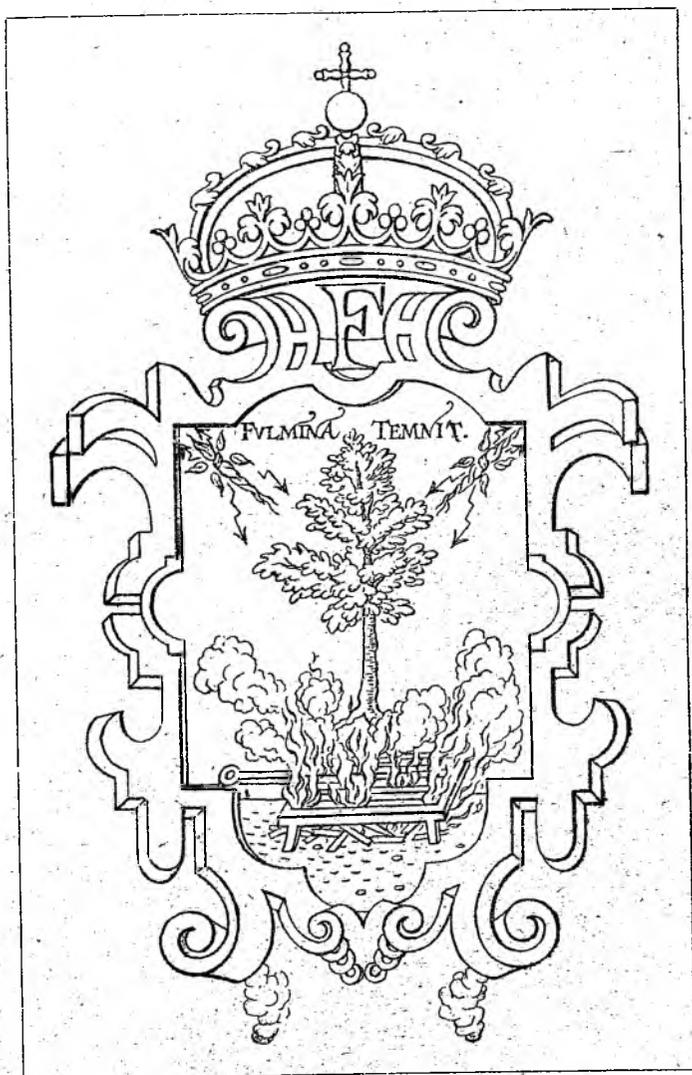


ESCORIAL



SUMARIO

	<u>Páginas</u>
ESTUDIOS	
PEDRO LAÍN ENTRALGO: La acción catártica de la tragedia o sobre las relaciones entre la poesía y la medicina.....	319
G. HAINSWORTH: Las novelas ejemplares. (Traducción de G. Fernández Ramos.)	363
POESIA	
AGUSTÍN DE FOXÁ: Poesías	391
Poesías de Percy Byshe Shelley, puestas en verso castellano por LEOPOLDO PANERO	397
NÓTAS	
El poeta de las memorias, por Ricardo Gullón ..	415
Teoría de las transmutaciones en el juego heráldico, por Pedro Mourlane Michelena.....	431
Campos de Figueiredo. Nota, traducción y antología de A. Zamora Vicente.....	436
Manuel García Morente (1886-1942), por Juan Zaragüeta.....	446
LIBROS	
<i>La invasión desde Marte</i> , de Hardley Cantril, por G. F.	457

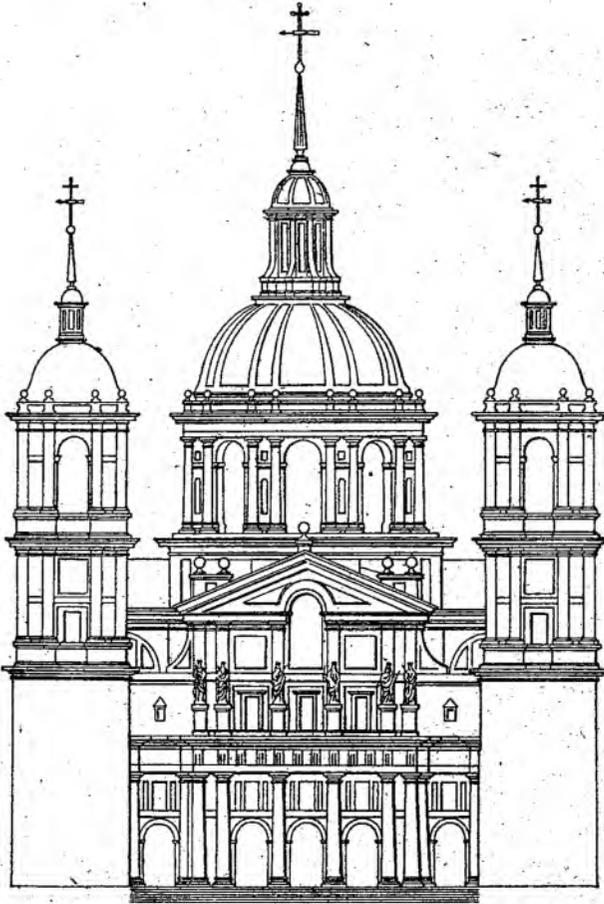
Silverio Aguirre, impresor - Teléfono 30366 - Madrid

*De este número se hicieron 100 ejemplares
numerados para los suscriptores de honor.*

**DIRECCION:
JOSE MARIA ALFARO**

**SECRETARIA:
ALFONSO XII, 26
TELÉFONOS 14491, 14460 Y 14464**

**ADMINISTRACION:
CARRETAS, 10
TELÉFONOS, 24730 Y 24739**



Estudios

Pedro Laín Entralgo: *La acción catártica de la tragedia o sobre las relaciones entre la poesía y la medicina.* – G. Hainsworth: *Las novelas ejemplares.* (Traducción de G. Fernández Ramos.)

LA ACCION CATARTICA DE LA TRAGEDIA

O

SOBRE LAS RELACIONES ENTRE LA POESIA Y LA MEDICINA

POR

PEDRO LAÍN ENTRALGO

En el curso de un trabajo acerca de *La obra de Sigmund Freud*, parte principal de un volumen de *Estudios de Historia de la Medicina y de Antropología Médica*, ahora en prensa, he tenido que tratar ampliamente el problema de la acción catártica del lenguaje. Al conjunto de cavilaciones sobre ese problema pertenecen las páginas que siguen.

PARTAMOS de la famosa definición aristotélica de la tragedia: “Es la imitación de una acción levantada y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazornado en su especie conforme a las diversas partes, ejecutada por personas en acción y no por medio de relato, y que, por obra de la piedad y el temor, opera la purgación (*kátharsis*) de tales pasiones (*pathémata*).” (*Poet.*, 1449 b 24 sqq.). La tragedia, como toda poesía, es imitación, *mimesis*; pero se distingue de los restantes géneros por la índole del objeto imitado (una acción humana levantada o esforzada), por los medios de que se vale para la imitación (los reúne todos: armonía, ritmo y discurso) y por el modo de llevar a cabo su imitadora representación (la acción y no el relato).

Pero, sobre todo, por producir en el espectador una específica *hedoné* —un “placer” peculiar— y una *kátharsis*, una purgación o purificación de las dos pasiones que en su alma suscita: la piedad y el temor.

Llegamos con ello a la cuestión crucial de la *Poética*, la *catarsis* trágica. “Apenas habría en la literatura universal un pasaje de igual extensión, sobre el cual se haya vertido tal diluvio de escritos”, dice Gudeman en su edición crítica de la *Poética* (1). “No hay en la literatura griega un pasaje más célebre que las diez palabras de la *Poética* relativas a la *catarsis*”, escribe Hardy en el prólogo de la suya (2). Desde los tratadistas del Renacimiento (Robortelli, Vettori, Castelvetro) y los preceptistas franceses y alemanes de los siglos XVII y XVIII (Batteux, Chapelain, Scudéry, Lessing...) hasta nuestros días (Pohlenz, Howald, Finsler, Temkin, Bywater...), pasando por los decisivos trabajos de J. Bernays y H. Weil, en pleno siglo XIX, no hubo punto de reposo para tan asenderada cuestión. Sólo el estudio de J. Bernays (3) suscitó hasta 150 trabajos diversos, en los que se tomaba actitud frente a su famosa interpretación (4). Sería totalmente inadecuado a la índole de mi actual trabajo que yo intentase una exposición más o menos ordenada de tal fárrago filológico y exegético. Basta a mis fines una apretada sinopsis de las

(1) *Aristoteles Poetik mit Einleitung, Text und Adnotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices nominum rerum locorum*, von A. Gudeman. Berlín y Leipzig, 1934, pág. 167.

(2) *Aristote, Poétique. Texte établi et traduit par J. Hardy*. París, 1932 (Col. G. Budé), pág. 16.

(3) El fundamental estudio de J. Bernays, aparecido en las Memorias de la Academia de Breslau en 1857, fué luego reimpresso en *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. Berlín, 1880.

(4) Escribía el bueno de D. Juan Valera, con su castiza e inteligente familiaridad, acerca de la purificación de los afectos: “palabras de Aristóteles que cada cual entiende a su modo”. *Obras completas*, II, pág. 73 (Ed. Aguilar, Madrid, 1942).

actitudes cardinales; en ellas se reflejan, a través de un saber filológico más o menos extenso y fino, las diversas orientaciones hermenéuticas que ha ido imponiendo al hombre europeo la historia de su espíritu.

Los comentaristas del Renacimiento interpretaban el efecto favorable de la catarsis como un endurecimiento frente a las vicisitudes de la vida, producido por la familiaridad con los espectáculos que nos llenan de temor y piedad. Los preceptistas y dramaturgos franceses del XVII, más píos, extienden la acepción de la catarsis a todas las pasiones —contra la expresa limitación del texto aristotélico— y la interpretan como una purificación moral del individuo. Corneille piensa que el espectáculo de la tragedia nos incita a “purgar, moderar, rectificar e incluso desarraigar en nosotros la pasión que sume ante nuestros ojos en la desgracia a las personas que compadecemos”. Tal vez determinase esta orientación moral en la tarea interpretativa la influencia de Platón, para el cual era la catarsis un concepto religioso y moral, “un arte discriminatorio que elimina lo malo y deja lo bueno”.

En el siglo XVIII se inicia un giro hermenéutico. Comienza a recordarse la acepción médica de la palabra *kátharsis* (purgación de los humores) y se la entiende desde el punto de vista de la felicidad o del bienestar individuales. Batteux estima que “la tragedia nos da el terror y la piedad que nos gustan y les cercena ese grado excesivo o esa mezcla de horror que nos desplace”. La atención se centra en la expresión “placer sin mezcla de pena”, que Aristóteles considera como un fin inmanente de la tragedia (1). Bajo la influencia del positivismo, y a la vez que se afina y amplía la precisión filológica, llega a su cima el empeño por interpretar médicamente la catarsis de la tragedia. El prota-

(1) San Agustín alude muy expresamente en sus *Confesiones* (III, 2) a este placer (*voluptas*) que acompaña a la compasión (*pati vult ex eis*) producida por la tragedia en el espectador. El *ex eis* de San Agustín se refiere a los personajes trágicos.

gonista de esta orientación hermenéutica es Jacob Bernays. Para Bernays, la catarsis sería como un tratamiento homeopático del espectador mediante emociones provocadas, una especie de higiene del alma. Apóyase la interpretación de Bernays, aparte los textos hipocráticos y prehipocráticos en que aparece la acepción terapéutica de la catarsis, en tres pasajes distintos que él juzga muy demostrativos de su propia actitud: uno de la *Política* de Aristóteles, en que se habla de la acción catártica que producen los cantos de “acción” (*praktiká*) y los “de entusiasmo” (*enthousiastiká*) (*Polít.*, 1341 b 32 sqq.); otro de Jámblico, que interpreta la catarsis trágica, un poco al modo psicoanalítico, como la descarga de afectos retenidos y exaltados por la retención (Jámbl., *De myst.*, I, II); y otro de Proclo (o de Sorano), procedente de su comentario a la *República* de Platón y más difícilmente referible al discutido fragmento de la *Poética* (*in Plat. Rep.* I, 42). Mezclando con cierta arbitrariedad el contenido de todos estos pasajes, rompe Bernays con la interpretación moral de la catarsis aristotélica y la reduce a la pura idea de una satisfacción individual por mejor armonía de los humores, a un alivio acompañado de placer: “tomada concretamente la palabra *kátharsis* significa en griego una de dos cosas: o bien la expiación de una culpa por obra de ciertas ceremonias sacerdotales, una lustración; o bien la supresión o el alivio de una enfermedad a merced de un remedio médico exonerativo”, tales son las palabras textuales de Bernays (1). Este carácter dilemático de la interpretación bernaysiana es el que determina su modo de entender la catarsis trágica.

La interpretación de Bernays, análoga a la coetánea de Weil, hizo época. Se la creyó hasta invulnerable. Escribía el filólogo Vahlen, con cierta intención profética, poco después de publicado el libro de Bernays: “Esta explicación de la catarsis ofre-

(1) Op. cit., págs. 12 y 92. Los subrayados son del propio Bernays.

cerá resistencia a toda objeción mientras se haga algún honor a la hermenéutica filológica” (1). Pero, contra toda predicción positivista, la interpretación de Bernays no se ha mantenido íntegra. La finura hermenéutica de los filólogos recientes ha ido desmontando los supuestos que la sirvieron de base. Se ha negado, por una parte, que exista una identidad entre la *kátharsis* de la *Política* y la de la *Poética*: su relación es de analogía, no de identidad. Se ha discutido a fondo la posibilidad de colacionar a este respecto los fragmentos de Iámblico y de Proclo. Pero, sobre todo, se ha deshecho la oposición dilemática entre las dos acepciones que Bernays mismo reconoce a la palabra griega *kátharsis*. El giro transpositivista que ha experimentado el espíritu del hombre y la consiguiente mejor comprensión de la religión y de la medicina griegas, han sido causa del cambio hermenéutico. Ya Rohde vió claramente el aspecto religioso, y no sólo ético, que la palabra *kátharsis* tiene en Platón: “A menudo habla Platón de la *kátharsis*, de la purgación o purificación a que el hombre ha de tender. Toma la palabra y el concepto de los teólogos y aun los levanta a más excelsa significación...” (2). Mas no sería esto suficiente, si Howald (3) y Temkin (4), cada uno por un lado —Howald como historiador y filólogo, Temkin como médico e historiador—, no hubiesen demostrado cumplidamente la común raíz religiosa y pitagórica de la *kátharsis* moral y de la *kátharsis* médica, y hasta el permanente acento religioso que esta última alberga en su entraña semántica. El propio Pohlenz, último valedor de la interpretación bernaysiana, la admitiría tal

(1) *Ges. Phil. Schrift*, I, 269. Cit. por Gudeman, op. cit., pág. 167.

(2) *Psyche*, tercera ed., Tubinga y Leipzig, 1903, t. II, pág. 281. Sobre la interpretación nietzscheana de la catarsis, véase lo que luego se dice.

(3) “Eine vorplatonische Kunsttheorie”, *Hermes*, t. 54, 1919, págs. 187-207, y *Die griechische Tragödie*, 1930.

(4) “Beiträge zur archaischen Medizin”, *Kyklos*, III, 1930, págs. 90-135.

vez como buena para el texto aristotélico, a condición de negar a Aristóteles (¡!) un cabal entendimiento del tan esencial trasfondo religioso de la tragedia griega (1).

Se impone, pues, la necesidad de intentar una comprensión más cabal del famoso paso aristotélico (2). Las diez palabras a que se refiere J. Hardy están todavía ahí, vírgenes a nuestra avidez hermenéutica y resistentes a un entendimiento definitivo de su sentido, a pesar de esta constante gigantomaquia en torno a la catarsis, como diría Platón. No soy yo, ciertamente, el llamado a dar la interpretación de la catarsis aristotélica adecuada a la madurez científica y espiritual de nuestro tiempo. Quede íntegro el empeño para los filólogos. Mas tal vez no sean inútiles a la hora de tal empeño las notas interpretativas que a continuación expongo, inferidas desde un punto de vista a la vez histórico y médico. Después de todo, también debemos tener voz y

(1) *Die griechische Tragödie*, Leipzig y Berlín, 1930, pág. 529 y siguientes.

(2) Tal comprensión sería ociosa si, como pretende Wilamowitz (*Einleitung in die griechische Tragödie*, tercera ed., Berlín, 1921, pág. 110), no fuese posible utilizar ese “inestimable tesoro” de la *Poética* en que se menciona la catarsis trágica. “Ni Esquilo pretendió una acción catártica, ni los atenienses la esperaron jamás. Acaso el filósofo haya observado aguda y finamente la acción que ejercía una tragedia sobre el público o sobre él, en su solitaria lectura; pero tal acción fué desconocida para los poetas y para el público.” En mi opinión, el argumento no concluye. Acaso los atenienses no llamasen *kátharsis* a la acción de la tragedia —lo cual, en todo caso, también es problemático—, pero esto no invalida la cuestión capital: ¿En qué consiste propiamente esa acción de las dos pasiones trágicas que Aristóteles llama *kátharsis* en su definición de la tragedia? ¿Qué quiere decir Aristóteles con esa expresión? *That is the question*. El mismo Wilamowitz reconoce la acción educadora y edificante de la tragedia, aunque (*vide infra*) la atribuya a la condición de poeta de su autor, no a la de trágico. Tampoco me parece muy cierta la negación de una acción edificante *im ernsten Sinne* al culto dionisiaco primitivo, cuando éste, antes de la aparición de la tragedia, se limitaba al coro de sátiros. La investigación sobre los cultos dionisiacos posterior a la *Psyche* de Erwin Rohde parece indicar lo contrario.

voto los médicos cuando de interpretar una palabra médica se trata. He aquí tales notas, discreta y ordinalmente explanadas:

1.^a La interpretación de la *kátharsis* aristotélica debe partir de un hecho fundamental: el esencial carácter religioso de la tragedia griega, desde Tespis hasta Eurípides y aun hasta las creaciones de los últimos trágicos. Por mucho que la tragedia se apartase del acento profundamente religioso que tenía en los venerables tiempos de Esquilo, siempre conservó en la mente del autor y en el ánimo de los espectadores su esencial vinculación a las tradiciones religiosas del pueblo helénico. “Servicio divino, parte del culto religioso del Estado griego”, la define Pohlenz al comienzo de su libro antes citado. Debemos a Nietzsche, entre tantos extravíos de su genial embriaguez dionisiaca, los fundamentos de esta interpretación religiosa de la tragedia (1). Con lenguaje menos arrebatado y filología más positivista, no dejó de reconocer Wilamowitz, el primer adversario de la interpretación nietzscheana, este rasgo religioso y cultural de la tragedia griega (2). Pohlenz la llama “la figura más perfecta alcanzada por el éxtasis dionisiaco” (3). Sería, en suma, la configuración ática de las primitivas representaciones extáticas y orgiásticas que llevaba consigo el culto a Dionysos.

Este profundo carácter religioso de la tragedia, acentuado si

(1) Basta recordar los hermosos párrafos finales de *El nacimiento de la tragedia* y, sobre todo, su acorde terminal, la frase que un anciano ateniense diría a un extraño: “¡Sígueme hacia la tragedia, y sacrificá conmigo en el templo de ambas divinidades!” Esto es, de Dionysos y de Apolo. Pese a su embriaguez musical y dionisiaca, no olvidó Nietzsche el elemento “apolíneo”— lógico, verbal— de la tragedia.

(2) He aquí la definición de Wilamowitz, más atenta al problema histórico de la tragedia griega que a su sentido religioso. Una tragedia ática es “un trozo de la leyenda heroica, completo en sí mismo, tratado por un poeta en estilo elevado para que lo representasen un coro de ciudadanos áticos y dos o tres actores en el santuario de Dionysos, como parte integrante del culto público” (Wilamowitz, op. cit., pág. 108).

(3) Pohlenz, op. cit., pág. 9.

cabe por la índole heroica y tradicional de las fábulas que los grandes trágicos llevaron a la escena, da al autor trágico una peculiar significación en la comunidad helénica. El poeta se convierte en educador religioso de su propio pueblo. En el diálogo que Aristófanes hace sostener en *Las ranas* a Esquilo y a Eurípides, pregunta aquél: “¿Qué determina la grandeza del poeta?”, e inmediatamente obtiene la adecuada respuesta: “Es el talento, el fin educador y nuestro oficio de hacer mejores a los hombres en nuestras ciudades.” La vinculación entre la tragedia y la *polis* aparece aquí tan claramente como el papel educador del trágico. En otro pasaje habla Esquilo y dice: “Lo que para los niños es el maestro que les gobierna y educa, esto es el poeta para los adultos” (1). El poeta trágico, asentado sobre la tradición religiosa de su pueblo, va educando a los atenienses moral y religiosamente (2). Su oficio no es tanto deleitarles como esclarecer sus almas en orden a los más graves problemas y a las zonas más profundas de su destino helénico y humano; la misma belleza de su lenguaje y su representación no pasa de ser una nota externa de la sublime función que el poema trágico desempeña para el griego. El autor trágico griego, como el predicador entre los

(1) *Las Ranas*, 1.009 y 1.054.

