 Epicuro, 106, 140, 158, 162, 330 (n. 1)
 Erasmo, 157, 160
 Ermatinger, Emil, 311 (n. 19)
 Escalígero, Julio César, 142, 159, 160, 330 (nn. 1 y 2)
 Escalígero, Justo José, 142, 159, 160, 161
 Espinosa, véase Spinoza
 Espinosa Medrano, Juan de, 331 (n. 2 de "La España defendida")
 Estacio, 105, 160
 Étienne (Estienne), Henri, 142, 159, 334 (n. 14)
 Étienne, Servais, 26, 27, 309 (n. 14)
- Fajardo, Juan Isidro, 326 (n. 2)
 Falaris, 23
 Faría y Sousa, Manuel de, 331 (n. 2 de "La España defendida")
 Felipe II, 331 (n. 2)
 Felipe III, 149, 331 (n. 2), 332 (n. 4)
 Felipe IV, 110, 112, 115, 117, 150, 156, 331 (n. 2)
 Fernández de Eyzaguirre, Sebastián, 124-139, 327-329 (*passim*)
 Fernández-Guerra, Aureliano, 124, 137, 327-329 (nn. 2, 4, 23 y 24), 333 (n. 9)
 Fernando III, 14

- Fernando el Católico, 332 (n. 4)
 Ferrari, Giuseppe, 40
 Feuillerat, Albert, 315 (n. 21), 325 (n. 160)
 Ficino, Marsilio, 157
 Fichte, Johann Gottlieb, 60
 Fidiás, 13, 248
 Fiesel, Eva, 321 (n. 110)
 Figari, Pedro, 190
 Filipo de Macedonia, 13
 Fishcer, Ottokar, 34
 Fiser, Emeric, 315 (n. 21), 324 (n. 160)
 Flaubert, Gustave, 232, 245, 251, 252
 Flor, Marqués de la, 116
 Floripe, Rodolfo O., 337 (n. 26)
 Florit, Eugenio, 267, 274
 Focílides, 146, 157
 Folengo, Teofilo, 331 (n. 2 de "La España defendida")
 Folkierski, L., 25
 Förster, M., 311 (n. 19)
 Foster, John, 20
 Foulché-Delbosc, Raymond, 275
 France, Anatole, 245, 247, 337 (n. 26)
 Frank, Waldo, 275
 Frey, Henri, 63
 Freyer, Hans, 320 (n. 94)
 Friedrich, F., 311 (n. 19)
 Frobenius, Leo, 42

 Galo, Lucio, 337 (n. 27)
 García Calderón, Francisco y Ventura, 274
 García Morente, Manuel, 322 (n. 133)
 Garcilaso de la Vega, 143, 146
 Garcilaso de la Vega, el Inca, 271
 Gauchat, L., 312 (n. 22)
 Gautier, Théophile, 245, 250, 257
 Gelb, Adhémar, 321 (n. 117)
 Gentile, Giovanni, 10 (n.)
 Gerchunoff, Alberto, 338 (n. 35)
 Ghirardo, Alberto, 342 (n. 73)
 Gide, André, 224
 Gilman, Stephen, 311 (n. 19)

 Goethe, 14, 29, 37, 42, 224, 274, 277, 292
 Goldstein, Kurt, 86, 87, 319 (n. 79), 321 (nn. 117 y 120), 322 (n. 124)
 Gomes, A. Carlos, 193
 Gómez Carrillo, Enrique, 208
 Goncourt, Edmond y Jules de, 234, 245, 248, 342 (n. 77)
 Góngora, Luis de, 150, 275, 331 (n. 2 de "La España defendida")
 González, Manuel Pedro, 336 (n. 12)
 González Martínez, Enrique, 273
 González Prada, Manuel, 189, 234
 Gosse, Edmund, 289, 290
 Gouhier, Henri, 319 (n. 69)
 Gourmont, Rémy de, 247
 Graça Aranha, J. P. da, 274
 Gracián, Baltasar, 154, 155, 275, 296, 328 (n. 10)
 Granada, Luis de, 15, 146, 148
 Granvela, Cardenal, 158
 Groult, Pierre, 329 (n. 31)
 Groussac, Paul, 245
 Guerra Da Cal, Ernesto, 338 (n. 44)
 Guevara, Antonio de, 15
 Guido y Spano, Carlos, 338 (n. 35)
 Guippius, Zenaida, 24
 Güiraldes, Ricardo, 274
 Gurwitsch, Aron, 319 (n. 79), 321 (n. 118)
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 189, 191, 234, 271