(2) Con toda explicitud lo señala también W. Jaeger: “En él —habla del carácter político de la tragedia de Esquilo— está fundada su condición de educador, que alcanza a un tiempo a lo moral, religioso y humano...” (V. *Paideia*, I, Berlín y Leipzig, 1936, pág. 309.)

Por su parte, W. Nestle escribe que la tragedia “ofreció la posibilidad de patentizar el poder de la divinidad, incluso sobre el destino del hombre a la vez activo y doliente, y la de hacer más lúcida y profunda, más íntima y esclarecida, la religiosidad cultural de la burguesía ateniense” (*Von Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1940, pág. 169).

También Wilamowitz reconoce expresamente este carácter didascálico y edificante del poema trágico griego (op. cit., pág. 110); pero, cosa inexplicable, lo atribuye a la condición de poeta del autor, no a su oficio de trágico. ¿Acaso pueden separarse en un autor dramático “el poeta” y “el trágico”? Por otro lado, el texto de Gorgias que más abajo se transcribe contradice rotundamente la opinión de Wilamowitz.

cristianos (1), va fijando en fórmulas expresas la conciencia religiosa e histórica de sus coetáneos; y a la vez, cumpliendo su oficio de educador, orienta y gobierna con su propia obra el curso histórico que ha seguido la actitud del griego ante su tradición y sus dioses. El poeta trágico es para el griego intérprete de su situación, vigía de su destino y timonel de su conducta. No puede entenderse de otro modo la distancia que por obra de dos solas generaciones separa la tragedia de Eurípides de la de Esquilo.

El problema viene ahora. ¿Debe tenerse en cuenta este esencial carácter de la tragedia griega para interpretar adecuadamente la *kátharsis* aristotélica? Si, como opina Pohlenz, fué ciego Aristóteles para esta realidad, no sería lícito traerla a colación en la tarea de entender la *Poética* del estagirita. ¿Es cierto, sin embargo, que la consideración aristotélica de la tragedia no pasa de ser una especulación estética y hedonística? ¿Debemos negar su condición de “auténtico esclarecedor de la tragedia ática” a un hombre —son palabras textuales de Pohlenz— “que no es ateniense ni ciudadano” y que “no dedica una sola palabra a decirnos que la tragedia desempeña un papel en el servicio divino y en el mundo de los héroes, ni siquiera que es representada en las fiestas de la *polis*, ni que el poeta trágico habla a su pueblo como delegado suyo”? ¿Fué por ventura Aristóteles no más que un vacuo y formal preceptista?

Hay en tal hipótesis dos fundamentales errores: uno, el de desligar la *Poética* del resto de la producción de Aristóteles, como si fuera un alegato en pro del “arte por el arte”; otro, el de desconocer el estilo expositivo propio de toda la obra aristotélica. Es la *Poética* un tratado muy concreto, en el cual su autor nos va a hablar, según su propia expresión, “del arte poético en sí mismo y de sus géneros”. Basta pensar en el valor que cada palabra tiene en el apretadísimo estilo aristotélico para advertir

(1) La comparación procede de Pohlenz, loc. cit., pág. 17.

que ese “en sí mismo” excluye toda alusión a las relaciones externas del arte poético con otros componentes de la cultura y de la historia griegas. No olvidemos tampoco, por lo que a la tragedia atañe, que la definición de la *Poética* se refiere expresamente a la *esencia* (*ousia*) del poema trágico griego, no a su concreta realidad histórica. Y no es que Aristóteles viviese y pensase al margen de la vida histórica de los griegos; pero la relación entre el concepto que Aristóteles tiene de la tragedia y la vida religiosa de los atenienses, sólo puede captarse indagando, con una visión total de la obra aristotélica, el cabal sentido que para nuestro autor tuvieron cada uno de los conceptos que aplica a la descripción “científica” del poema trágico.

Nos dice repetidamente Aristóteles, por ejemplo, que el fin específico de la tragedia es producir el *placer* o la *frucción* que le es propio (1); y tal frucción es justamente “el placer que producen la piedad y el temor suscitados por una imitación...” (*Poét.*, 1453 b, 10-12). El fin último de la tragedia es, pues, su específica *hedoné*, y la *kátharsis* no pasa de ser una acción del espectáculo trágico en el alma del espectador y a tal último fin enderezada. ¿Debemos concluir de tan repetidas y terminantes afirmaciones que Aristóteles considera a la tragedia “hedonísticamente”? Desde luego; pero con la sola condición de entender esa *hedoné* como el mismo Aristóteles la entendía, y no como la entendemos nosotros al decir las palabras “hedonista” y “hedonístico”. En consecuencia, sólo podrá ser entendido el concepto aristotélico de la tragedia después de haber digerido en la *Ética a Nicómaco* (VII, 12-15, 1152 b 1155 a) lo que Aristóteles entiende por placer o *hedoné* (2). Se advertirá entonces con toda

(1) Puede verse tal afirmación en los siguientes pasajes de la *Poética*: 1448 b 18; 1453 a 35-36; 1453 b 10-12; 1459 a 20; 1462 b 13-14.

(2) El primer empeño de Aristóteles está dirigido (VII, 12) contra la interpretación puramente animal o biológica de la *hedoné*. Luego se ocupa positivamente de ella y la define (VIII, 13) como “la *activi-*

claridad que el “placer” producido por la contemplación de una acción humana superior tiene para Aristóteles relación íntima con su helénica idea de la Divinidad. Basta acaso este párrafo para demostrarlo: “No todos (los seres vivientes) se esfuerzan por el mismo placer; y, sin embargo, es el placer aquello por lo que todos se esfuerzan. Tal vez no se esfuerzan tampoco hacia aquel placer que opinan o pretenderían anhelar, sino en realidad siempre hacia uno y el mismo; pues todos los seres tienen por naturaleza algo de divino.” O, si no fuese suficiente, este otro: “Si la naturaleza de un ser es simple, entonces una y la misma acción debe despertar en él permanentemente el sumo placer. Por eso consiste eternamente la felicidad divina en una alegría única y simple. Pues no sólo hay una actividad en el movimiento, mas también en la libertad de movimiento, y el placer se halla más en el reposo que en el movimiento.” El “hedonismo” de Aristóteles es, pues, un hedonismo religioso helénicamente concebido. La idea aristotélica de la tragedia es inseparable de la idea que un griego tenía de la Divinidad y de su modo de representarse la relación del hombre con los dioses. No sería loable la tragedia ni superior a los restantes géneros poéticos, si el espectador no cumpliera con ella el fin religioso que en la *Ética a Eudemo* señala Aristóteles a todo hombre: “servir y conocer a Dios” (*Eth. Eud.*, 1299 b 20).

Otro tanto podría decirse analizando la explicación que Aristóteles da acerca del sentimiento de las dos pasiones trágicas (la piedad o compasión y el temor) por parte del espectador de la tragedia. Recurre Aristóteles a la idea de un *philánthronon*, de un sentimiento de amistad entre hombre y hombre (*Poet.*, 1425 b

dad de un *hábito* natural”. Puesto a matizar esa actividad, prefiere llamarla *no inhibida* (no estorbada) en lugar de *sensible*. El placer sería, pues (VII, 14), la actividad natural, no inhibida y conforme a la virtud. Ahora el problema está en precisar cuál puede ser la *hedoné* correspondiente a un ser que, como el hombre, tiene en sí *por naturaleza* algo divino.

*

que ese “en sí mismo” excluye toda alusión a las relaciones externas del arte poético con otros componentes de la cultura y de la historia griegas. No olvidemos tampoco, por lo que a la tragedia atañe, que la definición de la *Poética* se refiere expresamente a la *esencia* (*ousia*) del poema trágico griego, no a su concreta realidad histórica. Y no es que Aristóteles viviese y pensase al margen de la vida histórica de los griegos; pero la relación entre el concepto que Aristóteles tiene de la tragedia y la vida religiosa de los atenienses, sólo puede captarse indagando, con una visión total de la obra aristotélica, el cabal sentido que para nuestro autor tuvieron cada uno de los conceptos que aplica a la descripción “científica” del poema trágico.

Nos dice repetidamente Aristóteles, por ejemplo, que el fin específico de la tragedia es producir el *placer* o la *frucción* que le es propio (1); y tal frucción es justamente “el placer que producen la piedad y el temor suscitados por una imitación...” (*Poét.*, 1453 b, 10-12). El fin último de la tragedia es, pues, su específica *hedoné*, y la *kátharsis* no pasa de ser una acción del espectáculo trágico en el alma del espectador y a tal último fin enderezada. ¿Debemos concluir de tan repetidas y terminantes afirmaciones que Aristóteles considera a la tragedia “hedonísticamente”? Desde luego; pero con la sola condición de entender esa *hedoné* como el mismo Aristóteles la entendía, y no como la entendemos nosotros al decir las palabras “hedonista” y “hedonístico”. En consecuencia, sólo podrá ser entendido el concepto aristotélico de la tragedia después de haber digerido en la *Ética a Nicómaco* (VII, 12-15, 1152 b 1155 a) lo que Aristóteles entiende por placer o *hedoné* (2). Se advertirá entonces con toda

(1) Puede verse tal afirmación en los siguientes pasajes de la *Poética*: 1448 b 18; 1453 a 35-36; 1453 b 10-12; 1459 a 20; 1462 b 13-14.

(2) El primer empeño de Aristóteles está dirigido (VII, 12) contra la interpretación puramente animal o biológica de la *hedoné*. Luego se ocupa positivamente de ella y la define (VIII, 13) como “la *activi-*

claridad que el “placer” producido por la contemplación de una acción humana superior tiene para Aristóteles relación íntima con su helénica idea de la Divinidad. Basta acaso este párrafo para demostrarlo: “No todos (los seres vivientes) se esfuerzan por el mismo placer; y, sin embargo, es el placer aquello por lo que todos se esfuerzan. Tal vez no se esfuerzan tampoco hacia aquel placer que opinan o pretenderían anhelar, sino en realidad siempre hacia uno y el mismo; pues todos los seres tienen por naturaleza algo de divino.” O, si no fuese suficiente, este otro: “Si la naturaleza de un ser es simple, entonces una y la misma acción debe despertar en él permanentemente el sumo placer. Por eso consiste eternamente la felicidad divina en una alegría única y simple. Pues no sólo hay una actividad en el movimiento, mas también en la libertad de movimiento, y el placer se halla más en el reposo que en el movimiento.” El “hedonismo” de Aristóteles es, pues, un hedonismo religioso helénicamente concebido. La idea aristotélica de la tragedia es inseparable de la idea que un griego tenía de la Divinidad y de su modo de representarse la relación del hombre con los dioses. No sería loable la tragedia ni superior a los restantes géneros poéticos, si el espectador no cumpliera con ella el fin religioso que en la *Ética a Eudemo* señala Aristóteles a todo hombre: “servir y conocer a Dios” (*Eth. Eud.*, *θ3*, 1249 b 20).

Otro tanto podría decirse analizando la explicación que Aristóteles da acerca del sentimiento de las dos pasiones trágicas (la piedad o compasión y el temor) por parte del espectador de la tragedia. Recurre Aristóteles a la idea de un *philánthron*, de un sentimiento de amistad entre hombre y hombre (*Poet.*, 1425 b

dad de un hábito natural”. Puesto a matizar esa actividad, prefiere llamarla *no inhibida* (no estorbada) en lugar de *sensible*. El placer sería, pues (VII, 14), la actividad natural, no inhibida y conforme a la virtud. Ahora el problema está en precisar cuál puede ser la *hedoné* correspondiente a un ser que, como el hombre, tiene en sí *por naturaleza* algo divino.

*

29). ¿Qué es para Aristóteles la amistad o *philia* entre hombre y hombre? ¿Cómo se halla determinada esta *philia* por la misma naturaleza humana? ¿De qué índole es la amistosa comunidad que en el corazón del espectador suscita el espectáculo de la tragedia? ¿Qué tipo de relación tiene esta *philia* propia de la tragedia con la suma amistad que con el nombre de *prote philia* se describe en la *Ética a Eudemo* y con el de *teleia philia* en la *Ética a Nicómaco*? Sólo con la respuesta a estas preguntas empezará a comprenderse la idea aristotélica de la tragedia.

Es igualmente inaceptable la hipótesis de que Aristóteles no tuviese una clara comprensión y un profundo sentimiento de los elementos que más caracterizan a la religiosidad dionisiaca. Escribe Jaeger: “La gravedad con que la *Ética a Eudemo* se ocupa del entusiasmo, la alta estimación de la mántica, de la *tyche* y de lo instintivo, en tanto descansa tal instintividad sobre la inspiración divina y no en una disposición natural; en una palabra, la acentuación que de lo irracional hace Aristóteles, está en el mismo plano que aquella idea de *περί φιλοσοφίας*, según la cual las irracionales fuerzas clarividentes del alma constituyen una de las dos fuentes de la creencia en Dios. En la *Ética a Eudemo*, Aristóteles pone a la inspiración más alta que la razón y que la intelección moral, no porque sea irracional..., sino porque viene de Dios” (1). Ni siquiera es preciso para demostrarlo apelar a los escritos juveniles de Aristóteles, porque en la propia *Poética* se nos habla del arte poético que posee el hombre arrebatado por la manía y de su consiguiente y creador. “éxtasis poético” (1455 a 32-35). ¿Cómo entender este discutido pasaje, sino a la vista de lo que Jaeger ha sabido poner en evidencia?

La concepción aristotélica de la tragedia es, pues, estética y hedonística, pero según el entendimiento aristotélico de la belleza y del placer. Vale esto tanto como decir que no puede ser en-

(1) W. Jaeger: *Aristoteles*, Berlín, 1923, pág. 251.

tendida la *Poética* si no se la ve intelectual y cordialmente apoyada en la *Ética* —en las dos “Éticas”— y, por lo tanto, en la idea religiosa y helénica que Aristóteles tenía de la conducta, de la vida y del destino del hombre. En consecuencia, la interpretación de la *kátharsis* que, según Aristóteles, produce la tragedia en el espectador, no debe estar al margen de dos coincidentes exigencias: el carácter religioso y educador que la tragedia tuvo siempre para el griego, incluso en el siglo IV (1), y el matiz religioso que el oído de un heleno, fuese filósofo, médico, poeta o ciudadano corriente y moliente, nunca dejó de percibir en la palabra *kátharsis* (2). *Kátharsis* fué siempre para un griego purificación o purgación de la *physis* de un hombre mediante una *diáita* o régimen de vida. Pero es el caso que en la *physis* humana no vieron los griegos sólo una *crasis* o mezcla de humores, mas también un destello divino, fuese éste la *tyche* o fortuna, la mente o *nus* o la fuerza que atrae al *nus* y le impulsa a conocer y a venerar. Sólo así puede entenderse que un médico y hombre de ciencia como Hipócrates escriba en *de aëre, aquis et locis* el siguiente y discutido párrafo: “Me parece esta enfermedad (la de los escitas) igualmente divina que todas las otras, y ninguna más divina o más humana que las demás... Todas tienen *physis* y ninguna se produce sin ella...” (3). Del mismo modo que *therapeuein* significa a un tiempo “venerar a Dios” y “tratar a un enfermo” (4), *kátharsis* expresa *simultáneamente* —no se olvide esta simultaneidad, claramente expresada por algunos textos médicos cuando uno sabe leerlos— la idea de una “purifica-

(1) ¿Cómo se entendería, si no, la insistencia con que Aristóteles nos dice que la tragedia imita las acciones de los hombres superiores o mejores?

(2) De nuevo remito a los trabajos de Howald y Temkin antes citados.

(3) Littré, II, 76-78.

(4) Antes transcribí el precepto ético de Aristóteles en la *Ética a Eudemo*: “*ton theón therapeuein kai theorein*”.

ción moral y religiosa” y la de una “purgación de la crisis humoral”. La índole específica de la *physis* humana así lo exige.

2.^a Del mismo modo que la interpretación de la *kátharsis* aristotélica ha de partir del carácter religioso y educador que para un griego tuvo siempre la tragedia, debe apoyarse en una noción general, a la vez histórica y antropológica, de lo que en la vida del hombre representa la situación que la tragedia pone en escena y ejemplifica; o, más brevemente dicho, de la situación trágica. Como si el tema fuese uno de los imperativos de nuestro tiempo, son ya numerosas en estos últimos años las mentes preocupadas y estremecidas —germánicas, sobre todo— que han puesto su atención en el tema de lo trágico (1). Hay en el hombre trágico un profundo sentimiento de deleznablez, que dramatiza patéticamente aquella esencial condición de la existencia humana por Dilthey llamada “la permanente corruptibilidad de nuestra vida”. La tragedia pone en escena, a la postre, la inseguridad ontológica del ser humano. “Por poderoso y semejante a Dios que el hombre sea —escribe desde el frente del Este (1942) el alemán Sengle— habita en las sombras de un ocaso; por sabiamente construída y ordenada que una creación

(1) He aquí unos cuantos nombres y títulos: G. Fricke: *Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers*, Jb. d. fr. d. Hochst., 1930; H. Weinstok: *Das innere Reich*, abril de 1941, págs. 20-33; E. Buch: *Die Idee des Tragischen in der deutschen Klassik*, Halle Saale, 1942; J. Sellmair: *Der Mensch in der Tragik*, Krailing vor München, 1941 (católicamente orientado); E. Bacmeister: *Die Tragödie ohne Schuld und Sühne*, Wolfshagen-Scharbautz, 1940; Fr. Sengle: *Vom Absoluten in der Tragödie*, Dt. Vjs. f. Litw. u. Geistges., 1942, 3 H.; P. Wust: *Ungevisheit und Wagnis*, Salzburgo, 1937; M. Pfliegler: *Vor der Entscheidung. Ueberlegungen zur seelischen Bedrohtheit des heutigen Menschen*, Salzburgo, 1937. No dejemos en último lugar la obra literaria de Hans Carossa y la de Ernst Jünger. ¿Y por qué no incluir también la metafísica de Martin Heidegger? *Tragische Existenz* es el título de un libro que la comenta.

humana esté, acaba víctima de la destrucción; por puro que sea el camino de un héroe, cae en culpa" (1).

Pero este sentimiento que el hombre tiene de su propia realidad surge con especial brío y relieve en determinadas épocas históricas, justamente aquellas en que nace y vive la tragedia como género literario. ¿Qué tienen de singular esas épocas? Son, al menos así lo parece, tiempos en que el hombre, sin haber perdido el creyente apoyo de su existencia en el amoroso y seguro regazo de sus tradiciones religiosas e históricas, empieza a desprenderse de ellas, sediento de propia y racional autonomía, mas también inseguro en el personal y desligado manejo de su propia existencia. La tragedia es el espejo de esta situación antropológica, ejemplificada en un destino humano singular; es el estremecedor espectáculo de un hombre moviéndose en la zona límite de la existencia humana, aquella en que las posibilidades de ser hombre son más graves y amenazadoras. El poeta trágico, enseña al hombre cómo es o podría ser *en y por sí mismo* su humano destino; mas todavía cree en un punto de referencia divino y extrahistórico de todo suceso visible, sea éste un acto personal o un movimiento del cosmos, y así la autónoma aventura del hombre trágico, por obra de su adelantada o insegura osadía, termina en tragedia, en doloroso y compasible desenlace. El desenlace de la tragedia sería, pues, el retorno del hombre a la religiosa sustentación de su existencia en que todavía cree; pero un retorno a través del dolor o de la muerte, por haber ido más allá de los límites que su propia suficiencia le ofrecía. O, dichas las cosas en el lenguaje que antes empleé: la tragedia representa y expresa, escénica y patéticamente, la situación del hombre ante una situación nueva, imprevista y máximamente grave de su propia existencia; el poeta trágico, en cuanto sabe expresar y articular esa situación, enseña al hombre a salir de ella, a gober-

(1) Fr. Sengle, loc. cit., pág. 265.

narse a sí mismo en su destino; mas como tal situación toca o rebasa el límite de las posibilidades de existencia *autónoma* que el poeta trágico y su tiempo ven en el hombre, esa salida sólo puede acontecer a través del dolor o de la muerte. Sólo muriendo o sufriendo puede conciliarse con su vida el hombre que fué más allá del ámbito en que le era posible ordenar autónomamente sus propios pasos (1).

Esta es la profunda razón por la cual sólo se ha dado la tragedia en dos épocas históricas: la Grecia del siglo v y la Europa “moderna”. Por esto piensa un autor reciente que no es históricamente posible una tragedia “en el momento en que el hombre, lastrada su mirada por el infinito peso de los conflictos del mundo, pierde su fe en un sentido de ellos más alto que su mirada misma” (2). Por eso es siempre la filosofía inseparable compañera histórica de la tragedia y del dolor. Escribía Nietzsche: “¡Cuánto debió sufrir este pueblo —el griego— para ser tan bello!”; y también podría decirse: para ser tan sabio (3). Por eso,

(1) W. Jaeger ha sabido percibir agudamente este incipiente desgarramiento entre la fe religiosa y la autonomía del humano destino que late en el seno de la tragedia griega. Alude a la “descarga del destino” sobre la cabeza del héroe trágico y a la convivencia de esa “descarga” por parte del autor y del espectador de la tragedia, y dice: “Si había de ser resistida esa convivencia de la descarga del destino, que ya Solón había comparado con la tormenta, era necesaria por parte del hombre la suma fuerza de su ánimo; y, frente al temor y a la compasión —las acciones psicológicas inmediatas de la situación convivida—, esa convivencia reclamaba como última reserva la fe en un sentido de la existencia” (*Paideia*, “Das Drama des Aischylos”, pág. 323).

Análogo punto de vista representa H. Weinstock, así en el artículo antes citado como en su libro *Sophokles*, Berlín, 1937.

(2) Se agolpan aquí numerosos problemas, que rebasan con mucho el marco de este trabajo. ¿Qué sentido tuvo la tragedia en la vida de los pueblos que siguieron arraigados en su antigua fe? ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, la tragedia de Calderón? O, por mejor decir, ¿hubo en verdad “tragedias” en el teatro calderoniano? ¿Habrá una posibilidad histórica para la tragedia en los tiempos de “ida hacia la fe”, como la hay en los de “vuelta de la fe”?

(3) W. Jaeger ha advertido con gran finura ese enlace esencial en-

en fin, como inmediatamente vamos a ver, es radicalmente erróneo el empeño por “abolir de la esencia de la tragedia el elemento de la razón, del *logos*, de la sabiduría, a favor de su componente puramente musical y extático”. Las palabras de Esquilo: “por el dolor al conocimiento”, podrían ser el *motto* de toda la tragedia griega (Nestle).

La mencionada conservación de un creído apoyo religioso en el alma del poeta trágico y de sus coetáneos es justamente lo que permite *ordenar* escénica y existencialmente el suceso trágico y lo que impide que la tragedia se disuelva en pura y confusa desesperación. Nunca vivió el griego anterior a Sófocles de modo tan terriblemente claro y transparente —escribía hace poco Weinstock— el hecho de que al hombre, incluso al hombre inocente justo, puedan confundirle el dolor y la culpa cuando actúa y sucumbe al destino (1). Pero como el mismo Weinstock acentúa poco después, nunca llega Sófocles a postular la ausencia de un sentido en el inabarcable y trágico destino de los hombres. Edipo, por grande que sea su dolor, no se desespera, y esa inabdicable radical creencia suya es la que hace posible el desenlace de la tragedia.

También estas cosas deben ser tenidas en cuenta para dar

tre la sabiduría y el dolor, que la tragedia patentiza: “El dolor lleva en sí la fuerza del conocimiento. Es este un antiquísimo saber de la sabiduría popular. El epos no lo conoce todavía como motivo poético. Mas para Esquilo ha adquirido una significación más profunda y, en consecuencia, central. Hay etapas intermedias, como el “Conócete a ti mismo” del dios delfico... Pero él (Esquilo) no agota su concepto del *φρόνησις*, del conocimiento trágico por el dolor... Sólo en *Los Persas* da a este conocimiento su adecuada encarnación...” (*Paideia*, pág. 330.)

Tal vez deba ponerse en relación con este “conocimiento” que da el dolor trágico —en cuanto la tragedia es, como toda poesía, “imitación”— un pasaje de la *Poética*, en el cual recuerda Aristóteles “que mediante la imitación adquiere el hombre sus primeros conocimientos” (1448 b 7).

(1) H. Weinstock, loc. cit. Véase también el cap. “Der tragische Mensch des Sophokles”, en la *Paideia* de Jaeger.

una interpretación suficiente de la específica *hedoné* que en el alma del espectador produce la tragedia y de la *catarsis* que a tal fruición conduce.

3.^a Para entender adecuadamente el sentido de la *kátharsis* que la tragedia produce, no deberemos olvidar tampoco que el poema trágico es, ante todo, la imitación representada de una *acción humana*. Toda la *Poética* se halla insistentemente atravesada por este motivo conceptual: lo más importante de la tragedia, piensa Aristóteles, es su fábula o argumento (*mythos*), y precisamente porque mediante la fábula se imita o representa una *acción* de los hombres, una *praxis* (*Poet.*, 1448 a 1; 1448 a 23; 1448 a 27; 1449 b 24; 1450 a 15 sqq.). La diferencia fundamental entre la tragedia y la epopeya radicaría en ese carácter a la vez activo y representativo de aquélla: todos los personajes trágicos están, como tan expresivamente dice Aristóteles, “actuando y en acto” (*Poet.*, 1448 a 23). La fábula es literalmente “el alma de la tragedia” (*Poet.*, 1450 a 38).

La relación entre la índole del espectáculo trágico y la peculiaridad de la vida humana por él representada y ejemplificada viene expuesta con gran fuerza en el pasaje siguiente: “La más importante de estas partes —las seis de la tragedia— es la ensambladura de las acciones, porque la tragedia no es imitación de hombres, sino de una acción y una vida; y la felicidad y el infortunio (1) están en la acción del hombre, y el fin es una acción, no una cualidad (humana). Pues los hombres son tales o tales según su carácter, pero son dichosos o desgraciados según sus acciones. Los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben sus caracteres en razón de sus acciones; de suerte que los actos humanos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es en todas las cosas lo principal” (*Poet.*, 1450 a

(1) Me atengo al texto propuesto por Gudeman, loc. cit., pág. 38, frente al de Hardy y otros.

15-23). La idea de que la felicidad y el infortunio de un hombre deben referirse a su humana actividad y no a una cualidad o a una *habitus*, es muy de Aristóteles (1). Conocida es su definición del bien en la *Ética a Nicómaco*: “La actividad del alma según la virtud mejor y más perfecta” (*Eth. Nic.*, I, 6, 1098 a 18).

En resumen: la tragedia representa el destino de un hombre en acción; de ahí su felicidad o su infortunio y la convivencia de uno u otro por parte del espectador. En cuanto el *telos* o fin propio de la tragedia es una acción humana, la *hedoné* o fruición específica que produce el espectáculo trágico debe consistir en la buena ordenación de esa acción, afectiva e imaginativamente compartida por el público, dentro de las posibilidades de existencia del personaje trágico y del propio espectador. Aunque, como hemos visto, esa buena ordenación no pueda ocurrir a veces sino a través de la muerte.

4.^a Esta acción humana en que consiste, como dice Aristóteles, el alma de la tragedia, no es un desordenado frenesí ni lo que suele llamarse “una pura acción”. Hállase ordenada y articulada *lógicamente*, esto es, mediante la palabra, el discurso o el *logos*. Por mucha que sea la influencia del elemento orgiástico y dionisiaco en la producción del efecto trágico —*melopeas* trágicas, canciones del coro—, más tiene su expresión en palabras: tanto nace la tragedia *aus dem Geiste der Musik*, según la tan traída y llevada concepción nietzscheana, como *aus dem Geiste des Logos*; tanto es suscitada la emoción trágica en el griego por el arrebatador impulso dionisiaco, como por las excelsas palabras que le ordenan y configuran. El propio Nietzsche no vaciló

(1) Son muchos los pasajes de la obra aristotélica que podrían aducirse para demostrarlo. Por ejemplo: *Eth. Nic.*, I, 6-7, 1098 a 16 b 21; ídem X, 2, 1173 a 14; ídem X, 6, 1176 a 34; *Phys.* II, 6, 197 b 4; *Polit.* VII, 3, 1325 a 32, etc. La relación estrecha entre el bien y el placer viene expuesta en *Eth. Nic.* VII, 13-14.

en reconocer que Dionysos y Apolo comparten el derecho sobre el fenómeno histórico de la tragedia griega.

Nadie mejor que el inventor de la "Lógica" para valorar el esencial componente expresivo y "lógico" de la tragedia. En la misma definición del poema trágico, y tan pronto como ha señalado el medular carácter "activo" de la incitación trágica, prescribe Aristóteles que esta acción ha de expresarse "en bien sazonado lenguaje". Fué mérito de Esquilo, dice en otro lugar, "rebajar la importancia del coro y dar el primer lugar al discurso o diálogo" (*Poet.*, 1449 a 16-17). La acción trágica es inseparable del lenguaje; tanto, que cuando Aristóteles enumera y define las seis partes constitutivas de la tragedia, considera expresamente a la elocución o *lexis* como "la cuarta de las pertinentes al lenguaje" (*Poet.*, 1450 b 13). Las otras tres, descritas inmediatamente antes, son la fábula o acción, el pensamiento o "facultad de decir lo adecuado a la situación", y el carácter, que se expresa por su parte en el partido que adopta o evita el que habla. Por eso puede decir Aristóteles que "la fábula debe estar de tal suerte compuesta, que, incluso sin ver sus acciones, sea poseído de estremecimiento y de piedad el que la oiga" (*Poet.*, 1453 b 3). La acción trágica puede producir su efecto propio en el alma del oyente aun reducida a ser puro discurso o *logos*.

La interpretación de la *kátharsis* que la tragedia suscita no debe perder de vista esta ordenada articulación impresa por la palabra, por el *logos*, a la acción humana que la tragedia representa (1). Si el poema trágico imita poética y patéticamente una

(1) Ahora puede comprenderse la relación meramente analógica que tienen entre sí la catarsis producida por las canciones, singularmente por la que Aristóteles llama "prácticas" o "de acción" y "entusiásticas" (*Polit.*, 1341 b 32 sqq.) y la catarsis de la tragedia. En aquélla actúa fundamentalmente la música; en ésta, junto a la *melopoiia*, también el *logos*. En cualquier caso, no deberíamos olvidar que, según Platón (*Rep.* 3, 398 D), "la canción consta de tres partes, texto, armonía (melodía) y ritmo", y el texto debe estar en concordancia con la

extrema vicisitud del destino humano, gracias a la virtud esclarecedora y ordenadora del habla pueden ser cumplidas dos *conditiones sine quibus non* de la representación trágica: la articulación de ese choque del hombre con su indomitable destino y la adecuada comprensión del conflicto por parte del espectador. En la orgía dionisiaca, quien participa *se confunde*; merced al lenguaje, la participación en el poema trágico tiene lugar en cuanto *se contempla*. La participación del "entusiasmo" báquico, que en el coro de bacantes era directa y confluyente, hácese indirecta y reflexiva en la contemplación espectacular por virtud y obra del lenguaje.

5.^a Esa acción humana que la tragedia imita y representa por obra del lenguaje, tiene una singular propiedad: que podría acontecer al espectador mismo, en tanto hombre y en tanto griego.

Desde que el griego comienza a reflexionar sobre el fenómeno poético, rápidamente advierte el carácter constitutivo que en él tiene la participación personal del que oye o lee el poema. Habla Gorgias de la poesía y nos dice: "Considero a la poesía en su totalidad y la defino como discurso en forma métrica. Quien la oye se ve asaltado por temeroso estremecimiento, compasión lacrimosa y quejumbroso anhelo, y en sucesos y cuerpos extraños siente el alma dicha y desgracia propias por obra del discurso" (1). Es evidente que Gorgias piensa directamente en la tragedia. Análogo sentido tiene otro pasaje suyo dedicado al poema trágico: "La tragedia es una ilusión en la cual es más justo el que engaña que el que no engaña, y el iluso más discreto que el no ilusionado" (2). Sólo puede tener sentido esta frase si esa

melodía y con el ritmo. También el *logos* juega un papel en la catarsis musical.

Luego tocaré otra vez este tema de la catarsis melódica.

(1) Gorgias, *Helena*, 9.

(2) Gorgias, *Fr.*, 23.

“ilusión” o “engaño” que es la tragedia supone para el espectador una efectiva posibilidad de su propia vida; sólo entonces puede ser discreto el iluso y justa la ilusión.

No escapa a la agudísima mirada de Aristóteles esta esencial condición de la acción trágica. Cuando, en un famoso pasaje, quiere demostrar que la poesía es más filosófica que la historia, comienza por distinguir cuidadosamente entre la índole de sus dos fábulas. “La historia cuenta los sucesos que sucedieron (*sc.* a los griegos), la poesía los que podrían suceder”, dice Aristóteles; para terminar afirmando que “la poesía cuenta lo general y la historia lo particular. Lo general consiste en que a tal cualidad (humana) le corresponde hablar o actuar de tal y tal modo, según la verosimilitud y la necesidad..., y lo particular es lo que un Alcibíades ha hecho o lo que ha sufrido” (*Poet.*, 1451 b 4 sqq.). Este razonamiento lleva consigo la conclusión siguiente: si el personaje de la tragedia representa la condición *general* de ser griego o ateniense, y por ello habla o actúa de tal o cual modo, el espectador ateniense se sentirá siempre más o menos representado en la acción de la tragedia. Lo que ocurre al personaje trágico sobre el escenario, podría acontecer igualmente en la vida del espectador.

Toda la argumentación de Aristóteles —tan ociosa, en apariencia— en torno a la posibilidad de la acción trágica (*Poet.*, 1451 b 15), así como la frecuencia con que se amonesta en la *Poética* acerca de la “verosimilitud” de la fábula, apuntan también necesariamente a esta posible presentación del suceso trágico contemplado en el destino del espectador.

De otro modo: la catarsis trágica exige que el espectador de la tragedia conviva su fábula como *posible* en la línea de su propia existencia. Esta “posibilidad” puede ser vagamente sentida o clara y distintamente vista por el alma del espectador; puede ser un puro sentimiento o una noticia articulada. En el seno confuso y sentimental de las dos pasiones trágicas —el temor y la

compasión—, y en el afectivo lazo amistoso que une al espectador con el actor trágico (el *philánthron* de Aristóteles), hay siempre un esqueleto preconceptual más o menos expreso y claro: la conciencia de que la acción trágica contemplada es *posible* en la propia vida del que la contempla. Si no fuese así, el espectáculo de la tragedia no pasaría de ser aparatosa tramoya o ineficaz arqueología.

6.^a La acción trágica que la fábula expresa y ordena debe ser, ya lo sabemos, esforzada y estremecedora. Sin ello no habría tragedia posible; el espectador no podría experimentar temor y compasión, las dos pasiones trágicas fundamentales. Claramente lo indica Aristóteles: “La imitación no sólo tiene por objeto una acción completa, mas también unos sucesos que produzcan temor y compasión” (*Poet.*, 1452 a 1).

Pero tampoco habría tragedia si la acción no fuese para quien la contempla *inesperada* y *maravillosa*, imprevista y sorprendente. Conviene poner buena atención, si quiere comprenderse el más profundo meollo de la *kátharsis* aristotélica, en el pasaje de la *Poética* que sigue al anteriormente transcrito: “Y puesto que estas pasiones son producidas sobre todo *cuando los sucesos transcurren contra nuestra opinión*, aunque los unos salgan de los otros (1), <es lo maravilloso un eficaz elemento de la tragedia>; porque lo maravilloso ejercerá mayor acción que si (los sucesos surgen) a merced del azar y de la fortuna, puesto que entre los sucesos debidos a la fortuna juzgamos los más maravillosos aquellos que parecen, por decirlo así, intencionados” (*Poet.*, 1452 a 3-7). La producción de temor y compasión —y de su consiguiente catarsis— exige, pues, que el desarrollo escénico de la acción transcurra en contra de nuestras previsiones habituales. Los sucesos deben seguir unos a otros con “verosimili-

(1) Es decir, aunque haya entre ellos una conexión “verosímil y necesaria”, como Aristóteles dice.

tud y necesidad" (1), pero esta "necesidad" o *amanke* de la acción humana no equivale a la "previsión necesaria" de los movimientos cósmicos. Lógrase, en fin, la impresión de "maravilloso" que el hilo de la tragedia debe producir en nosotros, cuando los sucesos que le constituyen cumplen dos condiciones: la de ser imprevistos y la de parecer libre e intencionadamente decididos. Las acciones trágicas parecen tales cuando en la necesaria imprevisión de su curso se juntan la amenaza y la incitación, dos de las posibles direcciones en que puede diversificarse "lo imprevisto".

Esta esencial imprevisión del suceso trágico en el ánimo del espectador se hace patente en el necesario "cambio de fortuna" (*metabolé*) que el héroe debe experimentar en escena, y más aún si ese cambio de fortuna adopta la forma de *peripecia* o giro de la acción trágica en un sentido opuesto al que la previsión del espectador esperaba. La *peripecia* hace máxima la impresión de sorpresa que por necesidad suscita el cambio de fortuna y debe considerarse, según el propio Aristóteles, como una especie de ironía del destino (*Hist. Animal.*, VIII, 2, 590 b 13-15).

Recapitulemos brevemente lo que en el espectáculo trágico acontece, al hilo de la concepción aristotélica. Fíngese sobre la escena una determinada acción humana, a la vez extremada y terrible. La palabra de los personajes, poética y adecuadamente compuesta por el autor, cumple doble menester: por una parte, expresa y articula esa acción; por otra, permite que el espectador la conviva como si la acción fuese de su propia vida, o al menos como si pudiera serlo. La acción trágica se desgrena en diversos sucesos, concatenados en su temporal sucesión por la doble atadura de la verosimilitud y de la necesidad. Pero esta

(1) El "carácter" de los personajes es el que da verosimilitud y necesidad a la serie de diversas acciones que constituye la fábula trágica.

interna necesidad de la acción trágica, que no por trágica deja de ser humana, no lleva consigo la segura previsibilidad de los diversos sucesos que la componen. Al contrario: la presentación del efecto trágico exige que alguno de tales sucesos sea imprevisto y sorprendente para el espectador, sin dejar de parecer libre e intencionadamente decidido por el personaje de que se trate; entonces el suceso adquiere la condición de maravilloso.

He aquí, pues, que por la obra del cambio de fortuna, y más si esta *metabolé* o *metábasis* de la acción trágica se especifica como peripecia, llega el espectador a un estado de tensa y confusa desorientación. Las cosas no ocurren en escena ni en el alma del espectador —me refiero siempre a la imaginativa incorporación de la acción trágica a la propia vida del que la contempla— de acuerdo con las previsiones que haya podido ir estableciendo a lo largo del espectáculo. Momentáneamente, vive el espectador en una curiosa aporía de su existencia, mixta de ficción y verdad: de ficción, porque la acción trágica no pasa de representar imitativamente la realidad; de verdad también, porque el espectador, arrastrado por esa acción que ve y oye, la convive como si fuese verdaderamente temerosa y compasible. A esta sutil y ambivalente mixtura de ilusión y de realidad que es la tragedia se refería el fragmento de Gorgias antes transcrito. ¿Cómo sale el espectador de esa curiosa confusión existencial, de esa extraña aporía por imprevisión en que la *metábasis* y la peripecia le han sumido?

Sólo hay un camino: esclarecer el trance, ordenar expresa y articuladamente la breve confusión producida por la ruina de las particulares previsiones. Este esclarecimiento de una situación trágica ocasionalmente confundida por lo maravilloso e imprevisto, es la *anagnórisis* o *reconocimiento*: “es el paso de la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o a la enemistad entre los destinados a la felicidad o a la desgracia” (*Poet.*, 1452 a 29-32). Gracias a la *anagnórisis* sale el espectador

de su ocasional e inquietante confusión y “se da cuenta” de lo que verdaderamente pasa en la escena y en esa convivida e ilusoria proyección de la acción trágica sobre su propio destino.

Distingue Aristóteles entre las fábulas simples y las complicadas o, como solían decir los viejos preceptistas, “implexas”. Cuando el cambio de fortuna se produce sin peripecia ni anagnórisis, se dice que la acción es simple. La imprevisión y la sorpresa de la acción trágica quedan entonces limitadas a la pura metátesis. Cuando el cambio de fortuna acontece con peripecia y anagnórisis, la tragedia es de fábula implexa. Estas son las tragedias que Aristóteles considera más perfectas.

Va implícita en el párrafo anterior la afirmación de que existen anagnórisis no precedidas de peripecia. En rigor, la idea que Aristóteles tiene de la anagnórisis es tan amplia que se extiende hasta el reconocimiento de seres inanimados (*Poet.*, 1452 a 34). Todo reconocimiento en escena de algo hasta tal sazón ignorado, en cuya virtud se hace más clara y abierta la acción trágica —así para el personaje en cuestión como para el espectador—, es en la mente de Aristóteles una anagnórisis. Pero esto no quiese decir que todos los reconocimientos merezcan igual estimación: “La anagnórisis más bella —declara Aristóteles— es la que va unida a una peripecia” (*Poet.*, 1452 a 33, y 1454 b 28); “lo mejor es —añade en otro pasaje— que se ejecute la acción sin saberlo (sin advertir sobre quién recae), pero con anagnórisis después de ejecutarla” (*Poet.*, 1454 a 2); “el reconocimiento óptimo —concluye más tarde— es el que se deriva de los hechos mismos” y puede prescindir de artificios, signos, cicatrices y collares (*Poet.*, 1455 a 18 sqq.). Peripecia, inadvertencia del personaje respecto al término de su acción y apoyo del reconocimiento en los hechos mismos son, en resumen, las notas que determinan la buena calidad dramática de la anagnórisis.