 Hahn, Reynaldo, 190
 Händel, Georg Friedrich, 36
 Hankiss, J., 25, 36, 37, 39-41, 309 (n. 13), 310 (n. 15)
 Harnois, Guy, 316 (n. 22)
 Haro, Luis de, 156
 Head, Henry, 86, 321 (nn. 113, 115 y 122)
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 20, 60, 287
 Heidegger, Martin, 181, 183
 Heine, Heinrich, 23, 229
 Heliodoro, 209

- Hello, Ernest, 245, 252
 Henríquez Ureña, Pedro, 187-193,
 272, 274, 275, 277, 342 (n. 78)
 Herder, Johann Gottfried von, 10
 (n.)
 Heredia, José María de, 190, 256
 Hernández, José, 195
 Herrera, Juan de, 330 (n. 35)
 Herzog, Eugen, 312 (n. 22)
 Hesse, Helio Eobano de, 142, 334
 (n. 14)
 Heussi, K., 311 (n. 19)
 Heymans, G., 321 (n. 102)
 Hitler, 297
 Hobbes, Thomas, 276
 Hoffmann, August Heinrich, 34,
 254
 Hölderlin, Friedrich, 18, 217
 Holmes, Augusta, 226
 Holmes, Oliver Wendell, 276
 Homero, 13, 15, 93, 106, 108, 142,
 160, 217, 277, 330 (n. 1)
 Horacio, 146, 191, 221, 240
 Horn, Conde de, 106
 Hostos, Eugenio María, 189
 Houssaye, Arsène, 248
 Hugo, Victor, 17, 34, 191, 203,
 217, 222, 224, 226, 232, 237,
 245, 248, 317 (n. 46)
 Huizinga, J., 35, 40, 311 (n. 19)
 Humboldt, Alexander von, 190,
 191
 Humboldt, Wilhelm von, 84, 321
 (n. 109)
 Hume, David, 10 (n.)
 Husserl, Edmund, 85, 87
 Huxley, Julián y Aldous, 276
 Huysmans, Charles Marie, 245,
 252
 Ibarbourou, Juana de, 274
 Ibsen, Henrik, 18, 21, 217
 Iglesias Figueroa, Fernando, 320 (n.
 49)
 Ímaz, Eugenio, 26
 Irving, Washington, 275
 Isaacs, Jorge, 25, 189, 274
 Isabel de Borbón, 329 (n. 30)
 Isabel Clara Eugenia de Austria,
 327 (n. 1)
 Isidoro de Sevilla, San, 144, 160
 Isla, José Francisco de, 154
 Isócrates, 146, 333 (n. 6)
 Jackson, Hughlings, 85, 86, 321
 (nn. 113 y 122)
 James, Henry, 276
 James, William, 273, 276, 289-291,
 296
 Jaroslavsky, Sara, 310 (n. 17)
 Jasinski, René, 311 (n. 18)
 Jerónimo, San, 251
 Jeschke, Hans, 310 (n. 17), 311 (n.
 19)
 Jespersen, Otto, 63
 Jewell, Edward Alden, 190
 Jiménez, Juan Ramón, 165-178,
 231, 232
 Joël, K., 311 (n. 19)
 Johnson, Alexander Bryan, 10 (n.)
 Johnson, Samuel, 276
 Joyce, James, 276
 Juan Crisóstomo, San, 124, 333 (n.
 9 de "Cómo ha de ser el privado")
 Juliano el Apóstata, 112
 Juvenal, 107
 Kant, Immanuel, 30, 273
 Keats, John, 14, 18, 20, 23
 Kierkegaard, Sören, 14, 19-24
 Kircher, Athanasius, 271
 Kleist, Heinrich von, 82, 83
 Korn, Alejandro, 9, 260-265
 Külpe, Oswald, 85
 Kummer, F., 311 (n. 19)
 Lacau, Hortensia, 310 (n. 17), 338
 (n. 37), 342 (n. 77)
 Laforgue, Jules, 190, 324 (n. 160)
 Laín Entralgo, Pedro, 310 (n. 17),
 311-312 (n. 19)
 Lamartine, Alphonse Marie de, 24
 Lapesa, Rafael, 339 (n. 46)
 Larbaud, Valery, 275, 324 (n. 160)
 Larra, Mariano José de, 17, 342 (n.
 79)

- Lautréamont, Henri de, 190
 Lazo, Raimundo, 311 (n. 19)
 Lebègue, Raymond, 25
 Lecomte de Nouy, 322 (n. 124)
 Leconte de Lisle, Charles Marie, 232, 248
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 288
 Lemaitre, Jules, 247, 337 (n. 26)
 León, Luis de, 16, 148
 Lessing, Gotthold Ephraim, 30
 Lipsio, Justo, 103-108, 113, 114, 140, 142, 157-162, 330 (n. 2), 333 (nn. 7 y 9), 334 (n. 15)
 Locke, John, 10 (n.)
 Longfellow, Henry Wadsworth, 271
 López-Morillas, Juan, 342 (n. 74)
 Lorenz, Ottokar, 40
 Lorenzana, Francisco Antonio, 328 (n. 9)
 Lucano, 113, 147, 158, 160-162
 Lucilio, 118
 Lucrecio, 183, 292, 317 (n. 48)
 Lugones, Leopoldo, 189, 225, 254, 255, 274, 281, 337 (n. 34), 338 (n. 35)
 Luis XIII, 117, 118
 Luis XIV, 37
 Lunarejo, véase Espinosa Medrano
 Lutero, Martín, 113, 142, 334 (n. 14)
 Luz Caballero, José de la, 267
 Mackey, Dom B., 330 (n. 33)
 Machado, Antonio, 179-184, 338 (n. 37)
 Machado de Assis, 310 (n. 17)
 Madero, Francisco I., 302-304
 Mahoma, 15
 Maine de Biran, 318-319 (n. 69), 319 (n. 72)
 Maizeroy, 341 (n. 71)
 Malebranche, Nicolas de, 30
 Malón de Chaide, Pedro, 15
 Mallard, Pierre, 124, 327 (n. 3)
 Mallarmé, Stéphane, 19, 170, 217, 276, 338 (n. 42)
 Manacorda de Rosetti, Mabel, 310 (n. 17), 338 (n. 37), 342 (n. 77)
 Mannheim, Karl, 311-312 (n. 19)
 Manrique, Jorge, 146
 Mansilla, Lucio, 195-199, 338 (n. 35)
 Mapes, Erwin K., 338 (n. 42), 339 (n. 46), 342 (nn. 74 y 81)
 Marañón, Gregorio, 311 (n. 19)
 Marasso, Arturo, 337 (nn. 22 y 26), 341 (nn. 65, 71 y 72)
 Marcial, 113, 114, 160, 161
 Margarita de Austria, 332 (n. 4)
 María Antonieta, 200
 María de Austria, 150, 152
 Mariana, Juan de, 15, 143, 144
 Marichal, Juan, 327 (n. 3)
 Marie, Pierre, 86, 87
 Maritain, Jacques, 87, 88, 322 (nn. 130 y 132)
 Mármol, José, 310 (n. 17)
 Marón, patriarca de Siria, 330 (n. 2)
 Martí, José, 187-190, 234, 267, 271, 336 (n. 12)
 Marx, Karl, 260
 Maspero, Estela I. de, 310 (n. 17)
 Massis, Henri, 276
 Mauthner, Fritz, 316 (n. 32)
 Maximiliano de Habsburgo, 301, 303
 McBride, Katharine E., 321 (nn. 113 y 114)
 Medicus, Fritz, 36
 Medina de las Torres, Duque de, 116
 Medinaceli, Duque de, 111, 116, 117, 327 (n. 3)
 Meillet, Antoine, 63, 312 (n. 22)
 Mejía Sánchez, Ernesto, 211, 336-338, 341-343 (*passim*)
 Melanchthon, 133, 142, 334 (n. 14)
 Mendès, Catulle, 202, 206, 217, 222, 226, 245, 246, 253, 257, 335 (n. 5), 341 (nn. 71 y 72)
 Mendoza, Bernardino de, 158, 330 (n. 2)
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 125, 190, 328 (n. 10)