No tiene interés especial para mi intento exponer y glosar los cinco tipos de reconocimiento que distingue Aristóteles, ni sus

consideraciones sobre la mayor o menor conveniencia poética de las diversas peripecias posibles. Es importante, en cambio, subrayar la extraordinaria atención que la *Poética* dedica a la anagnórisis. Quiere ello decir que una situación de sorprendido y confuso desconocimiento —sea producida por simple cambio de fortuna o por una verdadera peripecia— es fundamental en orden a la producción del efecto trágico sobre el espectador. Hasta los mitos tradicionales más conocidos eran capaces de mover a sorpresa, incluso en tiempo de Aristóteles. “No es absolutamente necesario —dice— atenerse a las fábulas tradicionales que sirven de base a las tragedias. Sería incluso un cuidado ridículo, puesto que las cosas conocidas (*sc.* fábulas, mitos o leyendas) son conocidas de un pequeño número y no obstante solazan a todos” (*Poet.*, 1451 b 25) (1). Tengamos en cuenta esta importancia del reconocimiento para entender adecuadamente el sentido de la catarsis.

7.^a Una acción humana que sea a la vez terrible, convivida, sorprendente y maravillosa, como por definición es la trágica, debe producir inmediatamente en el espectador singular estado de ánimo. No derrama su pluma Aristóteles, puesto ante el empeño de definirlo. Con dura y ejemplar ascesis conceptual y estilística, cercena de su prosa toda fronda retórica —pocos temas más tentadores para entregarse a ella—, y por toda descripción nos deja estas palabras: “Mediante el temor y la compasión, opera (el poema trágico) la purgación de tales pasiones.” El es-

(1) Comentando este pasaje, Gudeman (op. cit., pág. 163) ha pretendido disminuir la importancia de este “desconocimiento” en que el curso de la acción trágica pone al espectador. La expresión de Aristóteles no sería, dice Gudeman, sino “una sutileza epigramática”, máxime cuando en el prólogo de la tragedia explicaba el poeta al público el contenido de la acción trágica. Pero el argumento no es concluyente. Puede uno haber visto *Macbeth* cinco veces y sufrir en la quinta igual o más fuerte emoción que en la primera. El prólogo mismo, por mucho que declarase a los espectadores las incidencias de la trama, cumpliría más bien la función de un aperitivo de la emoción trágica.

tado de ánimo que produce la contemplación de la tragedia viene definido con sólo dos notas positivas: el temor y la compasión o piedad. No es esto, en verdad, decir demasiado; mas, si bien se mira, tal vez sea decir suficiente.

Dista de ser nuevo en la literatura griega este acoplamiento entre el temor y la compasión. Pohlenz recuerda a este respecto un pasaje del *Fedro* platónico, en el cual indica Sócrates con alguna ironía que la virtud de excitar el temor y la compasión no es suficiente para hacer de un discurso una tragedia. El párrafo de Gorgias antes transcrito menciona también *nominatim* el “temeroso estremecimiento” y la “lacrimosa compasión”. El “quejumbroso anhelo” que añade Gorgias va probablemente incluido en la idea que Aristóteles tiene del temor. Cualesquiera que sean, empero, los antecedentes históricos de la dual numeración aristotélica, es evidente que ésta se atiene a la experiencia psicológica inmediata.

¿Qué representa, en efecto, la tragedia? Dejemos decirlo al mismo Aristóteles: “Es el caso de un hombre que, sin exceder sobremanera en virtud y en justicia, cae en la desgracia; y no por su maldad y perversidad, sino a causa de algún error (que haya cometido)” (*Poet.*, 1453 a 7). Contéplase en la escena a un hombre de alma noble y elevada (1); mas no tan eminentemente virtuoso que no pueda ser mirado por el espectador como par y semejante suyo, y, en alguna medida, como representante de su propia existencia. Sobre este hombre se abate terca y cruelmente la desgracia. ¿Qué estado de ánimo cabe al espectador que de veras conviva esta escena? Aristóteles nos lo dice en el Libro II de la *Retórica*: “El temor es una pena o un trastorno consecutivos a la imaginación de un mal venidero que puede producir destrucción o pena; ... y estos males no han de aparecer alejados, sino inminentes” (*Ret. B.*, 1382 a 21-25). Adoctrina luego

(1) Aristóteles lo señala con toda explicitud (*Poet.* 1448 a 17).

al orador que desee infundir temor en el ánimo de sus oyentes. Lo mejor será —advierde Aristóteles— decirles que “otros más grandes que ellos han sufrido y mostrarles cómo sus semejantes sufren o pueden sufrir” (*Ret. B*, 1382 a 9). Cualquiera que sea la diferencia entre la acción psicológica de un orador judicial o político sobre su auditorio y la que el poema trágico ejerce sobre los maravillados sentidos de un público teatral, es evidente que estos pasajes de la *Retórica*, tan genéricamente concebidos, pueden aplicarse con plena idoneidad a la comprensión del efecto trágico. La tragedia sugiere de modo inmediato la imaginación de un mal venidero, destructor e inminente; sufre ante el público teatral un hombre del que, después de todo, puede considerarse par.

Afectivamente, por obra de esa suerte de comunidad sentimental que establece el *philánthronon* o sentimiento de humanidad (*v. supra*), el espectador convive el dolor del héroe; imaginativamente, en cuanto la acción trágica representa una amenazadora posibilidad —remota o próxima, oscura o evidente— en su personal destino, púnzale como propia la desgracia ajena. ¿Qué pasión puede dominar en su estado de ánimo, sino el temor?

No sólo el temor, mas también la piedad o compasión. La compasión, nos dice Aristóteles, “es una pena consecutiva al espectáculo de un mal destructivo y penoso, que afecta a quien no lo merecía y que uno mismo puede llegar a sufrir en sí mismo o en los suyos, y esto cuando el mal aparece próximo; porque para sentir compasión es necesario que uno pueda creerse expuesto, en sí mismo o en uno de los suyos, a sufrir el mal de que hablé u otro parecido” (*Ret. B*, 1385 b 13-19). La expresa y repetida mención que de la piedad hace Aristóteles a lo largo de la *Poética*, tiene, por tanto, doble sentido. Por una parte, completa la descripción del efecto trágico en la persona del espectador: un temor como el que el espectáculo trágico suscita debe ir acompa-

ñado de compasión (1). Por otro lado, este concepto de la compasión que estampa Aristóteles en la *Retórica* certifica plenamente uno de mis asertos anteriores, imprescindible para un recto y entero entendimiento de la *kátharsis* trágica: en cuanto el espectador de la tragedia experimenta compasión, siente confusamente o ve con articulada claridad que aquella dolorosa acción es posible en su propio destino. La idea que Aristóteles tuvo de la *kátharsis* trágica en modo alguno pudo ser independiente de las más explícitas que nos ha dejado acerca del temor y de la compasión (2).

¿Cómo son producidas en el espectador las dos pasiones trágicas? “El temor y la compasión pueden nacer —se nos dice— del aparato escénico y también de la conexión misma de los sucesos, lo cual vale más y es obra de mejor poeta” (*Poet.*, 1453 b 1). Es la acción misma la que debe producir el temor y la compasión, no el truco o la habilidad exteriores al hilo de la fábula trágica. Lo cual equivale a decir que será siempre una fábula implexa, la que, por obra de la peripecia y de la anagnórisis, suscitará mejor en el espectador el estado de ánimo propio de la tragedia (*Poet.*, 1452 a 39); y esto es así, miradas las cosas en su fundamento, porque es entonces cuando el suceso trágico se hace para el personaje y para el espectador más maravilloso e imprevisto: “Estas pasiones —afirma resueltamente Aristóteles— nacen sobre todo (cuando los sucesos transcurren) contra nuestra opinión” (*Poet.*, 1452 a 3), esto es, cuando son a la vez verosímiles e imprevistos.

(1) Es probable, no obstante, que para Aristóteles no fuese forzosa la simultánea presentación de los dos afectos trágicos. Gudeman apunta finamente que las palabras φόβος y ἔλεος no van siempre enlazadas por la conjunción καί; otras veces están separados los términos por una ἤ y cuatro por una negación (Gudeman, op. cit., pág. 163).

(2) No olvidemos, en efecto, que, para Aristóteles, la catarsis trágica es justamente “la catarsis de tales estados de ánimo”; es decir, del temor y de la compasión.

Y si la acción trágica no alcanzase por sí misma a suscitar en el alma del espectador temor y compasión, ahí está el coro. “El coro —ha escrito Wilamowitz— no es para la tragedia ática sólo un personaje activo, más también el altavoz de los sentimientos y pensamientos que el autor se propone suscitar mediante la acción” (1). Representa el coro al círculo humano que más directamente convive con el héroe las terribles vicisitudes de su destino. Entre otras cosas, sus miembros son una especie de espectadores más próximos a la acción trágica y más copartícipes de sus maravillosos eventos; y esta singular situación suya les hace a un tiempo intermediarios del efecto trágico y canalizadores u orientadores de su concreta expresión en el alma del espectador. El coreuta es, en cierto modo, un vulgarizador de la alta y difícil enseñanza que en torno al destino de los hombres contiene la acción trágica.

Tal vez nos hallemos ya en condiciones de conseguir nuestro empeño inicial; a saber, una interpretación satisfactoria de la *catarsis ex auditu* que, según Aristóteles, produce el espectáculo trágico en sus espectadores. ¿Cómo debe entenderse el texto aristotélico cuando nos dice que la acción trágica opera la “*catarsis del temor y de la compasión*”? ¿Basta acaso con admitir la idea de una purgación de los humores o de un mejor equilibrio en la crisis? Sería una terca necedad, ciertamente, desconocer que para Aristóteles es comparable la acción catártica de la música —sobre todo la que contribuye a provocar el *enthousiasmós* en los ritos dionisiacos y en el culto a Cibele— a la purgación medicinal: “A consecuencia de los cánticos sagrados (2), vemos a estas gentes entrar en sosiego cuando su ánimo ha percibido los modos

(1) *Die Griechische Tragödie*, quinta ed., II, pág. 145.

(2) Alude Aristóteles, como queda dicho, a los que, acompañados por flautas tañidas “a la manera frigia”, se cantaban en las ceremonias rituales en honor de Dionysos y Cibele, y en especial en las iniciaciones y misterios.

(tonales) sosegadores, del mismo modo que aquellas que han tomado medicamentos y purgantes” (*Polit.*, VIII, 7, 1342 a 15) (1). No fué el espectáculo teatral griego ajeno a este efecto sedante y “catártico” de la música. El propio Aristóteles añade: “Los modos (tonales) catárticos producen a las gentes una fruición sin daño. Mídanse, pues, entre sí, y en lo tocante a tales melodías, los representantes de la música teatral.” Más aún podría decirse; porque todo movimiento afectivo intenso, cualquiera que sea su origen y la índole expresa de su contenido, trae como consecuencia una suerte de calma o sedación al ánimo del que lo experimenta. La emoción sosiega, y no pueden ser excepción a este respecto los sentimientos producidos por una audición musical; al menos cuando la música nos conmueva tanto como a los helenos conmovían aquellas exaltadoras melodías de las flautas frías.

Pero en las “catarsis del temor y de la compasión” que la tragedia produce hay algo más. Ni siquiera es suficiente para entenderla rectamente apelar a la identidad entre el “sentimiento” religioso (2) que pudiese despertar la audición de música catártica y el que, por su radical y originario carácter cultural, suscitase en el público el espectáculo de la tragedia. La música puede despertar en el ánimo del que la escucha sentimientos más o menos violentos o delicados, pero no pasa de ahí. La tragedia griega, que incorporó a su espectáculo la armonía y el ritmo, había de

(1) No perdamos de vista, sin embargo, que esa comparación de la catarsis melódica con la medicinal no pasa de ser eso, una comparación. Si se las identifica, se olvida el componente religioso y “entusiástico” de la catarsis musical. Mas, por otra parte, tampoco debemos creer que el griego tenía un concepto “positivista” de la catarsis medicamentosa: su idea de la *physis* como *to theion*, lo divino, se lo impedía. En esta sutil implicación religiosa de las tres catarsis —la melódica, la medicinal y la trágica— radica la posibilidad de ponerlas en analogía. Es evidente que los hermeneutas del positivismo proyectaban sobre los textos griegos sus propios supuestos interpretativos.

(2) Deliberadamente subrayo la palabra *sentimiento*.

llevar también consigo la catarsis melódica que Aristóteles describe en el Libro VIII de su *Política*; mas la catarsis trágica no puede ser reducida a la religioso-sentimental y afectivo-humoral que pudiesen suscitar las canciones catárticas y las melodías instrumentales. La acción de la tragedia no consiste sólo en melodía vocal e instrumental y en ritmo musical y métrico; es también, como Aristóteles insistentemente advierte, palabra, *logos*. Junto a Dionysos, el dios de los oscuros poderes vitales, rige a la tragedia Apolo, el dios del oráculo y de la palabra. La catarsis que Aristóteles atribuye al espectáculo trágico, no es sólo turbia y sentimental; es también, por obra de ese *logos*, ordenada y expresa.

El problema consiste en precisar con certidumbre y transparencia los elementos que incorpora a la catarsis trágica ese *logos* en que se expresa la acción de la tragedia. Tal vez pueda conseguirse esa precisión comprendiendo cabalmente la situación en que Aristóteles ve, según lo más arriba expuesto, al espectador de la representación trágica.

El heleno que en los siglos V y IV contemplaba una acción trágica desde las gradas de un teatro ateniense, veía representada sobre la escena una posibilidad más o menos remota de su propio destino. Unos hombres, griegos como él, apoyados en la misma tradición mítica y en el mismo pasado histórico, creyentes en los mismos dioses, van tejiendo ante él la malla de su atormentada existencia. Muévense en la zona más extremada y difícil del humano destino que un griego era capaz de imaginar, impelidos y desgarrados por una trágica tensión entre el hado y su libertad. La constante aporía y la permanente amenaza en que sus vidas se hallan, anegan su ánimo y el del espectador de confusa desazón; todo es a la vez imprevisto y grave, sorprendente y terrible. Invádenles el temor y la compasión. Teme el espectador por el héroe, pero en el héroe teme por sí mismo; compadece con dolor propio la desgracia ajena, y en este sentido es esa desgracia

un poco suya, mas también le duele la infelicidad del héroe, porque *puede ser* íntegramente suya. El cambio de fortuna engendra el dolor y la confusión; la imprevista peripecia aumenta la tensión de su ánimo; la anagnórisis resuelve en temor y compasión más claros y expresos la confusa y apenada angustia inicial. Gracias a la anagnórisis, conoce o reconoce el espectador lo que verdaderamente acontece en la escena, esto es, en su posible destino; lo sabe de un modo expresable y expreso, ordenado en palabras, acciones “lógicas” e imágenes sensoriales claras y distintas. La primitiva confusión existencial truécase en orden; un orden doloroso o feliz, según el tipo de la acción trágica, pero transparente. Sólo porque lo permite la anagnórisis —entendida conforme a la importancia y a la amplitud que Aristóteles la concede—, puede haber desenlace o resolución en una tragedia. En ella transparecen la verdad, la coherencia interna y el sentido humano de la fábula ante los sorprendidos ojos del espectador; ella representa el triunfo de la exigencia expresiva y esclarecedora del destino que, frente a toda interpretación musical y dionisiaca, tiene en sus senos más íntimos ese extraordinario suceso histórico de la tragedia ática.

No olvidemos tampoco que el héroe y el espectador sienten apoyada su existencia en el poder divino; la misma representación trágica no es sino una muestra, religiosa y poética a un tiempo, del culto que el griego tributa a su idea de la Divinidad, del *Theós*. Quiere esto decir que la aporía existencial en que el héroe incurre —y, por convivencia, el espectador— es un problema religioso, referible en última instancia a la pugna entre la antigua fe, viva todavía en la mente y el corazón, y el ansia creciente de humana autonomía. Ni siquiera el devoto Esquilo es ajeno a este problema, sin el cual tal vez no hubiera tragedia propiamente dicha. Solón había dicho una vez que quien posee lo más que puede poseer, extiende su mano para alcanzar el doble. “Pero lo que en Solón fué no más que una consideración medi-

tativa sobre la insatisfactibilidad del ilimitado afán de los hombres —comenta Jaeger— conviértese en Esquilo en el *pathos* de una convivencia entre la seducción demoníaca y el deslumbramiento humano, el cual la sigue sin resistencia a lo largo de un camino hacia el abismo” (1). De ahí la honda conciencia de culpabilidad, oscura a veces, a fuerza de profunda, y la poderosa necesidad de expiación que atraviesan el alma del personaje trágico (2). El desenlace de la tragedia, metátesis final y definitiva hacia la felicidad o hacia la desgracia (*Poet.*, 1455 b 28), vendría a ser el resultado feliz o desgraciado de tal expiación.

¿Qué es, entonces, una tragedia para el griego que la contempla? Empleemos palabras de Esquilo: es “un aprendizaje a

(1) *Paideia*, pág. 331. Por su parte, escribe Nilsson: “Esquilo está penetrado como ningún otro por una fe robusta y positiva, pero indogmática... No ha hecho suya la atmósfera de resignación que tan frecuentemente descubrimos en su tiempo. En él se entrevé la tendencia a una actitud positiva frente al poder divino... Otorgó a la religión antigua su más profundo y alto despliegue, pero vino demasiado tarde. La religión antigua había comenzado ya a fosilizarse y astillarse” (*Geschichte der griech. Religion*, en el *Handbuch der Altertumswissenschaft*, I, München, 1941, págs. 711-12).

(2) Hállase comprendida la tragedia, mirada como suceso histórico, en aquella corriente de pesimismo religioso, de angustia y de sentimiento de culpabilidad que sigue a la alegre, fuerte y aproblemática religiosidad olímpica del hombre homérico. Es entonces cuando comienzan las prácticas catárticas como expiaciones públicas. La más famosa fué la que de Atenas hizo, mediante el sacrificio de machos cabríos, Epiménides de Creta, a fines del siglo VII (vide Nestle, op. cit., pág. 59). La tragedia sería una expresión depurada y artística de esta necesidad de purgativa expiación. Como es sabido, Nietzsche hacía nacer a la tragedia griega de un *Pessimismus der Stärke*.

En alguno de sus cursos, X. Zubiri ha establecido las líneas generales para una historia sistemática de las culturas orientales. Uno de los rasgos que señalan, en el grupo semítico de tales culturas, el tránsito a la “Edad Media” propia de cada una de ellas, es la aparición del problema del hombre justo y desgraciado como materia de meditación religiosa y tema cardinal de la “sabiduría”. ¿No podría considerarse a la tragedia como la forma helénica —indoeuropea, por lo tanto— de tratar ese problema, tan cardinal en toda consideración del destino humano?

costa de dolor". La tragedia enseña al griego a existir helénicamente, a hacer su propia vida dentro de la fidelidad a las viejas creencias y tradiciones. Cada tragedia, desde Tespis a Eurípides, es un doloroso paso en ese largo camino, un estremecedor tanteo del ateniense para esclarecer posibilidades de su existencia inéditas, peligrosas y, en su iniciación al menos, terriblemente confusas. Digamos las cosas con una certera expresión militar: una tragedia griega es una descubierta en terreno incierto y peligroso, hermana gemela de la que simultáneamente hacen los filósofos presocráticos, desde Tales hasta los sofistas, en el terreno de la *physis* y del ser. Un coro del *Prometeo* de Esquilo expresa con dramática patencia este aprendizaje en el duro oficio de ser hombre y ser griego que hace el pueblo ateniense a través de la tragedia: "Esto lo conozco yo —dicen a Prometeo— porque he contemplado tu anonadador destino" (*Prom.*, 553). Nunca como en ese momento ha representado el coro al espectador del poema trágico.

El término va a ser un poco inesperado: a fuerza de ensayar a vivir por sus solas fuerzas, pierde el griego su antigua fe, se acaba la posibilidad de escribir una tragedia como pieza literaria viva y, en último término, se extingue Grecia. El teatro de Eurípides, sólo cuarenta años posterior a la profunda gravedad religiosa del de Esquilo, es la cima de la aventura trágica griega. Sus tragedias, como dice Nietzsche, "han llevado el espectador a la escena", han convertido al héroe creyente y atormentado del tiempo antiguo en el hombre del siglo v, ilustrado, razonador y casi despegado de su fe tradicional. El hombre de Eurípides sabe ya "vivir por su cuenta" y "dar cuenta de su vida"; mejor dicho, *piensa* poder hacerlo. Con ello se ha cumplido el ciclo trágico. Eurípides cierra y remata la posibilidad histórica de la tragedia griega, como Aristóteles, un siglo más tarde, lleva a su más alta cima la aventura intelectual del griego y a la vez clausura la posibilidad de "hacer" pensamiento helénico vivo y original. La

vieja y honda vivencia de una *kátharsis* trágica, de una purificación expiatoria por la virtud del espectáculo trágico y de su significación cultural, va palideciendo sucesivamente, hasta quedar en curiosidad arqueológica. Es probable que en la época de Aristóteles se asista al remate histórico de esa vivencia catártica. Parece seguro, en todo caso, que Aristóteles percibió todo su hondo sentido. Unas generaciones más tarde será ya un puro recuerdo, un tema de conversación o de enseñanza para uso de retóricos y de estetas.