- Menéndez Pidal, Ramón, 25, 275, 312 (n. 22)
- Meneses, Jorge, 179
- Mentré, François, 40, 43, 309 (n. 10), 312 (n. 22)
- Mercator, Gerardo, 113, 145
- Meredith, George, 276
- Mérimée, Ernest, 124, 326 (n. 1), 327 (n. 4), 328 (n. 7), 333 (n. 9)
- Merleau-Ponty, Maurice, 87
- Mesonero Romanos, Ramón de, 229
- Messia de Leiva, Alonso, 116
- Mexía, Pero, 146, 333 (n. 6)
- Meyer, François, 326 (n. 174)
- Meyer, R. M., 311 (n. 19)
- Miguel Ángel, 36
- Miles, J., 311 (n. 19)
- Milton, John, 271
- Miomandre, Francis de, 266
- Miranda, Francisco de, 190, 193
- Miró, Gabriel, 231
- Mistral, Frédéric, 245
- Mistral, Gabriela, 266-270, 274
- Moctezuma, 277
- Monakow, von, 87, 322 (n. 123)
- Monsalve, Carlos, 310 (n. 17), 338 (n. 37), 342 (n. 77)
- Montaigne, Michel de, 271, 274
- Montalvo, Juan, 189, 230, 271, 274.
- Montero, Mateo, 111
- Monterroso, Augusto, 343 (n. 1 de "Notas a Borges")
- Montesquiou-Fezensac, Robert de, 245
- Moreno Villa, José, 316 (n. 32)
- Morley, S. Griswold, 327 (n. 4)
- Morris, William, 276
- Mourgue, Raoul, 87, 322 (nn. 123 y 124)
- Müller, H. von, 311 (n. 19)
- Müller, Lucian, 25, 333 (n. 8)
- Muret, Marc Antoine, 113, 159
- Murger, Henri, 245, 341 (n. 70)
- Murray, Gilbert, 276
- Museo, 160
- Mussato, Albertino, 16
- Musset, Alfred de, 17, 214, 217, 244, 336 (n. 17)
- Muthesius, E., 35
- Navarro, Tomás, 339 (n. 47)
- Nebrija, Antonio de, 144
- Neddermann, Emmy, 165, 166, 168-172, 174, 178, 334 (n. 2)
- Nerón, 222, 223, 226, 337 (n. 27)
- Nerval, Gérard de, 254
- Nervo, Amado, 251, 273, 338 (n. 37)
- Nieremberg, Juan Eusebio, 341 (n. 71)
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 260, 261, 273, 277
- Novalis, 321 (n. 110)
- Núñez de Arce, Gaspar, 228
- Obligado, Rafael, 338 (n. 35)
- O'Casey, Sean, 216
- Ohnet, Georges, 219, 226, 337 (n. 26)
- Olgiati, Francesco, 320 (n. 80), 326 (n. 172)
- Olivares, Conde-Duque de, 110, 112, 113, 118, 120, 121, 149-156, 332 (n. 4)
- Olivares, Condesa de, 114
- Onís, Harriet de, 274
- Orfila Reynal, Arnaldo, 10
- Orgaz, R. A., 311 (n. 19)
- Orígenes, 148
- Ortega y Gasset, José, 40, 43, 231, 310 (n. 17)
- Osuna, Duque de, 110, 157
- Othón, Manuel José, 273
- Oviedo, Francisco de, 121, 122, 332 (n. 8)
- Pablo, San, 110, 114, 162, 251
- Palacios, Pedro B., *véase* Almafuerde
- Palau y Dulcet, Antonio, 328 (n. 9)
- Palestrina, 35, 36, 309 (n. 14)
- Palma, Ricardo, 189, 242
- Paravicino, Hortensio, 154
- Pascal, Blaise, 276
- Passarge, W., 311 (n. 19)

- Pater, Walter, 276
 Paul, Hermann, 84, 312 (n. 22)
 Paulhan, Frédéric, 73
 Péguy, Charles, 267, 268
 Pérez de Ayala, Ramón, 231
 Pérez de Oliva, Hernán, 143
 Perry, Ralph Barton, 291
 Petersen, Julius, 29, 32, 43, 309-312 (nn. 8, 10, 16, 19 y 22)
 Petrarca, 16, 119, 157
 Peyre, Henri, 311 (n. 18), 312 (n. 19)
 Pfeiffer, Johannes, 24
 Pick, Arnold, 86, 321 (n. 117)
 Pico della Mirandola, Giovanni, 157
 Piero, Raúl del, 331 (n. 2 de "La España defendida")
 Pierrefeu, Jean de, 314 (n. 21)
 Pierre-Quint, Léon, 315 (n. 21)
 Pinder, Wilhelm, 35, 43
 Pino Saavedra, Yolando, 310 (n. 17)
 Pitágoras, 146
 Platón, 16, 22, 61, 98, 157, 273, 277, 288, 294, 330 (n. 1)
 Plauto, 191
 Plotino, 97
 Plutarco, 13, 28
 Poe, Edgar Allan, 19, 24, 254, 271, 340 (n. 48)
 Poirier, Eduardo, 229, 335 (n. 1)
 Pommier, Jean, 311 (n. 18)
 Ponce de León, Juan, 327 (n. 3)
 Pope, Alexander, 271
 Portilla, Jorge, 325 (n. 168)
 Portuondo, José Antonio, 312 (n. 19)
 Prescott, William H., 275
 Propercio, 146
 Proust, Marcel, 53, 314-315 (n. 21), 316 (n. 25), 324-325 (n. 160), 326 (n. 173)
 Prudencio, 160
 Pushkin, Alexander, 18, 217
 Quevedo, Francisco de, 103-162, 275, 326-334 (*passim*)
 Quintiliano, 331 (n. 2 de "La España defendida")
 Racine, Jean, 271
 Rafael Sanzio, 35, 309 (n. 14)
 Rangel, Nicolás, 187
 Ranke, Leopold von, 28
 Ravaisson-Mollien, Jean Gaspard, 318 (n. 69), 322 (n. 133)
 Raymond, M., 25
 Regnard, Jean François, 271
 Régnier, Henri de, 245
 Rembrandt, 294
 Renard, Jules, 245
 Reyes, Alfonso, 155, 271-279
 Richelieu, Cardenal, 30, 118
 Rimbaud, Arthur, 19, 259, 324 (n. 160)
 Río, Andrés del, 193
 Río, Martín Antonio del, 158, 159
 Robinson, G. W., 334 (n. 19)
 Rodó, José Enrique, 225, 226, 234, 272, 274, 313 (n. 23)
 Rojas, Ricardo, 254
 Romero, Francisco, 85, 321 (n. 112)
 Ronsard, Pierre, 15
 Rosenbaum, Sidonia C., 341 (n. 70)
 Rousseau, Jean-Jacques, 271, 274, 317 (n. 46)
 Rousselot, Jean Pierre, 76, 312 (n. 22)
 Royce, Josiah, 296
 Ruiz, Juan, arcipreste de Hita, 275
 Ruiz de Alarcón, Juan, 190, 273
 Ruiz de Santayana, véase Santayana
 Rümelin, Gustav, 40
 Rusiñol, Santiago, 340 (n. 54)
 Ruskin, John, 315 (n. 21)
 Russell, Bertrand, 291
 Saint-Victor, Paul de, 245
 Sainte-Beauve, Charles Augustin, 44, 313 (n. 24)
 Sales, Francisco de, San, 125-141, 327-330 (*passim*)
 Salinas, Pedro, 247, 312 (n. 19), 337 (n. 28)