En resumen, la “catarsis de las pasiones” a que alude Aristóteles parece llevar dentro de sí los siguientes elementos semánticos:

1. Un primer componente suyo es el que podríamos llamar medicinal. Hoy lo atribuiríamos a la compleja acción psicósomática —neurovegetativa, metabólica, etc.— de los movimientos afectivos violentos: el componente medicinal de la catarsis trágica sería el restablecimiento de un favorable temple de ánimo fundamental —del “humor”— en virtud de un efecto psicósomático. Los griegos pensaban en un más firme equilibrio o en una mejor armonía de la *physis*, y explicaban esa acción según una de las distintas teorías científicas de la “naturaleza” animal y humana: humoral, neumática, etc. En lo que tiene de medicinal, la “catarsis del temor y la compasión” sería el efecto humoral de las dos pasiones trágicas sobre el espectador que por obra de la tragedia las vivió en su ánimo.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el entendimiento helénico de esta catarsis medicinal no fué independiente de las concepciones religiosas del pueblo griego. La atadura era doble: una, más radical, estaba representada por la consideración divina de la *physis*, tan constante en la mente del griego (1); otra

(1) Véase una noticia concisa, pero suficiente, en X. Zubiri, *Sócrates y la sabiduría griega*, Ediciones Escorial, Madrid, 1940. También K. Deichgräber, *Die Stellung d. griech. Arztes zur Natur*, Gött.

estaba constituida por el matiz religioso y moral con que el médico griego pronunció siempre la palabra *kátharsis*, incluso cuando la aplicaba a usos estrictamente terapéuticos (1). La relación analógica entre la catarsis trágica y la melódica no sería tampoco completamente ajena, según hemos visto, a esta profunda raíz religiosa de la catarsis medicinal.

2. El segundo ingrediente semántico de la catarsis trágica es la expiación por el dolor. La tragedia no puede ser contemplada sin dolor en el corazón, y de ese originario dolor trágico vendrían secundariamente el temor y la compasión. En una atmósfera histórica de angustia religiosa y de conciencia de culpabilidad, el dolor del espectáculo trágico había de ser vivido como una purgación moral. El espectador del poema trágico vendría a ser, además de una especie de enfermo con humores alterados y menesteroso de catarsis medicinal, un penitente que buscaba en el dolor expiación y sosiego. La "catarsis del temor y la compasión", en lo que de expiatoria y moral tiene, sería el efecto purgativo que el dolor moral, la "pena" a que la definición aristotélica de entrambas pasiones se refiere, producía en el alma del ateniense que contemplaba la tragedia. Las pasiones trágicas actuarían ahora por lo que de dolorosas y afectivas o irracionales tienen.

3. Pero, como vimos, una pasión no es para Aristóteles un mero movimiento afectivo e irracional, sino la causa de un cambio en el total estado del alma. Las pasiones aristotélicas llevan también aparejada una mudanza en la dimensión noética de la persona. No debe extrañar, por lo tanto, que junto a los elemen-

Akad. Reden, 1938, págs. 13-32; y H. Diller, *Der griech. Naturbegriff*, Neue Jahrb. f. Antike u. deutsche Bildung, 6, 1939, págs. 241-257.

(1) Por ejemplo: en el libro I del escrito *de diaeta* se recomienda la *kátharsis* con heléboro contra la manía (Littré, VI, 518). Sobre el problema de la catarsis médica propiamente dicha, véase el trabajo de O. Temkin antes citado y el de W. Artelt, *Studien zur Geschichte der Begriffe "Heilmittel" und Gift*, Leipzig, 1937, págs. 75 y 89.

tos medicinal y expiatorio de la catarsis trágica haya en ella otro rigurosamente noético o, si se quiere, *lógico*. El dolor de la tragedia expía; a través del dolor de la tragedia se aprende.

Por obra de la tragedia, el griego aprende a expresar ordenadamente posibilidades de su existencia implícitas en su mismo destino, mas sólo oscuramente sentidas en los senos de su alma. El dolor del espectáculo trágico vendría a ser como una quiebra penosa y esclarecedora de su propio horizonte personal, una hiriente y deseada ampliación en el ámbito de su vida; con lo cual, además de su sentido expiatorio, ese dolor tiene ahora otro nuevo, estrictamente educador. Y toda letra —es decir, toda ampliación expresable del ámbito personal— no entra, ya lo sabemos, sino con sangre y dolor. A costa de heridas va el griego aprendiendo el gozo de poder hablar, de conseguir expresarse o “decirse” a sí mismo. La “catarsis del temor y la compasión” es ahora un específico sosiego que goza el alma del espectador después de haber sufrido esas dos pasiones: el sosiego que otorga la posibilidad de dar orden y expresión articulada a la propia existencia después de la confusión y de la aporía. La catarsis trágica a que alude el texto aristotélico es a la vez humoral, moral y verbal o expresiva. Una soterraña raíz común a los tres tallos en que se configura la catarsis —esto es, la radical sustentación del griego en su fe tradicional— da savia religiosa y entrañable unidad a la *crisis*, al *ethos* y a la mente o *nus*, las tres dimensiones del hombre a que por obra del *logos* alcanza la acción catártica. La específica fruición o *hedoné* que, según Aristóteles, constituye el último fin de la tragedia, sería la que goza el alma del espectador por obra de la catarsis del temor y la compasión. “Causa a cada uno fruición lo que conviene a su *physis*”, se dice en la *Política* (VIII, 7, 1342 a 32). Por eso pudo producirla la tragedia, que afectaba y conmovía la *physis* entera y verdadera del griego; desde su crisis humoral hasta aquella dimensión de la vida humana a que se refiere Aristóteles cuando dice que el hombre “no alcan-

za a vivir en tanto es hombre, sino sólo en tanto tiene algo divino en sí mismo" (*Eth. Nic.*, X, 8, 1177 b 32). La *hedoné* o fruición propia del espectáculo trágico —en cuanto una *hedoné* (*vide supra*) consiste siempre en una actividad natural y no inhibida— es la que produce en el hombre la actividad de conocerse a sí mismo y de disponer más suelta y conscientemente de su destino. No sólo hay actividad en el movimiento, sino en la libertad de moverse, nos ha dicho Aristóteles. La *hedoné* que la tragedia produce en el espectador sería la que concede al hombre la posibilidad de ejercitar su libertad en un ámbito inédito y deseado de su humana existencia.

Esta comprensión de la catarsis como fenómeno atañente a la totalidad antropológica del griego permite dar cuenta de cada una de las sucesivas interpretaciones parciales, las cuales serían notas singulares de su integridad significativa. Por lo pronto, incorpora lo que de válido tiene la hermeneútica de Bernays, y otro tanto digo de la arrebatada nietzscheana. Cuando Nietzsche quiere expresar el efecto del delirio trágico en el alma del espectador, nos dice: "a la vista del mito que ante él se mueve, sentíase ensalzado a una suerte de omnisciduría, como si ahora la fuerza visiva de sus ojos no quedase en la pura superficie y lograrse penetrar en el seno de las cosas; como si ahora, con la ayuda de la música, viera ante sí, sensorialmente perceptibles, las efusiones de la voluntad, la lucha de motivos, la henchida corriente de las pasiones, a modo de una plenitud de líneas y figuras vivazmente agitadas, y pudiese con ello sumergirse hasta llegar a los más delicados secretos de los movimientos inconscientes" (1). Quítese el ropaje poético y nietzscheano a este exaltado párrafo y no será difícil reducirlo a cuanto he dicho sobre el esclarecimiento que daba al griego la tragedia en lo tocante a su destino de griego y de hombre.

(1) *Die Geburt der Tragödie*, 22 (Ed. Kröner, I, pág. 173).

Pohlenz piensa que, con su interminada referencia a la catarsis, quiso Aristóteles salvar a la tragedia del juicio condenatorio que sobre ella había lanzado Platón. Entre las acciones del poema trágico sobre el espectador, Platón percibió de preferencia la moción de afectos irracionales. La poesía, mirada a la luz de su operación, robustecería el componente irracional del alma a expensas de la razón; por esto debe considerarse a la poesía como contrapunto de la ciencia, y eso es lo que la hace condenable. “Quien había concebido a la tragedia como psicagogía, era quien menos podía impugnar que ejerciese acciones irracionales y produjese placer por la satisfacción de una *dynamis* psíquica *sedienta de llanto y quejumbre*. Mas si Aristóteles quería salvar a la tragedia, debía demostrar que esta satisfacción no conduce a robustecer lo irracional en el hombre a costa de la razón. A tal fin sirve la famosa doctrina de la catarsis.” Más adelante añade Pohlenz: “Platón rechazó la tragedia porque robustece lo irracional en el alma por remoción de los afectos. Aristóteles replica *psicoanalíticamente* (sic) que este robustecimiento tiene lugar precisamente con ocasión de una represión violenta. Mucho más acusadamente que su maestro, reconoce naturales y útiles a los impulsos irracionales, y por eso considera natural su apetencia de satisfacción. Tiene por nocivo, sin embargo, a su exceso, y ve en la fictiva vivencia del dolor ajeno la cura purgativa que concede al exceso inocua descarga y reduce los afectos a medida justa. Son, ciertamente, los hombres mismos quienes se purifican y —esto es para Aristóteles la fuente de la fruición trágica— hallan alivio bajo ese sentimiento de placer; pero el lenguaje habitual de los médicos ofrecía ocasión para hablar de la purgación de los afectos, y según esa acepción emplea el término la famosa definición de la tragedia, en la cual la *kátharsis*, como nota principal, constituye la rotunda conclusión” (1).

(1) Pohlenz, op. cit., págs. 529-531.

Pohlenz se adscribe, en consecuencia, a la interpretación de Bernays, aunque la moda de la época le mueva a darle un giro psicoanalítico. No obstante, amplía el efecto catártico desde lo humoral a lo psíquico y ve también en la *kátharsis* aristotélica un esclarecimiento del alma enturbiada por las pasiones “retenidas”. La tragedia exalta los afectos, mas para darles satisfacción; y con la “descarga” de los sentimientos estrictamente removidos por el espectáculo trágico, fluyen derivativamente las pasiones que lastran el alma como consecuencia de la vida diaria. Mis reflexiones anteriores dan cuenta suficiente, creo yo, de esta “descarga” y de aquel “esclarecimiento” que Pohlenz ve en la *kátharsis* del texto aristotélico.

No se encuentra muy lejos esta concepción, si se la quitan sus ribetes psicoanalíticos y se la reduce a su núcleo psicológico y moral, de la que proponía hace años Menéndez y Pelayo acerca de la *purificación de los afectos*: “despojada del aparato escolástico y de las sutilezas y cavilosasidades sin número con que la han enmarañado los expositores, no viene a ser otra cosa que el restablecimiento de la *sophrosyne*, templanza y aquietamiento de las pasiones, tan divinamente celebrada en los diálogos socráticos. La diferencia (respecto a Platón) está sólo en que Aristóteles espera tales efectos del arte mismo y de la imitación escénica, pidiendo a la pasión artísticamente idealizada, medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su pecho” (1). Claro que el problema no pasa de estar planteado; la dificultad comenzará cuando se intente explicar cómo la “pasión idealizada” puede ser medicina de la “pasión real”.

También Sengle, en el reciente trabajo suyo que antes mencioné, ve el resultado de la catarsis trágica como una iluminación singular —y, en último término, religiosa— en el alma del espec-

(1) *Historia de las ideas estéticas*, ed. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1940, t. I, pág. 74.

tador. El poema trágico haría descubrir al hombre, en el fondo mismo de la catástrofe que implica, una última referencia de la existencia humana a lo Absoluto. La tragedia patentiza la índole quebradiza e insegura de la naturaleza humana; y cuando la propia vida o su ficción escénica revelan esa humana condición, “basta pocas palabras —dice— para hacer brillar de nuevo con pureza el Absoluto que está sobre todas las disonancias, el sentido del mundo”. Tal es para Sengle la esencia de la catarsis trágica. Digo aquí, *mutatis mutandis*, lo que ante dije respecto a Nietzsche. Despojadas estas afirmaciones de su vestidura idealista —Hegel y Schelling están detrás de ese modo de hablar—, no será difícil hermanarlas con lo que más arriba expuse en torno al inesquivable fundamento religioso de la catarsis.

LAS NOVELAS EJEMPLARES

POR

G. HAINSWORTH

EN principio el lector moderno se arriesga a sufrir una cierta decepción al enfrentarse con las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. *Don Quijote* gozó siempre de un prestigio tal que las demás obras de Cervantes, aunque sólo fuese por el hecho de ser menos conocidas, aparecen necesariamente, por comparación, frías y de menos originalidad. *Don Quijote*, podemos afirmarlo de una manera positiva, es infinitamente superior al resto de la obra cervantina. Pero las cualidades que dan valor a esta novela, la observación simpática, la poesía, la imaginación, el arte sutil y profundo vuélvense a encontrar de nuevo en los otros escritos de Cervantes. Aunque diluídas y oscurecidas, a menudo, en asuntos sin interés, no dejan de manifestarse en la totalidad de la obra. En el caso de las *Novelas* es imposible, a poco que uno se familiarice con ellas, no percibir en las mismas la mano del maestro, y no volver a saborear, en determinados fragmentos, el encanto de *Don Quijote*.

Entre estas *Novelas Ejemplares* hay algunas que están más en armonía que las otras con las ideas literarias de nuestro

tiempo. Aludimos a *Rinconete y Cortadillo*, *El Celoso Extremeño*, *El Casamiento engañoso*, *El Coloquio de los Perros*. Estas novelas, con sus cualidades de realismo y de observación, constituyen, para nosotros, la parte más interesante de la serie. Lo que nos atrae en ellas es, sobre todo, el fondo, pues, por su forma, no constituyen con ventaja a las otras, modelos de su género. Por ejemplo, la novela de *Rinconete y Cortadillo* (1), considerada hoy con cierta frecuencia la mejor de las doce, parece, a primera vista, falta de forma en absoluto y opuesta al concepto ordinario del género. La más ligera de las intrigas contribuye tan sólo a hacer posible lo que es, hasta cierto punto el principal objeto de Cervantes: una descripción del hampa sevillana. Señalemos a la ligera los rasgos esenciales de esta novela.

El autor nos muestra, al principio, dos mozos que se encuentran en una taberna, en el camino que conduce desde Castilla al mediodía. Su apariencia externa, descrita con una minuciosidad, con trazas de realismo, nos hace ver que se trata de pícaros; más adelante (hagamos notar de paso esta predilección de Cervan-

(1) Consultar, sobre *Rinconete y Cortadillo*, F. A. de Icaza, *Las "Novelas ejemplares"...*, 2.^a edición, Madrid, 1915, págs. 147-55, etc.; G. Reynier, *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, París, 1914, págs. 147-55. La edición de las *Novelas ejemplares* de R. Schevill y A. Bonilla (Madrid, 1922-25, 3 vols.), que comprende, a más de notas útiles, un ensayo sobre estas doce novelas (fin del t. III) al que nos remitimos igualmente. De esta edición es de donde, salvo indicación en contrario, sacaremos todas nuestras citas de las *Novelas ejemplares*. Aunque las fuentes de *Rinconete y Cortadillo* no sean de orden literario, pueden hacerse ciertos cotejos entre este relato y otros textos, como, por ejemplo, en la obra de Cervantes, *El rufián dichoso*, y algunos trozos de *Don Quijote*, y también, en Alemán, algunas páginas de *Guzmán de Alfarache* (B. A. E., págs. 221, 299, etc.).

Por lo demás, sabemos que Noël du Fail describió de manera sumaria, en un capítulo de sus *Propos rustiques*, una organización de truhanes (ed. Marie Guichard, París, 1856, págs. 55-60), que no deja de asemejarse algo a la de Monipodio.

tes por el diálogo), el autor les da el don de la palabra y de la inteligencia, y el alegre tono de esta conversación nos inclina por entero a favor de los dos truhanes. Después de haber vaciado el bolsillo de un arriero, jugando a las *veintiuna*, con cartas marcadas, se dirigen a Sevilla en compañía de varios mercaderes, a los que, igualmente, perjudica la astucia de Cortadillo. En el mercado de la gran ciudad, los dos pícaros se hacen mozos de esportilla, oficio que da ciertas facilidades a su particular género de industria. Su primer golpe, contado con bastante humor, es observado por un rapazuelo que, extrañado de que se ose robar de esta manera, sin el consentimiento del Sindicato, les habla de Monipodio, y se ofrece a conducirles a casa de este patrón y protector del hampa.

Lo que precede es una especie de introducción al resto de la novela, consagrada por entero al patio de Monipodio. Rinconete y Cortadillo acompañan al muchacho, que les hace saber en el camino el interés que todos tienen en sindicarse; y los inicia, al mismo tiempo, en los secretos de la germanía o jerga de los ladrones. La casa de Monipodio tiene el aspecto más miserable que darse puede. En una de las habitaciones que dan al patio se ve una imagen de la Virgen, un cepillo y una pila de agua bendita; pues, como se verá más tarde, los miembros de la asociación, las mujeres sobre todo, son extremadamente devotos. Los dos recién llegados son presentados a Monipodio. Este es una especie de monstruo disforme, peludo, de aspecto horripilante. En la conversación, sin embargo, muéstrase dulce y cortés, causándole horror tan sólo la idea de herir sin necesidad la sensibilidad de otra persona. Sus bravos se muestran también muy puntillosos en cuestión de honor. Además, ninguno de estos delinquentes parece que sospechen ni aun momentáneamente que pueda haber incompatibilidad entre su oficio y los nobles sentimientos que exteriorizan. Un buen número de habituales están ya reunidos en el momento en que se anuncia una inesperada

visita del alguacil. Este, sin embargo, es un gran amigo de Monipodio, que ha venido a recobrar un bolsillo robado a uno de sus protegidos. Monipodio intima a los socios a que le devuelvan la bolsa; pero como todos hacen oídos de mercader a sus exhortaciones, comienza a irritarse, ya que todos los frutos del robo le deben de ser entregados inmediatamente, para ser repartidos entre los miembros de la cofradía. Rinconete es el que pone un buen final a esta escena, confesándose responsable del asunto, y restituyendo la bolsa al alguacil. Cortadillo y él son desde este momento admitidos como miembros de la asociación.

Una vez ido el alguacil, pónense a comer y a beber. Dos mujeres, cuyo arreglo y adobo acusa de lejos su profesión, acaban de entrar, acompañadas de sus hombres. También una vieja, la Pipota, entra de súbito a poner en conocimiento de Monipodio la reciente adquisición de un cesto de ropa, que provisionalmente guarda en su casa. Teniendo deseo de ofrecer unas velas a los santos de su devoción, y habiéndole encargado las dos mozas hacer lo mismo en su nombre, debe marchar en seguida; pero, antes de irse, sermonea a la reunión con expresiones que hacen pensar en el tono elegíaco de la *Celestina* (2). La reunión se interrumpe de nuevo por la llegada de una tercer mujerzuela, Juliana la Cariharta, desgñada y deshecha en lágrimas. Acaba de ser golpeada por su galán, un tal Repolido, que se ha portado, según ella, como un verdadero *infante de Carrión*. Más tarde, llega Repolido, y se consigue ponerlos de acuerdo. Esta pequeña escena de despecho amoroso es perfectamente verosímil y está basada en una justa observación de los caracteres.

La compañía se entretiene en músicas y cantos, cuando una nueva distracción viene a sorprenderla. Es tan sólo una falsa

(2) *Rinc. y Cort.*, t. I, pág. 273: "Holgaos, hijos...", etc. Cf. *La Celestina* (Clás. Cast.), t. II, págs. 40-41: "Gozá vuestras frescas mocedades...", etc.

alarma, y felizmente, pues el alcalde, que ha pasado cerca de la casa sin detenerse, es un personaje a quien hay que temer algo más que al alguacil. En seguida, con la ayuda de Rinconete, que sabe leer, Monipodio examina el registro de los tratos corrientes de la cofradía. El lector llega a saber que estas buenas gentes se comprometen, mediante pago, a apuñalar, apalear y a ridiculizar de diversas formas a los enemigos de sus clientes. Por último, en la novela hay otros detalles sobre la actividad de los ladronzuelos y de otros personajes menos importantes, que hemos debido dejar en silencio. Bastará con añadir que todos los miembros de la cofradía trabajan armoniosamente en conjunto, teniendo cada uno asignado su cometido particular y señalado en propiedad un determinado barrio de la ciudad.

Los personajes que figuran en *Rinconete y Cortadillo*, las escenas que en ellos describe Cervantes tienen un aire de cosa real tan poderoso que es forzoso creer que todo ello ha sido tomado del natural. Cervantes vivió, como se sabe, en Sevilla, y aun quizá hubo de conocer de puertas adentro la prisión de aquella villa. Considerado simplemente como documento, tendría *Rinconete y Cortadillo* el más alto interés. Sin embargo, si nos hemos detenido en esta novela, no ha sido a causa de su importancia documental, sino en tanto ella pone de manifiesto de manera sorprendente la originalidad del arte cervantino. El asunto de *Rinconete y Cortadillo* puede ser considerado como picaresco sin forzar el sentido de esta palabra. Igualmente, en otras novelas trata Cervantes temas dilectos para Alemán y sus sucesores, y nos parece inútil negar que hubiese estado influenciado, en la elección de este género de motivos, por la escuela picaresca. No obstante, no hay que confundir los métodos de Cervantes con los de sus predecesores realistas. Aunque reconozca la existencia de los pícaros, no deja suponer Cervantes que aquélla sea la única realidad. Su visión está menos limitada, me-

nos cuajada, valga la frase, que la de un Alemán. Da a la palabra *verismo* un sentido amplísimo: las quimeras de un Don Quijote, los ensoñados placeres, los aquelarres a que asiste, tan sólo imaginativamente, una vieja bruja, son para él la más innegable de las realidades. Esta manera de ver las cosas, de distinta complejidad y riqueza que la del autor picaresco, da a las obras mejor conseguidas de Cervantes una calidad trascendente, que las distingue con perfecta claridad de todo lo precedente. La "doble verdad", este secreto del arte cervantino, ha sido pacientemente explorado, dándole su exacto valor, por Américo Castro; nosotros nos limitamos, pues a hacer resaltar el partido que de ella sacó Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*.