- Salustio, 158
 Salutati, Coluccio, 16
 Samain, Albert, 339 (n. 46)
 Sancha, Antonio de, 329 (n. 23)
 Sánchez, Florencio, 313 (n. 23)
 Sánchez, Melchor, 329 (n. 22)
 Sánchez de Badajoz, Garcí, 146
 Sánchez Reulet, Aníbal, 310 (n. 17), 312 (n. 19)
 Sandoval, Sancho de, 116, 121
 Santayana, George, 9, 24, 182, 287-297, 325 (n. 160)
 Sarmiento, Domingo Faustino, 195, 197, 310 (n. 17)
 Sarmiento de Mendoza, Manuel, 114, 158
 Sartabal, Duque de, 332 (n. 4)
 Saulnier, Verdun L., 311 (n. 18)
 Saussure, Ferdinand de, 63, 77, 318 (n. 55)
 Sawa, Alejandro, 206, 208, 339 (n. 46)
 Scioppius, Gaspar, 159
 Scheler, Max, 323 (n. 144)
 Schelling, Friedrich von, 60
 Scherer, Wilhelm, 39, 310 (n. 16)
 Schlegel, August Wilhelm von, 321 (n. 110)
 Schlegel, Friedrich, 20
 Schneider, K. C., 312 (n. 19)
 Schnürer, G., 312 (n. 19)
 Schopenhauer, Arthur, 273
 Schücking, L. L., 312 (n. 19)
 Schumann, D. W., 312 (n. 19)
 Schür, Friedrich, 32
 Schutz, Alfred, 87, 319-322 (nn. 79, 114, 119 y 127)
 Séneca, L. A., 107, 113, 114, 118, 147, 148, 157, 158, 162, 226, 333 (n. 9)
 Sénéchal, Christian, 311 (n. 18), 312 (n. 19)
 Sequeira, Diego Manuel, 335 (n. 8), 338 (n. 43), 341 (nn. 58 y 69)
 Serini, Paolo, 318 (n. 69)
 Serís, Homero, 25
 Serrano del Castillo, Manuel, 114
 Sessa, Duque de, 118
 Shakespeare, William, 36, 246, 249, 292, 340 (n. 48)
 Shaw, George Bernard, 216, 276
 Shelley, Percy Bysshe, 20
 Sierra, Justo, 189, 273
 Sigüenza y Góngora, Carlos de, 271
 Silva, José Asunción, 189, 274
 Silva, Pedro de, 125, 126, 328 (nn. 9 y 10)
 Silva Castro, Raúl, 258, 335 (n. 3)
 Silvestre, Armand, 341 (n. 71)
 Simmel, Georg, 294, 321 (n. 105)
 Sócrates, 157
 Soto Hall, Máximo, 342 (n. 89)
 Souday, Paul, 315 (n. 21)
 Souza, Sybil de, 324-325 (n. 160), 326 (n. 173)
 Spangenberg, H., 312 (n. 19)
 Spengler, Oswald, 10 (n.)
 Speratti Piñero, Emma Susana, 343 (n. 1 de "Huitzilopxtli")
 Spinoza, Benedicto (Baruch), 60, 287, 288
 Spoerri, 32
 Stalin, 297
 Stenzel, Julius, 82-84, 321 (nn. 105, 107, 109 y 110)
 Sterne, Lawrence, 276
 Stevenson, Robert Louis, 276, 277
 Stiles, Ezra, 190
 Strich, Fritz, 32
 Stumpf, Carl, 86, 321 (n. 117)
 Suetonio, 146
 Supervielle, Jules de, 190, 274
 Swift, Jonathan, 276
 Tabernig, Elsa, 10 (n.)
 Tácito, 158
 Taine, Hippolyte, 28
 Tarsia, Pablo Antonio de, 103
 Tebes, Gaspar de, 111
 Teógnides, 146
 Teresa, Santa, 109, 121
 Teresa de Mier, Servando, 273
 Terracher, 312 (n. 22)
 Tertuliano, 13, 148
 Theodorus Petreius, 331 (n. 2 de "La España defendida")

- Thibaudet, Albert, 310 (n. 18)
 Tibulo, 146
 Ticiano, 36
 Tieck, Ludwig, 34
 Tilgher, Adriano, 325 (n. 161)
 Tito Livio, 146
 Tocqueville, Alexis de, 28
 Toffanin, Giuseppe, 25
 Tomás de Aquino, Santo, 88, 116
 Tönnies, F., 312 (n. 19)
 Torres, Edelberto, 343 (n. 1 de "Huitzilopochtli")
 Toyndee, Arnold Joseph, 276
 Trend, J. B., 276
 Troeltsch, Ernst, 312 (n. 19)
 Trueba, Antonio de, 229
 Tucídides, 28
- Unamuno, Miguel de, 114, 183, 267
 Unger, Rudolf, 312 (n. 19)
 Urban, Wilbur Marshall, 325 (nn. 168 y 169)
 Urbano VIII, 332 (n. 9)
 Urbina, Luis G., 187, 273
- Valdés, Fernando, 148
 Valdés, Juan de, 15, 144
 Valdés Leal, Juan de, 340 (n. 54)
 Valencia, Guillermo, 189
 Valera, Juan, 201, 229, 240, 242, 251, 335 (n. 1), 336 (n. 13), 337 (n. 26), 341 (n. 65)
 Valéry, Paul, 99, 167, 175, 181, 274, 324 (n. 160), 326 (n. 175)
 Valle-Inclán, Ramón del, 216, 231, 252, 274, 338 (n. 44)
 Van Tieghem, Paul, 27
 Vander Haeghen, Ferdinand, 333 (nn. 1 y 2)
 Varo, Lucio, 205
 Varona, Enrique José, 189, 234, 267
 Vasconcelos, José, 272
 Vayrac, Abad de, 126, 328 (n. 11)
 Vaz Ferreira, Carlos, 10 (n.), 274, 287
- Vega, Lope de, 44, 107, 118, 264, 275, 341 (n. 71)
 Velada y San Román, Marqués de, 110
 Vendryes, Joseph, 312 (n. 22)
 Vera y Zúñiga, Juan Antonio de, 332 (n. 5)
 Verdi, Giuseppe, 193
 Verhaeren, Émile, 174
 Verlaine, Paul, 19, 217, 226, 245, 271
 Viciano, Martín de, 144
 Vigny, Alfred de, 18, 19, 217, 317 (n. 46)
 Villa, Francisco, 301
 Villegas, Carlos, 325 (n. 168)
 Villiers de l'Isle-Adam, Philippe, 271
 Virgilio, 13, 15, 108, 113, 142, 158, 160, 161, 330 (nn. 1 y 2)
 Visan, Tancrede de, 320 (n. 88)
 Vives, Juan Luis, 15, 161
 Voltaire, 271, 327 (n. 3)
 Vossler, Karl, 10 (n.), 309 (n. 13), 312 (n. 22), 320 (n. 94), 323-326 (nn. 136, 163 y 172)
- Wagner, Richard, 20, 226
 Wais, Kurt, 25, 32, 33, 35, 36, 309 (n. 12-14)
 Waismann, A., 316 (n. 22)
 Walzel, Oskar, 25, 32, 36, 309 (n. 12)
 Watteau, Jean Antoine, 239
 Wechsler, Eduard, 25, 28-30, 32, 37, 39, 309 (nn. 8 y 9), 311 (n. 19)
 Weisenburg, Theodore, 321 (nn. 113 y 114)
 Wellek, Albert, 34
 Wells, Herbert George, 282
 Whitman, Walt, 271, 292, 296, 336 (n. 11)
 Whittier, John Greenleaf, 271
 Wickham, Harvey, 291
 Wilde, Eduardo, 203
 Wilde, Oscar, 276
 Wilson, Edward M., 330 (n. 2), 331 (n. 4)
 Wilson, Richard Albert, 10 (n.)