Después de una juventud llena de heroísmo y de idealidad, Cervantes conoció, como se sabe, desilusiones. Quizá fué esta experiencia la que, sin destruir completamente lo que en su mentalidad había de Don Quijote, cambió radicalmente, según puede juzgarse por sus escritos, su visión del mundo. Tratado duramente por la sociedad, a cuyas opiniones prestó su aprobación, se complace, desde este momento, en demostrar que las ideas corrientes de tal sociedad son puramente relativas. Ya no repetirá con los otros que los *pícaros* son seres indeseables y sin interés; para él son manifestaciones de la realidad. Aún más, encuentra en este mundo, caído y menospreciado, como una parodia de la sociedad convencional. Ladrones, asesinos, cortesanos, todas estas criaturas calificadas de inmorales, se destacan en *Rinconete y Cortadillo* por su cortesía, su piedad, sus sentimientos de honor, su espíritu de clase, cualidades que por costumbre se atribuyen solamente a las "personas honradas". ¿Dónde se encuentra la verdad? Cervantes se limita a plantear la cuestión, dando a su representación de la vida una expresión irónica que escapa al análisis.

El interés del cuadro trazado por Cervantes en *Rinconete y Cortadillo* excede del que por sí solos podían tener los modelos

que han posado para el artista. Cervantes no los lleva al lienzo de una forma en cierto modo fotográfica, exagerando en todo el sentido de lo trivial, a la manera de un Alemán. Exacta en el detalle, su pintura llega a ser, en conjunto, el vehículo de una idea que sus modelos no aciertan a explicar. El *leit motiv*, el ritmo característico de esta novela, es el paralelismo, ya mencionado, entre la vida del hampa y la de las "gentes honradas", paralelismo sugerido hábilmente y sin insistencia, de forma que no vicie el efecto de sutil ironía producido en el lector. Esta idea paradójica y no los detalles de la intriga o de la escenificación, son los que dan a *Rinconete y Cortadillo* su forma, su unidad y su valor. Es cierto, por lo demás, que una novela de este género, cuyo interés está bastante lejos de concretarse en los acontecimientos que en ella se cuentan, constituía, en 1613, un fenómeno nuevo por completo en la literatura novelesca, y que, al parecer, es desconocido aun para los teóricos de la novela moderna. ¿Pero por qué esta concepción de la novela no habría de ser legítima? Verdad es que los relatos de este género no abundan mucho, y que será preciso esperar mucho tiempo antes de encontrar en ella otros ejemplos interesantes. Sin embargo, podemos citar un caso al menos en que la fórmula de *Rinconete y Cortadillo* ha dado lugar a la creación de una obra maestra: es en *La Maison Tellier*. En esta narración, que corresponde exactamente, por su tendencia a la obra cervantina, y que al mismo tiempo le sirve de comentario, Maupassant ha recurrido precisamente a los métodos empleados por Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*.

En las otras novelas de este grupo, al que llamamos realista sólo para distinguirlo de la otra mitad de la colección, se encuentran, igualmente, escenas y tipos picarescos. *El Coloquio de los Perros*, novela que es, con *Rinconete y Cortadillo* y *El Celoso Extremeño*, una de las mejores, recuerda, hasta cierto punto, la novela picaresca. Es la autobiografía de un perro: Berganza. Sus relaciones con los distintos dueños, las diferentes cla-

ses de sociedad que tiene ocasión de observar y de criticar, proporcionan materia para una serie de cuadros satíricos, y de esta forma la novela sería análoga a la historia de *El Lazarillo de Tormes* si no estuviese hecha en forma de diálogos. También aquí nos encontramos con una verdad doble o múltiple. Como autobiografía, a diferencia de *Lazarillo*, "Berganza" se analiza continuamente, y duda en tomar una actitud resuelta frente a sus experiencias; al mismo tiempo, está sometido a las críticas sin fin de Cipión. No está, pues, inspirada por la vulgar filosofía de un lazarillo (3); ni tampoco se explica por la seca fórmula de *Guzmán de Alfarache*: *Video meliora proboque; deteriora sequor* (4).

(3) Véanse, sin embargo, las observaciones de G. Reynier (*Roman réaliste*, págs. 14-16) a propósito de un personaje del *Lazarillo de Tormes*, el hidalgo de Toledo. Encontramos una alusión a este personaje, desde 1619, en la obra de un ministro protestante: *Copie de la lettre d'un pasteur aux fidelles des Eglises reformées de Béar*, s. 1., 1619, 24 páginas en 8.º, pág. II.

(4) Consultar, sobre el *Coloquio de los perros*, la edición de A. G. de Amezúa y Mayo, Madrid, 1922; Icaza, págs. 33-36, 220-45, etc.; y G. Reynier, obr. cit., págs. 41-42. Son los cuadros de costumbres a los que hemos aludido, que constituyen el elemento esencial del *Coloquio*, y en ellos Cervantes se inspira ciertamente en la realidad. Sin embargo, ya se había tratado, en el *Guzmán de Alfarache* o en el *Lazarillo de Tormes*, de la vida miserable de los estudiantes, de la corrupción de la justicia, de las astucias de los cortesanos y de los rufianes. La presencia, en el *Coloquio de los perros*, de estos temas, que habían de adquirir cada vez más rigor en la novela picaresca, nos inducen a creer que la novela se asemeja, de manera bastante precisa, a *Guzmán* y a *Lazarillo*.

Parece que Cervantes tiende a descubrir en algunas de sus observaciones su intención de escribir una especie de novela picaresca (cf. III, 159: "Si en contar las condiciones de los amos que has tenido..."; 189-90: "No puede sufrir, ni llevar en paciencia, oyr las quejas que dan de la fortuna algunos hombres que la mayor que tuvieron fué de tener premissas y esperanças de llegar a ser escuderos..."). En cuanto al otro aspecto de este diálogo, el empleo de dos perros como personajes, con lo que a su metamorfosis concierne, podrían citarse a este

Las cualidades satíricas de *El Licenciado Vidriera* nos hacen catalogarle, con el *Coloquio y Rinconete y Cortadillo*, entre las novelas de tendencias realistas. Salvo la introducción (viajes de un estudiante pobre por Italia y otros países, y a su regreso a Salamanca, en donde se vuelve loco), este relato carece en absoluto de elementos novelescos. Es un conjunto de sutilezas, de apotegmas, de observaciones sobre la sociedad. Señalemos en esta novela la insistencia sobre un tema predilecto de Cervantes: la locura. Por boca de un iluso, Tomás Rodaja, nos hace el autor la crítica de las personas "razonables" (5).

propósito en la literatura precedente un gran número de modelos posibles. Estos animales *parlantes* hacen pensar en principio en las fábulas esópicas, y hasta en algunas de sus aventuras (cf. págs. 169, 172-173, 188). Los hombres transformados en animales (en perros, por ejemplo, en una de las historias de las *Mil y una noches*) por sus enemigos, se encuentran con cierta frecuencia en la literatura de orden folklórico. Sería absurdo negar, desde este punto de vista, como lo hace Icaza, que existe una cierta afinidad entre el *Coloquio de los perros* y el *Asno de oro* de Apuleyo, novela citada por Cervantes (página 214), y que tiene también toda una faceta picaresca (cf. G. Reynier, pág. 42). Indiquemos, para acabar, otra obra que, con sus dos interlocutores, los perros "Hylactor" y "Pamphagus", y su intención satírica, podría ser el punto de partida al menos de la novela cervantesca; nos referimos al diálogo cuarto de *Cymbalum mundi*, de Bonaventure Despériers. Hasta ahora este texto no parece haber sido parangonado al *Coloquio* sino por un comentador anónimo del siglo XVII, que afirma gratuitamente: "Al señor Cervantes no incumbe el honor de la invención de este diálogo de los perros; Despériers, en su *Cymbalum mundi* lo previó, en su diálogo cuarto" (nota manuscrita de la explicación de las *Novelas ejemplares*, ed. de Bruselas, 1614, conservado en la B. N., registrado al número Y2-21934).

(5) Se ha discutido mucho sobre las fuentes de esta novela, cuya primera parte parece inspirada en la vida misma de Cervantes. (Cf., entre otros, R. Fouché-Delbosc, *Le Licencié Vidriera*, Paris, 1892, introd.; J. Fitzmaurice-Kelly, *Revue Hispanique*, t. IV, 1897, *Phantasio-Cratuminos sive homo vitreus*; Icaza, págs. 174-75; N. A. Cortés, prefacio de su edición, Valladolid, 1916; y *Bol. Hisp.*, t. XXXII, 1930, pág. 70. Añadamos que Leucippe pierde la razón después de haber bebido un recargado filtro (*Clitophon y Leucippe*, lib. IV, cap. XV.).

El Celoso Extremeño y *El Casamiento Engañoso* se distinguen bastante de las novelas que acabamos de citar. En éstos, aun mostrándose un exacto observador de caracteres y de costumbres, Cervantes hace empleo de intrigas de perfecta trama, y que por sí mismas resultan bastante interesantes. Los antecedentes del primer relato se encuentran con cierta frecuencia en la literatura novelesca (6). Esta renovación de un tema secular es, por su potente sobriedad, una de las creaciones más conmovedoras del autor. Parece ser que los cervantistas no han encontrado la fuente de *El Casamiento engañoso*. Esta novela quizá fué imaginada por Cervantes como aplicación de algún dicho popular, como: "A un engaño otro mayor", "Ir por lana y volver trasquilado", o, sobre todo, del "Pensaba engañarme don Simueque con su hija la tuerta y por Dios soy contrecho de un lado" (7). Este corto relato, aunque algo cínico, está contado con tal arte, que sostiene despierta, desde el principio al final, la atención del lector. Fué preciso mantener, en su estructura, la ficción, según la cual, al encontrarse dos amigos, uno de ellos cuenta al otro algún acontecimiento extraordinario de que él ha sido ora protagonista, ora testigo. Esta fórmula, que parece añadir verosimilitud al relato, ha sido empleada profusamente desde los tiempos de Cervantes.

No hay nada, en las cinco novelas que acabamos de citar, que

(6) Con., sobre esta novela, a González Palencia. *Un cuento marroquí* y "*El celoso extremeño*", en el homenaje a Menéndez Pelayo, t. I, Madrid, 1899; y los textos citados por este autor; C. Giro, *El celoso extremeño* y la *Histoire de Floire et Blanceflor*, *Bol. Hisp.*, tomo XXXI, 1929, pág. 138; L. Spitzer, *Das Gefüge einer cervantinischen Novelle*, *Z. Rom. Ph.*, t. LI, 1931, pág. 194.

(7) Citado en la novela misma bajo la siguiente forma: "Don Simueque que me engañava con su hija la tuerta, y, por el Dio, contrecho soy de un lado" (III, 145). Consúltese, para *El casamiento engañoso*, la edición de Amezáa, Madrid, 1912; e Icaza, pág. 213-19.

no esté en armonía con la idea que generalmente se hará del arte cervantino un lector de *Don Quijote*. Pero este lector ha de encontrarse decepcionado cuando, al leer el resto de las *Novelas Ejemplares*, no vuelva a encontrar en ellas sino trazas del realismo, del humor que mantiene, sobre todo, como cualidades de *Don Quijote*. Sin embargo, entre la obra maestra y esta parte de las *Novelas Ejemplares*, el contraste no es tan grande como a primera vista pudiera creerse. Lo que ocurre es que no recordamos bastante todos los elementos del *Quijote*. Este contiene, al lado de escenas reales y cómicas, tan del gusto de los lectores modernos, numerosos detalles francamente novelescos, no solamente en los episodios que se intercalan, sino también en la intriga principal. Las desventuras de Don Quijote y el sentido práctico del positivo Sancho tienen como contrapartida, en el mismo plano, las aventuras del cautivo y de Crisóstomo, y las lucubraciones grandilocuentes del inmortal caballero. Don Quijote y su escudero viven dos mundos diferentes, pero igualmente reales a los ojos del autor. En las mejores obras de Cervantes, el mundo de Don Quijote y el de Sancho se complementan uno a otro; pero es solamente en el primero en donde se desarrollan novelas como *El Amante Liberal* y *La Española Inglesa*.

Que el autor de *Rinconete y Cortadillo* haya podido concebir simultáneamente novelas que ahora nos resultan tan inverosímiles, es un hecho en verdad desconcertante. Para explicarlo, algunos críticos han querido suponer en el arte de Cervantes un desarrollo cronológico. Pero basta recordar que la primera y última novela de Cervantes son: *La Galatea* y *El Persiles*, para ver que esta explicación no puede mantenerse. El espíritu realista que se manifiesta en *Rinconete y Cortadillo* fué, si se quiere, una cualidad tardíamente desarrollada en Cervantes, pero que vino a colocarse al lado de otros elementos contrarios a su carácter de artista, sin reemplazarlo. Compruébansé en el espíritu de Cervantes dos tendencias coexistentes que le su-

gieren alternativamente imágenes novelescas e imágenes realistas. Estos dos elementos de la obra cervantésca han sido perfectamente distinguidos por Savj-Lopez, y, desde el punto de vista práctico, esto basta, pues puede afirmarse que la parte puramente novelesca de esta obra apenas tiene un valor permanente. Sin embargo, en el momento mismo de comprobar que, aun amando lo real, del que tiene un vivo sentido, es atraído Cervantes con no menos fuerza por ficciones imposibles, ¿cómo no hemos de percibir lo que un fenómeno tal tiene de extraordinario y de contradictorio? *Egli ebbe, soprattutto, l'istinto e l'amore della vita: e non soltanto seppe esprimere la vita con una semplicità perfettissima di stile, con un magico senso del colore, in una limpida e sobria visione del mondo: ma il mondo reale avvolse e temperò e quasi trasfigurò in una luce ideale che è come l'imprompta del suo genio, la serena indulgenza dell'humour pittoresco. E s'è visto come avesse contemporaneamente, d'altra parte, una infatigabile aspirazione verso le finzioni irreali e le avventure lontane, verso tutti i miraggi che la fantasia poteva offrirgli per distrarlo dall'esistenza umile ed amara...*" (8). A pesar de su sentimiento bastante poderoso de la realidad, pudo haber escrito a sabiendas cosas inverosímiles, lo que pudo haber hecho con el fin de distraerse, de divertirse. Teóricamente, la cosa no es imposible; pero lo que nos maravillaría en este caso, es que nada deja suponer en sus novelas novelescas que el autor no sea completamente serio y, que, además, haya expresado en sus obras la pretensión de no ocuparse sino de cosas *posibles*. Hay, sin embargo, un medio de reconciliar estas contradicciones aparentes; que es el de distinguir la "verdad poética" y la "verdad particular". En el mundo ideal de Don Quijote, mundo de verdad poética, *la Galatea, el Persiles, el Amante liberal* serían historias verosímiles en sentido estricto.

(8) P. Savj-López, *Cervantes*, Nápoles, 1913, pág. 150.

La síntesis intentada por Américo Castro, aun logrando demostrar que Cervantes es consecuente, no añade nada, para el lector moderno, al valor intrínseco de las novelas que aun hemos de examinar: *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*.

Caracterizan a estas narraciones lo inverosímil de la intriga y la ausencia casi completa, si prescindimos de ciertos detalles de las cualidades de observación y de realismo que hemos destacado en el otro grupo. La belleza, el amor, el honor y el azar en fuertes dosis, dan en ella vida a personajes que no son sino débiles abstracciones; y la vulgaridad de estos elementos no está compensada sino por lo pintoresco de algunas escenas y por lo movido de determinados episodios. Como ya hizo notar, desde 1614, el traductor d'Audiguier, estas novelas son análogas, desde distintos puntos de vista, a las novelas griegas. Reproducen gran número de los elementos más característicos de Théagenes y Charicléa o de Clitophon y Leucipe. El continuo esfuerzo hacia una retórica brillante, el recurrir con frecuencia al azar, dueño de los destinos humanos, y el empleo de ciertos antecedentes: los hijos abandonados con objetos que permiten reconocerles más tarde; las largas peregrinaciones, por tierra y por mar, de dos amantes que han jurado ser castos hasta la celebración de sus nupcias; su encarcelamiento por piratas enamorados de la heroína o por alguna princesa preñada de héroe: Cervantes recoge aquí toda la pacotilla de Heliodoro, consistiendo el cambio más considerable que les imprime en modernizar en algo los detalles de la escenificación.

Lo que más sorprende al lector de este conjunto de novelas es la asombrosa variedad que presentan, tanto de fondo como de forma. De una parte, las aventuras novelescas, la falsa retórica, una concepción demasiado idealista de la vida, que va hasta el "snobismo"; de otra, escenas ricas de observación sim-

pática, de pequeños diálogos dignos de un Molière, y una manera de ver compleja, con tendencia al escepticismo y a la ironía. Ya hemos indicado aquellas novelas que nos parecían en armonía con las ideas modernas. No obstante, aunque sea difícil hoy día ver en las novelas de Cervantes cualidades verdaderamente originales, sería un anacronismo suponer que nuestras opiniones actuales fuesen compartidas por los lectores de otros tiempos, y, aun antes de examinar los hechos, podemos suponer que en el siglo XVII se haya tenido de las *Novelas ejemplares* una idea opuesta por completo a la nuestra. En efecto, como tendremos con frecuencia ocasión de comprobar más adelante, lo que ahora nos agrada en las *Novelas ejemplares*, por lo general era solamente tolerado, o se encontraba incluso condenado, por los lectores del siglo XVII, mientras que las narraciones novelescas, pasadas de moda para nosotros y carentes de originalidad, hacían las delicias de nuestros antepasados.

Aunque nos sea imposible ahora ver en *El amante liberal*, con Scudéry, o en *La fuerza de la sangre*, con Florián, las mejores de las *Novelas ejemplares*, sería preciso, al menos, ante opiniones tales, poder explicárselas. En otros términos, precisaríase examinar si las novelas novelescas que, a primera vista parecen confundirse con las novelas italianas, no tienen en realidad cualidades que las distinguen claramente de éstas, y gracias a las cuales se las puede considerar, en este campo de la novela novelesca, como producciones que hacen época.

Sábase que Cervantes insistía, en su prólogo, sobre la originalidad de sus novelas, y no existe razón alguna para creer que pensaba solamente en las novelas realistas: "Me parece, y con razón —dice—, que soy el primero que escribe novelas en castellano, pues las numerosas novelas impresas en esta lengua están todas traducidas de autores extranjeros, mientras que éstas me pertenecen exclusivamente, y no son ni imitadas ni robadas."

Es exacto que todas las compilaciones de novelas publicadas en España con anterioridad a 1613 se relacionan, por la materia o por la forma, bien a la novela italiana, bien a la literatura medieval. Junto a ciertas obras de concepción por completo anticuada (9), se encuentran en el siglo XVI diversas traducciones de novelistas italianos: Bocaccio, Straparola, Doni, Bandello, Giraldi Cinthio, Guicciardini (10), y, fuera de esto, diversas compilaciones tenidas por originales, pero que no son en realidad sino imitaciones en extremo serviles de obras extranjeras del género. Entre estas últimas, pueden citarse la *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz, y la *Silva curiosa*, de Julián de Medrano (11); pero estas colecciones de anécdotas cortas, de *detti et fatti arguti*, no tienen sino una pequeña relación con la novela. La brevedad, designio al que apuntaron Santa Cruz y Medrano, distingue también las producciones de otro autor de esta época: Juan de Timoneda. Probablemente aluden a *Sobremesa* y *Alivio de caminantes*, *El buen aviso y portacuentos*, *El patrañuelo* (12), las palabras "imitadas" y "robadas" del prólogo cervantesco. Casi todos los relatos de Timoneda tienen, en efecto, fuentes bien comprobadas. Sin traducir literalmente, Timoneda se

(9) *El Conde de Lucanor*, impreso en 1676, con sus consejas de inspiración oriental o folklóricas, forma parte de la extensa literatura didáctica de la Edad Media y apenas interesa a la historia de la novela moderna; los relatos de Portugais Trancoso (1575 ?), a pesar de su antigüedad, están concebidos de forma algo más moderna; mientras que las *Noches de Invierno*, de Antonio de Eslava (1609), en la que equivocadamente se han propagado viejos fragmentos del acervo francés, con otras viejas consejas de la misma clase, no denotan en forma alguna el género de Cervantes.

(10) Ver Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. II, Madrid, 1907.

(11) La primera es de 1574; la otra, de 1583.