- Wölfflin, Heinrich, 32, 33, 36, 309
(n. 12)
- Wordsworth, William, 20
- Wundt, Wilhelm, 84
- Zenón, 157, 314 (n. 19)
- Zoilo, 330 (n. 1)
- Zola, Émile, 215, 245, 246,
248
- Zorrilla, José, 217, 228
- Zúñiga, Baltasar de, 332 (n. 4)
- Zurita, Jerónimo de, 146

ÍNDICE GENERAL

<i>Advertencia preliminar</i>	9
-------------------------------------	---

I

Condición del poeta	13
Kierkegaard y la poética actual	20
Períodos y generaciones en historia literaria	25
Bergson, filósofo del lenguaje	45
Intelecto y acción, 46; El lenguaje, creación de la inteligencia, 51; El signo lingüístico, 61; El lenguaje intelectual y la expresión de la realidad psíquica, 64; El lenguaje, instrumento de ordenación categorial, 68; El esquema verbal, 71; El lenguaje de la intuición, 88	

II

Cartas de Quevedo	103
Quevedo y la "Introducción a la vida devota"	124
La "España defendida" y la síntesis pagano-cristiana ...	142
Cómo ha de ser el privado: de la comedia de Quevedo a su "Política de Dios"	149
De Quevedo, Lipsio y los Escalígeros	157

III

Sobre el estilo de Juan Ramón Jiménez	165
Elogio de Mairena	179

IV

Cultura de Hispanoamérica	187
Lucio Mansilla	195

Los cuentos de Rubén Darío	200
Forma, 202; Poeta y mundo, 216; Maestría, 227; Complejidad, 240	
Recuerdo de Korn	260
Palabras de Gabriela	266
Alfonso Reyes y sus literaturas	271
Notas a Borges	280
Santayana	287
<i>Apéndice. Huitzilopochtli</i>	301
Notas	307
Índice de nombres	345

Este libro se terminó de imprimir el día
27 de febrero de 1981 en los talleres
de EDIMEX, S. A., Calle 3, núm. 9, San
Bartolo Naucalpan, Estado de México.
Se imprimieron 3 000 ejemplares.

LETRAS HISPANICAS ESTUDIOS ESQUEMAS

Raimundo Lida

Dedicado a su generosa labor de maestro, Raimundo Lida, formado en las exigencias de la filología y de la estética, se preocupó escasamente de su obra escrita. En *Letras hispánicas*, "páginas nacidas bajo muy diversas constelaciones" y dedicadas "a auditorios distintos", Lida reunió parte de esa obra. Aunque "tanto los *esquemas* como la mayoría de los *estudios* quedan, de propósito, abiertos a colaboración y ampliación" y apenas son, a veces, "anuncio, no balance final", constituyen un serio y parco conjunto donde no caben deslices y donde el entusiasmo se ahonda en profundidad. Sea por el sendero no siempre breve de la reseña que logra categoría de ensayo ("Sobre el estilo de Juan Ramón Jiménez", "Cultura de Hispanoamérica", "Lucio Mansilla", "Notas a Borges"), o por el más largo y difícil de la investigación a fondo ("Bergson y el lenguaje", los estudios sobre Quevedo y los cuentos de Darfo); a través del comentario menos denso en apariencia pero igualmente rico ("Condición de poeta", "Elogio de Mairena", "Recuerdo de Korn", "Palabras de Gabriela"), o de trabajos cortos en páginas pero no en sentido ("Alfonso Reyes y sus literaturas", "Santayana"), el lector apreciará no únicamente solidez de método, sino también agudeza de espíritu, emoción humana y juicio certero. Libro misceláneo por los temas tratados y por las diversas maneras como se abordan, *Letras hispánicas* es, sin embargo, un libro unitario: delimita con claridad los aspectos que interesaron a su autor y nos los ofrece en cada caso con dignidad austera.

El Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México se asocian en esta coedición para rendir homenaje a la memoria de Raimundo Lida.

Publicación conmemorativa de los cuarenta años de la fundación de
El Colegio de México.



Fondo de Cultura Económica