(12) Publicadas en 1563, 1564 y 1576; nos remitimos, para todas estas obras, a Menéndez y Pelayo.

*

aficiona a reproducir en pocas palabras y sin una mínima inquietud de arte las intrigas que le ofrecen los autores italianos, y, desde el punto de vista de la historia literaria, no se le debería atribuir demasiada importancia a su obra.

Podemos afirmar que Cervantes no ha intentado seguir a Timoneda en la fácil explotación de los *novellieri*, pues el autor italiano del que hubiese podido tomar los datos esenciales de uno solo de sus doce relatos no se ha encontrado todavía, habiendo sido precisas minuciosas búsquedas para encontrar los vagos recuerdos de la *novella* contenidos en esta o aquella de las *Novelas ejemplares*. Sin embargo, está claro que Cervantes, sin imitar servilmente en sus novelas novelescas las intrigas italianas, hubiera podido permanecer fiel a la tradición de la *novella*. Por su elección de determinadas clases de asuntos y por la manera que tiene de exponerlos, ¿aseméjase en realidad a los autores italianos? Para determinarlo, será preciso dar en primer lugar una rápida ojeada sobre el género italiano en el punto en que lo dejaron Bocaccio y sus sucesores.

Los motivos de la *novella* son, a primera vista, muy variados. No obstante, nos parece posible el poder clasificarlos por entero en tres o cuatro grandes categorías: 1) agudezas y anécdotas muy cortas; 2) historias (de idéntica naturaleza que los romances o los *exempla*) que muestran la astucia o, por el contrario, la simplicidad del hombre, *quelle beffe che tutto il giorno, o donna ad uomo, o uomo a donna, o l'uno uomo all'altro si fanno*; 3) en oposición a los amores sin consecuencia, que constituyen el asunto del segundo grupo, los amores graves, a menudo a base de adulterio, y que por lo general terminan de una manera trágica; y los acontecimientos funestos en general; 4) las diversas suertes corridas por dos amantes, que se separan para unirse al final, el providencial reconocimiento de hijos que se creían perdidos y otros elementos de la novela griega. Así es que los asuntos del

primero y segundo grupos son los que por su misma frecuencia daban carácter a la novela italiana, son también, muy a menudo, los que explican la idea que nos hemos hecho del género entero. Aludimos a los lectores, bastante numerosos, que no ven en la *novella* sino una narración corta divertida, incluso indecente, algo así como un romance en prosa. Bajo la sugestión de este aspecto del género italiano, se ha podido incluso olvidar (13), en un momento de distracción, que este género tiene otras facetas completamente diferentes. Menos frecuentemente tratados que los otros, los motivos del tercero y cuarto grupos no por eso dejan de inspirar un número de novelas bastante considerable. En el *Decamerón* podríamos indicar una treintena de ejemplos, especialmente en la segunda jornada (14). Los *Porretane*, de Sabadino degli Arienti, los *Hecatommithi* de Giraldi Cinthio, los *Trattenimenti* de Bargagli, la *Fonte del diporto* de Borgogni, las *Ducento Novelle* de Malespini, por no citar sino algunos autores, contendrían igualmente muchos relatos de esta índole, y la historia trágica habría de ser cultivada por Bandello, hacia mediados del siglo XVI. En determinada rama de la novela Cervantes ha podido ciertamente encontrar la mayor parte de los elementos de sus siete novelas novelescas (15), y es a ella a la que

(13) Así, a los ojos de Marchesi (*Per la storia della novella nel secolo XVII*, Roma, 1897, pág. 17), en Boccaccio y en toda novela verdaderamente italiana, trataríase de *avvenimenti semplici e leggeri, di equivoci, di casi grassocci, di risposte argute, di temi popolari in generale ridevoli e lieti* (más adelante, sin embargo, modifica un poco esta definición).

(14) *Dichi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla sua speranza, ruscito a lieto fine.*

(15) Los hijos que vuelven a encontrarse después de largos años y en momento oportuno de impedir una desgracia, o que dan lugar a la reunión y al matrimonio de sus padres; los reconocimientos providenciales, que impiden, por ejemplo, ejecuciones de muerte; las mujeres o doncellas disfrazadas de hombres; las fantasías turcas (piratas y bajas galantes, sultanes enamorados que se convierten al Cristianismo), etc.

se une, por sus asuntos en general, la novela española del siglo XVII.

Si los motivos de la *novella* ofrecen una variedad tan grande, su forma, por el contrario, puede ser considerada casi como invariable. Una obra como *Rinconete y Cortadillo* era contraria por completo a la tradición de los novelistas italianos, para los que una intriga sorprendente en sí misma era la base indispensable de toda novela. Esta importancia absoluta de la intriga, que, hasta cierto punto, había extraviado a los autores italianos de los caminos del realismo (16), era al mismo tiempo la explicación de la forma de la *novella*.

Teniendo acontecimientos interesantes que narrar, el novelista italiano hubiera creído cometer un error intentando añadir, por medio de procedimientos artificiales, algo nuevo a su historia: sigue, pues, estrictamente el orden cronológico, no permitiéndose ninguna observación superflua, tratando de ser lo más breve posible. Recordemos que en general se consideraba que la novela era narrada, en una sociedad cultivada, por personas instruídas, pero que no eran en modo alguno literatos: la simple verosimilitud exigía, pues, que los relatos tuviesen un carácter lo más sencillo y natural posible.

No ignoramos que esta apariencia de simplicidad oculta en rigor mucho arte, y que de por sí es uno de los encantos de la *novella*. Sin embargo, por este aspecto es por el que menos se asemejan las *Novelas ejemplares* a las novelas italianas. Cervantes, al suprimir el plan ficticio tan del agrado de los autores italianos, renuncia al mismo tiempo al laconismo, a la objetividad, valga la frase, de sus antecesores. En sus novelas, desde las cuales el autor habla directamente al lector, se toma el derecho de presentar a su manera los hechos que narra. Mientras que Bo-

(16) Cf. Reynier, *Les origines du Roman réaliste*, Paris, 1912, pág. 22.

caccio comienza casi siempre describiendo los personajes de sus relatos y el lugar en donde se desenvuelve la acción, procediendo inmediatamente a desarrollar, paso a paso, la serie de sucesos, Cervantes entra a menudo *in medias res*, e intenta por diversos medios despertar desde un principio el interés del lector. Así, *El amante liberal* comienza con una larga lamentación sobre la pérdida de Nicosia, lamentación hecha, como se sabe después, por un cautivo llamado Ricardo; más adelante, este cautivo cuenta a un amigo todo lo que le ha ocurrido; en seguida aparece la heroína, que vuelve a unirse a su amante, aconteciendo que no puede preverse por lo que precede, y ella también cuenta, la suerte que corrió. Y sólo después de habernos puesto, de esta forma indirecta, al corriente de la situación, es cuando el autor comienza a contar, por su propia boca, las subsiguientes aventuras de los dos amantes. En *Las dos doncellas*, Cervantes se vale de procedimientos idénticos por completo. En *La señora Cornelia* no se ocupa en primer lugar del héroe y de la heroína, sino de dos estudiantes españoles; a continuación describe las circunstancias que les ponen en contacto con Alfonso y Cornelia, y esta última les hace partícipes de incidentes que en rigor debieran haberse situado al comienzo de la novela. La escena, tan interesante, que sirve de pórtico a *La fuerza de la sangre*, es, en realidad, el primer episodio del relato; pero compruébase también aquí que Cervantes no se da prisa alguna en mencionar a los protagonistas, ni en dejar adivinar al lector el sesgo que habrán de tomar los acontecimientos. Hagamos notar, por último desde el punto de vista que nos ocupa, que *La gitana* y *La ilustre fregona* comienzan con digresiones, sobre los gitanos y sobre la vida de los pícaros, propicias a excitar inmediatamente la curiosidad.

La estructura de estas novelas (nos referimos, sobre todo, a *El amante liberal* y a *Las dos doncellas*), que con tanta precisión las distingue de la *novella*, no deja de tener cierta analogía con

la de la *comedia*, cuya influencia quizá se deja sentir algo en las innovaciones de Cervantes. Pero por la forma parece más bien inspirada en otro género literario, aludimos al romance. En efecto, se encuentran empleados en el romancé, con anterioridad a Cervantes, todos aquellos procedimientos que sirven para realzar el interés de las cosas narradas. Del mismo modo las digresiones, las largas conversaciones transcritas textualmente (17) y lo convencional, según lo cual el autor es omnisciente en todo lo que a su historia concierne, particularidades todas de la novela cervantina, fueron hasta entonces la única acción de la novela. Basta con recordar la estructura de *Théagenes et Chariclea* como ejemplo, y las diferentes formas con que Heliodoro daba valor a sus temas, para poder explicarse de una manera satisfactoria las palabras de d'Audiguier, que, en principio, confesamos no haber comprendido: "El orden de estas novelas... está calca-do de la *Historia etiópica* o de los *Amores de Daphnis y Cloe*" (18). D'Audiguier, que conocía a fondo la novela griega, ha sido ciertamente justo en esta crítica, sin darse cuenta, sin embargo, de la importancia del fenómeno que comprobaba. Empleando al final de la corta narración en prosa los procedimientos artísticos de la novela griega, rompía Cervantes por completo, y en esto estriba una de sus originalidades de más relieve, con la tradición de la *novella*, al mismo tiempo que inauguraba la "novela" moderna. El que este hecho haya podido quedar desconocido, prueba lo familiar e incluso lo banal a que se redujo este modo de *novelar* después de Cervantes. Hoy, limitar la novela, en su forma, a las estrechas pautas de la *novella*, sería algo excepcional, y encontramos normal a la hora presente conceder al autor todos los privilegios del novelista.

(17) En las novelas italianas se encuentran también, naturalmente, conversaciones; pero, en general, desempeñan un papel menos importante.

(18) Prefacio de su versión.

Indiquemos, no obstante, de pasada, que sería erróneo no ver en la novela cervantina sino una *novella* en miniatura. Merece, aunque no fuese sino en consideración al ulterior desarrollo de las narraciones cortas en prosa, ser admitida, con los mismos títulos que la novela de Bocaccio, como un auténtico modelo del género. Por lo demás, aunque mayor que en la generalidad de las *novellas*, su extensión está, no obstante, limitada, y, en todo caso, es bastante inferior a la de la novela propiamente dicha. Compruébase, sobre todo, en los relatos de Cervantes este arte de la concentración, de la sugestión, que fué siempre la acción esencial de la novela. Aunque el género de Cervantes sea análogo, en algunas de sus cualidades, al romance, no habríamos de confundirlo con éste.

Lo que hemos dicho acerca de la forma de las narraciones novelescas podría aplicarse con mayor razón a cada una de las novelas realistas, según hemos dejado entrever al hablar de *Rinconete y Cortadillo*. Al poner de manifiesto, en su *Amante liberal* y en *Las dos doncellas* que el interés de una novela no ha de limitarse necesariamente al de su intriga, contribuye Cervantes, hasta cierto punto, a considerar como superfluas las intrigas extraordinarias. Desde este aspecto es evidente que *Rinconete y Cortadillo* es más sorprendente que las narraciones novelescas.

En esta obra, Cervantes, al disponer de materiales que difícilmente hubiesen constituido la base de una novela italiana, logra interesar por la original interpretación que da a la vida y por la forma feliz en que la expresa. La fuerza de este relato, el atractivo que tiene para los lectores modernos, en modo alguno se explica por su contenido material. Su originalidad, al igual que la de las narraciones novelescas, no es en el fondo sino una cuestión de forma, de presentación. No obstante, sería fútil, refiriéndose a *Rinconete y Cortadillo* o al *Coloquio*, hablar de Heliodoro, en el que nada anuncia una transformación semejante en el arte del narrador. Estas novelas y sus similares tienen,

además, cualidades de realismo y de observación que por sí serían suficientes a darles valor; y es precisamente la ausencia de estas cualidades en las novelas novelescas lo que nos ha servido para mantener la tesis de la originalidad de las *Novelas ejemplares* en lo que respecta a la forma; pues, menos audaces por su fondo que las otras, las novelas novelescas tenían por esto mismo incluso probabilidades de ser mejor apreciadas y desempeñar un papel más inmediato en el desarrollo del género.

A la parte novelesca de las *Novelas ejemplares* es a la que especialmente se unen la mayor parte de las compilaciones, bastante numerosas, publicadas en España a partir de 1613. Algunas de ellas, por el hecho de haber sido vertidas en lengua francesa, han contribuído a reforzar la influencia de las *Novelas ejemplares*, dejemos aquí sentado que los motivos realistas o picarescos tienen en ellas un empleo relativo. Incluso algunas compilaciones de ciertos autores italianos, como Bisaccioni, Brusoni y Loredano, prueban que su inspiración ha sido recogida en fuentes cervantinas. “Excesivamente extensas y prolijas, pues llegan a alcanzar casi la proporción de novelas pequeñas”, sus relatos tienen por motivo, según la definición de Marchesi (19), “desventuras amorosas, embrolladas e inverosímiles, casos maravillosos, que a menudo terminan de una manera triste, cuyo desarrollo en modo alguno tiene lugar entre gentes humildes, sino en ambientes aristocráticos”. Bajo la influencia de España, pues las compilaciones españolas tuvieron una gran difusión en Italia en los comienzos del siglo XVII (20), éstos autores modifican radicalmente la tradicional concepción de la *novella*. Sus compatriotas modernos, al combatir *pro domo*, han sostenido que, al confundirse de esta forma con el romance, perdía la novela inevitablemente su propio valor y

(19) Obra cit., pág. 17.

(20) Ibid., pág. 12-13.

originalidad, "cual límpido arroyo, dice Belloni (21), que fue a dar en las revueltas aguas del mar". ¿Era, sin embargo, algo que había que lamentar esta corriente opuesta a la tradición de Bocaccio? Nos parece, por el contrario, que la influencia española, a la larga, no tuvo, ni podía tener, sino afortunadas consecuencias para el género. Esto es lo que intentaremos dejar sentado más adelante al hacer el estudio de la novela francesa durante el siglo XVII. Contentémonos, por lo pronto, con hacer un breve resumen de los rasgos esenciales de la compilación cervantina e indicar, entre sus cualidades originales, las que fueron susceptibles de ser imitadas, con provecho, por los otros autores de novelas.

Al ir analizando estas doce novelas, hemos comprobado que un determinado número de ellas se distinguen por sus tendencias realistas. En las novelas de este grupo, Cervantes se complace en describir con exactitud escenas de la vida corriente; eligiendo con cierta frecuencia sus personajes de las últimas capas de la sociedad, haciéndoles vivir con distinta intensidad y personalidad diferente a las de los personajes de la *novella*. En una palabra, en algunas de estas novelas, y particularmente en *Rinconete y Cortadillo*, supo expresar, por medio de sutilezas, ideas por entero abstractas íntimamente ligadas con su propia filosofía. Por otra parte, hemos visto que siete de sus *Novelas ejemplares* tienen características completamente novelescas.

Emplea Cervantes la intriga complicada y extraordinaria y sus personajes, que con bastante frecuencia pertenecen a la alta sociedad, no tienen por lo general apariencia alguna de realidad. Lo que nos ha extrañado, sobre todo en estas novelas inverosímiles, es lo cuidado de la forma, que deja traslucir un arte plenamente consciente de sí mismo. Esta faceta es la que más las asemeja a las novelas realistas. Hay, además, otras dos cua-

(21) A. Belloni, *Il Seicento*, Milán, s. d., pág. 381.

lidades que son comunes a todas las novelas de Cervantes: su extensión relativamente considerable, precisa característica de los procedimientos artísticos de Cervantes, poco compatibles con la sencillez y la concisión de los autores italianos, y, además, la originalidad de las intrigas, ninguna de las cuales fué tomada de obra alguna de la literatura precedente.

Así es que, al enfrentarnos con estas novelas tan heterogéneas, no habríamos de llamar, en primer lugar, la atención sobre su aspecto realista; sino sobre el docto carácter de su ejecución. Los esfuerzos de Cervantes para disponer ventajosamente la materia de sus obras nos fuerzan a creer que éste era, para él también, el aspecto más importante de sus *Novelas*, que intentó hacer modelos de arte para el novelista, al par que hacerlas *ejemplares* (22). Sea el que fuese el sentido de la palabra *ejemplares*, sería difícil exagerar la importancia de las innovaciones de Cervantes. De una parte, enseñó a narrar, con el máximo de efecto, una historia ya de por sí interesante. De otra, al reivindicar los derechos del artista, libraba al género de la esclavitud de las intrigas extraordinarias, y hacía posible la novela moderna, cuya base corrientemente no es sino una serie de incidentes banales, una escena de costumbres o un carácter. Sin duda la magnífica lección de realismo que encierra una parte de estas novelas

(22) Citemos, a este propósito, los versos de su *Viaje al Parnaso*:

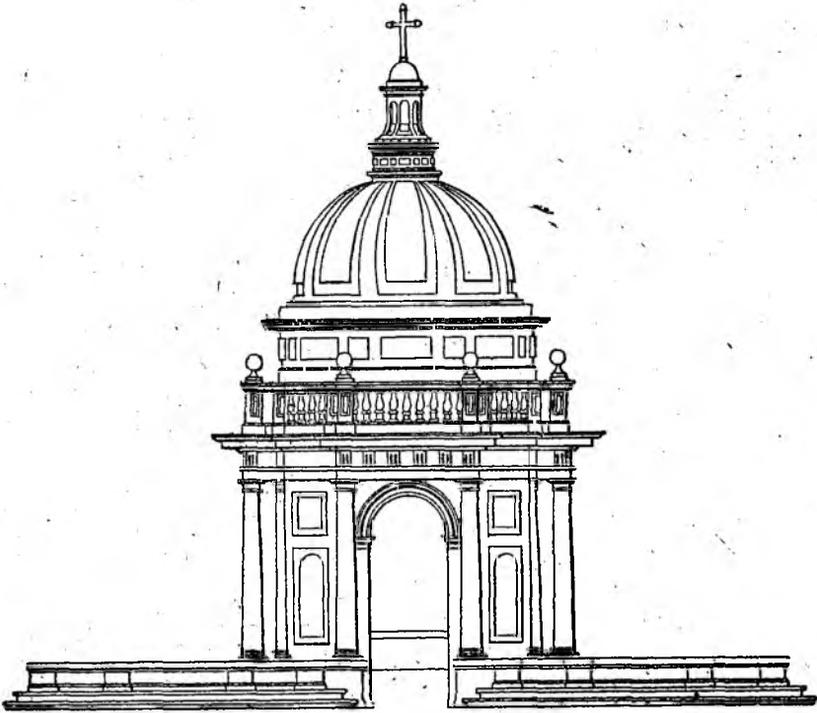
*Yo he abierto en mis novelas un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.*

(B. A. E., pág. 687.)

Cf. también, para la interpretación de las *ejemplares*, M. de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid-Barcelona, 1920, págs. 10-13. No hemos creído oportuno insistir aquí sobre la *moralidad* de las *Novelas ejemplares*; se sabe que, de una manera general, son mucho más castas que la mayor parte de las compilaciones italianas.

ha de producir también sus frutos; y nosotros trataremos de apreciarlos, pero no menos intensamente, es el criterio de la forma el que ha de ayudarnos a determinar la influencia de Cervantes en la novela del siglo XVII. Efectivamente, las *Novelas ejemplares* penetran en Francia en esta época, llegando a ser allí en poco tiempo uno de los libros más populares.

Trad. de G. FERNÁNDEZ RAMOS.



Poesia

Poesías, por Agustín de Foxá; *Poesías de Percy Bysshe Shelley* (puestas en verso castellano), por Leopoldo Panero.

POESIAS

FOR

AGUSTIN DE FOXA

AINÓ

AINÓ la esquiadora desnuda por los mares
que el hielo inmoviliza; pastora de los renos,
mendiga de las nieves que has cubierto tus senos
con la piel plateada de los zorros polares.

Para alegrar con fuegos tus tedios invernales
los lapones quemaron sus trineos mejores.
Vistes los esqueletos de los exploradores
en las noches llameantes de auroras boreales.

Virgen del Polo Norte, donde es cristal el suelo,
que oísteis ladrar las focas en sus helados bancos
y el sol de media noche doró tu cabellera.

Hay que amarte de prisa, antes de tu deshielo,
antes que a tu flotilla de icebergs y osos blancos
hunda, con su torpedo de flor, la primavera.

Helsinki, 20 septiembre, 1941.

POEMAS DE SUR Y NORTE

(RECUERDO DE GANIVET)

*A Rafael Sánchez - Mazas,
que ama los poemas sencillos,
con admiración.*

*Con su titubeo en la brújula
venían los Veleros del Sur.
Traían la naranja dorada
y el racimo verde y azul.*

*Se llevaban el pino del Norte,
y la piel del zorro de plata.
(Una novia finlandesa en Carelia.
Una sueca en las Islas Aland.)*

*El capitán visitaba al cónsul,
Comentaban el Kalevala
bebiendo una ginebra inglesa,
un "esnaps" de alcohol de patata.*

*Recordaron a las chicas de Estonia
que besan por tomar un café.
Al hablar del puerto de Riga
estremeci6se Ganivet.*

*Presentía su suicidio en el Báltico,
tan lejos de su ardiente mar.
Salieron; en el cielo llameaba
fría, la aurora boreal.*

*La nieve oxidaba el escudo:
"Consulado de España.—Helsinki".
Y pasaban los estudiantes soñando
con matar al gobernador.*

*En trineo el gobernador ruso,
con su cara mongólica y chata,
patina hacia la iglesia ortodoxa
a adorar los iconos de plata.*

*La muchacha finlandesa solloza.
Ahora llega el invierno boreal.
Sabe que hasta que venga el deshielo
los veleros no tornarán.*

*Finlandia tiene sesenta mil lagos.
El reno al norte, el alce al centro;
el lapón come salmón ahumado.
En otoño, en el sur, hay cangrejos.*

*En el puerto se venden los hongos,
aún con niebla y rocío de bosque,
junto a la fuente de la estatua desnuda
con sus cuatro focas de bronce.*

*Sal de Torre Vieja descargan los barcos.
Sólo da sal nuestro mar azul.
El capitán se despide del cónsul.
Los veleros se vuelven al Sur.*

Helsinki, octubre 1941.

*

LATITUDES

*Para Manuel Orbea, vasco
en el Norte.*

*Muchacha rubia que das
candorosamente un beso,
cómo vuela la gaviota,
cómo da el sol en tus puertos.
Nos iremos a Estocolmo
en el mes de los cangrejos.
Tu mirada azul tranquila
bajo el oro de tu pelo.
En tu blusa marinera
pega alegremente el viento.
Mi malicia de latino
ve la forma de tus senos.
Tú no sabes, en el sur,
lo importante que es un beso,
lo importante de una boca
que nos llena de sonetos.
El Palacio Real reluce
con la luz del Archipiélago.
¡Oh pureza de un verano
tan mojado de deshielo!
Te desnudas en las rocas,
y se ve tu muslo terso
cuando vas en bicicleta
junto al prado con abetos.
Retratando tu hermosura,
que es gimnasia, espuma y viento,
ven mis ojos de latino
el pecado de tu cuerpo.*

*En el Norte es la alegría.
En el Sur lloran los celos.
En tu beso es la gaviota.
La guitarra en nuestro beso.
En tu beso está la calma,
sana y simple como un vuelo;
pero el beso de Beatriz
hizo un cielo y un infierno.*

Estocolmo, agosto 1941.

POESIAS DE PERCY BYSSHE SHELLEY

PUESTAS EN VERSO CASTELLANO POR

LEOPOLDO PANERO

1

LA SERENATA INDIA

D*ULCEMENTE me levanto
desde mi sueño hacia ti;
desde mi sueño en la noche
los suaves vientos oí;
y el temblor de las estrellas
más puro que nunca vi.
Soñaba contigo y era
transparente mi dormir.
Un espíritu me puso
alas en los pies y fui
hasta la abierta ventana
de tu estancia y tu jardín.*

*En la sombra se desmaya
la errante brisa de abril,
y el arroyo en el silencio
apenas se puede oír;*

*el olor de la champaca
es cual recuerdo feliz
de una flor olida en sueños,
y el ruiseñor canta allí
y junto a tu pecho muere
como tengo que morir
yo también, amada mía,
¡único amor que sentí!*

*¡Alzame como una pluma
de la hierba en que caí!
¡Ya mi vida desfallece;
ya se me escapa el vivir!
¡Como una lluvia de besos
llueve tu amor sobre mí,
y en mis labios y en mis ojos
que casi no puedo abrir!
¡Mis mejillas están frías
y blancas como el marfil;
en mi corazón escucho
la dulce sangre gemir...!
¡Estréchalo contra el tuyo
otra vez para que así
se vaya quedando muerto
y silencioso por fin...!*

2

LA PREGUNTA

*Soñé que al caminar, extraviado,
se trocaba el invierno en primavera,*

*y el alma me llevó su olor mezclado
con el claro sonar de la ribera.*

*En su borde de césped sombreado
vi una zarza que osaba, prisionera,
la otra orilla alcanzar con una rama
como suele en sus sueños el que ama.*

*Allí la leve anémona y violeta
brotaban y estelares margaritas
constelando la hierba nunca quieta;
campánulas azules; velloritas
que apenas rompen su mansión secreta
al crecer; y narciso de infinitas
gotas desfallecido que del viento
la música acompasa y movimiento.*

*Y en la tibia ribera la eglantina,
la madre selva verde y la lunada;
los cerezos en flor; la copa fina
del lirio hasta los bordes derramada;
las rosas; y la hiedra que camina
entre sus propias ramas enlazada;
y azules o sombrías, áureas, rosas,
flores que nadie corta tan hermosas.*

*Mas cerca de la orilla que temblaba
la espadaña su nieve enrojecía
y entre líquida juncia se doblaba.
El lánguido nenúfar parecía
como un rayo de luna que pasaba
entre los robles verdes y moría
junto a esas cañas de verdor tan fino
que el alma pulsan con rumor divino.*

*Pensé que de estas flores visionarias
cortaba un verde ramo entretejido
con sus juntas bellezas y contrarias
para guardar las horas que he vivido,
las horas y las flores solitarias,
en mi mano infantil, igual que un nido.
Me apresuré a volver. Mis labios ¡ten
estas flores! dijeron. ¿Pero a quién?*

3

OZYMANDIAS

*Encontré un viajero de comarcas remotas,
que me dijo: dos piernas de granito, sin tronco,
yacen en el desierto. Cerca, en la arena, rotas,
las facciones de un rostro duermen... El ceño bronco;*

*el labio contraído por el desdén; el gesto
imperativo y tenso, del escultor conservan
la penetrante fuerza que al esculpir ha puesto
en su mano la burla del alma que preservan.*

*Estas palabras solas el pedestal conmina:
“Me llamo Ozymandias, Rey de Reyes: ¡aprende
en mi obra, oh Poderoso, y al verla desespera!”*

*Nada más permanece. Y en torno a la ruina
del colosal naufragio, sin límites, se extiende
la arena lisa y sola que en el principio era.*

ODA AL CIELO

CORO DE ESPIRITUS

PRIMER ESPÍRITU

*¡Oh techumbre sin nubes del Palacio
de la noche! ¡Dorado Paraíso
de la luz! ¡Silenciosa y vasto espacio
que hoy como ayer relumbra...!*

¡Cuanto quiso

*el alma y cuanto quiere en ti descansa;
el presente y pasado de la eterna
edad del hombre eres! ¡Lumbre mansa
de su templo y hogar! ¡Cámara interna
de su gran soledad! ¡Bóveda oscura
y dosel sempiterno y transparente
del porvenir que teje su futura
edad desde la sombra del presente!*

*Formas gloriosas viven de tu vida
la tierra y la terrena muchedumbre;
las vivientes esferas donde anida
la luz, como la nieve en una cumbre;
la hondura del abismo y el desierto;
las verdes orbes que te surcan suaves;
y los astros que van cual surco abierto
en la espuma del mar tras de las naves;
la helada luna deslumbrada y fría;
y más allá de tu nocturno velo
los soles poderosos de alegría
abren su intensa luz a todo el cielo.*

*¡Como el del mismo Dios tu nombre suena,
oh cielo! En tu mansión secreta habita
la Potencia divina que lo llena,
y es el cristal en donde ve infinita
el hombre su mortal naturaleza.
Una tras otra las generaciones
se arrodillan al pie de tu belleza
y te brindan, aladas, sus canciones.
Sus efímeros dioses y ellos mismos
pasan igual que un río cuando crece
sin un eco dejar en tus abismos.
Pero tu luz eterna permanece.*

SEGUNDO ESPÍRITU

*No eres sino la cámara primera
del espíritu: en ti pasó su infancia;
y trepó como verde enredadera
a ti su fantasía y su fragancia.
¡Cual débiles insectos que una cueva
de aéreas estalactitas llenan, leves,
habitaron en ti; y a ti les lleva
la muerte donde un mundo nuevo mueves
de delicias, que harán tus pobres glorias
palidecer y parecer pequeño
tu asiento y sin envidia tus memorias
como la sombra inmaterial de un sueño!*

TERCER ESPÍRITU

*¡Paz! ¡El desdén del cielo en ti se goza
al ver tu presunción, átomo ciego!
¿Qué es el azul que tu mirada roza?
¿Quién eres tú para heredar el fuego
de su ámbito vacío? ¿Qué son Marte
y Sirio y las estrellas cuyo vuelo
el alma misma de que formas parte
conduce por las órbitas del cielo?
¡Son gotas nada más que el poderoso
corazón de la fiel naturaleza
vierte en venas de luz y de reposo!
No tornes, para verlas, la cabeza.*

*¿Qué es el cielo? ¡Un volumen de rocío
llenando hasta los bordes la mañana
y abriendo de delicia y dulce frío
el verde seno de la flor temprana
que en un mundo reciente se despierta
de constelados soles y de intacta
gracia que vuela de su tallo abierta
por su órbita infinita y siempre exacta!
¡En tan frágil esfera está encerrado
el cielo innumerable que palpita
de estrellas; y su efímero reinado
brilla trémulamente y se marchita!*

MONT BLANC

1

*La eternidad que fluye cual la savia en las rosas
pasa a través del alma y arrastra el oleaje
del universo en ondas tristes o luminosas
que copian la nostalgia de su eterno viaje;*

*y van hasta la fuente secreta donde brota
el pensamiento humano, sonoro de delicia,
¡oh manantial sin dueño que apenas una gota
desborda dulcemente si el aire le acaricia!*

*Como el murmullo leve de un arroyo de plata
se silencia en el bosque salvaje, en la alta Sierra,
que asorda, poderosa, la vasta catarata,
y el viento en el hayedo que el corazón aterra;*

*así se apaga el leve fluir de la conciencia
humana, cuando llena de soledad, escala
la cima donde junta la nieve su inocencia
y delira entre rocas el agua que resbala.*

2

*¡Oh torrente del Arve, oscura y honda sima
transida de colores y poblada de ecos;
valle de abetos verdes que caen desde la cima
debajo de las nubes, entre los montes huecos!*

*¡Oh escena solitaria, trágicamente bella,
por donde rueda el Arve que encarna el misterioso
espíritu del monte que en la nieve sin huella
alza su oculto trono de paz y de reposo!*

*¡Oh río que en la viva roca te abres camino;
y a través de los valles, desde la limpia cumbre,
te desatas lo mismo que un relámpago alpino
que cruza la tormenta con su espada de lumbré!*

*Así pasas ¡oh río! bajo los pinos verdes
que entre las rocas cuelgan reciamente agarrados
como arcaicos gigantes que acaso tú recuerdes
haber visto en la infancia de los tiempos pasados.*

*Los vientos desalados en ellos se recrean
y los olores beben de su verdor sonoro;
y escuchan de sus ramas la música; y menean
sus hojas silenciosas que suenan como un coro.*

*Igual que el arco iris tras la lluvia en el cielo
la espuma del torrente teje un velo delgado
y esculpe la cascada la piedra con su vuelo;
la eternidad se escucha cuando todo ha callado;*

*y un misterioso sueño hace dormir al eco
en las hondas cavernas de donde el Arve arranca
su profundo sonido, como un chasquido seco
que va de cumbre en cumbre sobre la nieve blanca.*

*¡Tú eres el incesante caminar y la senda
de esta música vaga que jamás se detiene!
¡Empapado de vértigo soy tu propia leyenda
y si te miro un soplo divino hasta mí viene!*

*¡Y parece al mirarte que el corazón te inventa
y tu imagen sustancia de humana fantasía!
¡Mi ser se comunica con el Poder que alienta
en tus hondas entrañas y su vida es la mía!*

*¡Mil pensamientos cruzan tu soledad umbría
y flotan o se posan cual huéspedes divinos
en la dormida gruta que habita mi Poesía
como un hada que pulsa su lira entre los pinos!*

*¡Mil pensamientos buscan entre las sombras quietas
fantasmas y visiones de tu callado abismo...!
Pero el viento se lleva sus figuras secretas
y tú en cambio perduras eternamente el mismo.*

3

*Dicen que resplandores de otro remoto mundo
visitan nuestras almas al dormir; que la muerte
es un sueño habitado y un vivir más profundo
que nos mantiene en vela para que Dios despierte.*

*Alzo al cielo los ojos: ¿qué alada omnipotencia
tras el velo se oculta de la muerte y la vida?
¿Sueño acaso y el mundo es sólo una apariencia
que en círculos de magia se abre al alma dormida?*

*¡El espíritu mismo se desmaya y destierra
como nube arrastrada por la fuerza del viento
que cruza los abismos y hermosamente yerra
hasta hacerse invisible como mi pensamiento!*

*Allá lejos, muy lejos, coronando de cielo
su serenada nieve, se yergue el Monte Blanco;
su quietud infinita se alza como un anhelo
imperial sobre el pasmo del callado barranco;*

*sus montañas feudales le rinden pleitesía;
rocas de extrañas formas y cimas que modela
la nieve; valles hondos donde nunca entra el día;
glaciares y congostos donde la luz se hiela;*

*precipicios azules como el cielo glorioso
que tuerce entre los valles al nivel de las crestas;
todo en torno a tu mole se agrupa silencioso
dominado y vencido por tus cumbres enhiestas.*

*¡Oh desierto que sólo la tempestad habita
y en donde arroja el águila los triturados huesos
del cazador; y el lobo, tras de su huella escrita
en la nieve, aúlla al fondo de los bosques espesos!*

*¡Cuánto horror amontona tu soledad desnuda!
¡Oh piedra atormentada y espectral cataclismo!
¡Como un planeta en ruinas cubre la nieve muda
la sombra desolada del cielo y del abismo!*

*¿Jugó un Titán contigo? ¿Te bañaste en la aurora
del mundo? ¿Un mar llameante cubrió tu virgen nieve?
Nadie responde. Todo parece eterno ahora;
y el alma poco a poco como una flor se embebe.*

*El desierto nos habla con misterioso acento;
y una trágica duda, cual roedor gusano,
socava la conciencia donde tienen su asiento
la soledad del hombre y el desamparo humano;*

*pero una fe más dulce, más serena, más alta,
nos reconcilia y hace creer en la belleza;
en las cosas hermosas; en el amor que exalta
y despierta en el hombre su dormida pureza.*

*¡Tu música, oh montaña, descifra la armonía
del corazón que late ya más puro que antes;
a las almas egregias brindas tu compañía,
y sus conciencias tornas puras como diamantes!*

4

*Los lagos y campiñas; los bosques y el rocío;
el mar; y cuantas cosas vivas el mundo encierra
en su hondo laberinto; la lluvia; el ancho río;
el lívido relámpago que hace temblar la tierra;*

*los altos vendavales; la feble somnolencia
que en la estación propicia visita a las ocultas
flores; el sueño en vela que teje la inocencia
invisible y futura de las rosas adultas;*

*el abrirse en el vuelo de su infancia sin peso
que la delgada rama estremece, y sonroja
el compacto sigilo de su color ileso
como una cosa eterna que luego se deshoja;*

*las obras y caminos del hombre; cuanto nace
y acaba; cuanto es suyo o puede serlo un día;
cuanto alienta y se mueve y con dolor se hace;
todo muere y revive por infinita vía.*

*Mas tú habitas aparte, serenado, tranquilo;
remoto, inaccesible Poder; trono de calma;
fragmento de planeta rodeado de sigilo
donde a soñar aprende su eternidad el alma.*

*Como vastas culebras que vigilan su presa
los heleros se arrastran desde el viejo granito
donde una nieve virgen y eternamente ilesa
defiende las fronteras de su reino infinito.*

*Para despecho y mofa del hombre, el sol y el hielo
han alzado mil torres en su quietud augusta
y prodigiosamente han almenado el cielo
de la ciudad que duerme sobre la cumbre adusta.*

*¡Oh ciudad de la muerte silenciosa y torreada
de luz! ¡Oh fiel muralla de hielo inexpugnable!
¡No, ciudad, no!: corriente de muerte desbordada
que arrastra desde el cielo su ruina innumerable.*

*¡Oh perpetuo sonido de su rodar! ¡Oh abetos
arrancados de cuajo y arrollados cual briznas;
y rotos pinos verdes que en sus ramajes quietos
aún guardan un perfume de calladas lloviznas!*

*¡Corroída por el tiempo, como del hombre el pecho
por el dolor, la roca, múltiple y despeñada
desde el glaciar remoto poco a poco ha deshecho
los lindes entre el mundo de la vida y la nada!*

*¡El reino donde habitan el bruto, la gacela,
los mínimos insectos, la hierba verde, el rojo
pechirrojo dorado que en primavera vuela;
todo a sus plantas yace y es estéril despojo!*

*

*Huye el hombre transido de terror; su morada
y su labor son humo desvanecido; rueda
lejos su estirpe eterna que es al azar llevada
cual flota en la tormenta remota polvareda.*

*Allá abajo relumbran anchas grutas de donde
raudos torrentes brotan que su tumulto frío
juntan, y verde espuma que aparece y se esconde
entre secretas piedras hasta formar un río.*

*¡Y su augusto silencio va sonando a los mares
y atravesando tierras desde la nieve viva;
y en sus aguas se duermen paisajes y pinares
mientras la espuma corre cual cierva fugitiva...!*

5

*Todavía relumbra Mont Blanc en la distancia
afirmando en la tierra su imperial fortaleza
y majestad: luz múltiple; múltiple resonancia;
y mucha muerte y vida dentro de su belleza.*

*En la penumbra quieta de las noches sin luna
o en el fulgor absorto del día, cae la nieve
sobre la excelsa cumbre: su soledad ninguna
presencia humana rompe ni su silencio leve.*

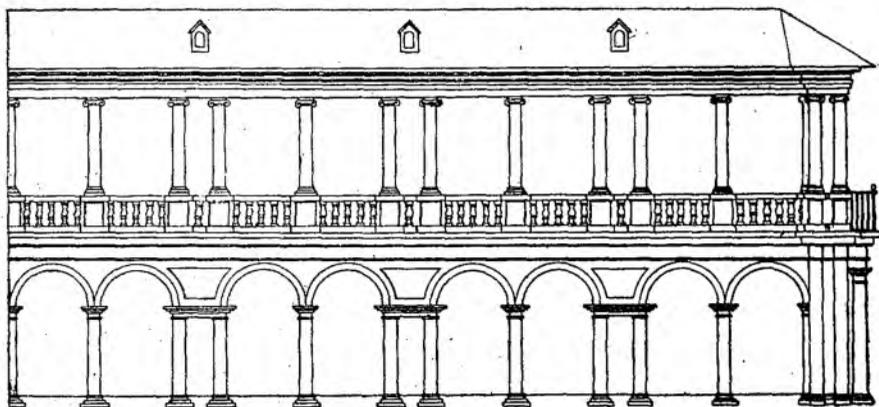
*Nadie la ve o escucha. Ni cuando el sol retira
su luz y copo a copo la cumbre palidece;
ni en la callada noche que en el silencio gira
y en las estrellas limpias hermosamente crece.*

*Los vientos se combaten en silencio, empujando
la nieve con su aliento veloz y poderoso;
¡pero siempre en silencio!; y al volar agrupando
los copos en montones de blancor silencioso.*

*Sobre estas soledades donde nace y habita
el relámpago pasa sin voz y su sonido
inocente resbala por la cumbre infinita
como niebla que flota sobre el valle dormido.*

*Te anima ¡oh cumbre sola! la Fuerza, la escondida
Fuerza del universo que el alma humana llena,
y que a su ley eterna mantiene sometida
la anchura de los cielos que en el silencio suena.*

*Mas ¿dónde tu ribera, tu porvenir en dónde;
y el del mar y las rocas y las altas estrellas,
si tras el sueño humano la soledad no esconde
más que un rumor vacío y un desierto sin huellas?*



Notas y Libros

NOTAS: *El poeta de las memorias*, por Ricardo Gullón; *Teoría de las transmuciones en el juego heráldico*, por Pedro Mourlane Michelena; *Campos de Figueiredo*, nota, traducción y antología de A. Zamora Vicente; *Manuel García Morente (1886-1942)*, por Juan Zaragüeta.-

LIBROS: *La invasión desde Marte*, de Handley Cantril, por G. F.

NOTAS

EL POETA DE LAS MEMORIAS

ENRIQUE Gil es uno de los poetas románticos de voz más delicada y melancólica. Vivió poco, y durante su breve existencia soñó tan a menudo con la muerte que al verla llegar debió parecerle que se acercaba un paso familiar largo tiempo esperado (1).

Allá por el año cuarenta del pasado siglo tuvo Gil y Carrasco sus veinticinco. En esa época publica sus poesías más significativas, mantiene amistad con el tempestuoso Espronceda y más o menos se deja arrebatar por el torbellino romántico, entonces en plena fuerza. Había en su alma un fondo último de inigualada bondad que le permitió alcanzar en plena juventud una serenidad de juicio y de pensamiento que le sobrepuso un tanto a los embates de la hora. Frente a los hombres de nuestro "Sturm und Drang", Enrique Gil es hombre de reposo, apacible, más amigo de dar a cada uno lo suyo que de entregarse a rotundas afirmaciones y negaciones.

Pues Gil es hombre que no aventura una opinión discutible sin el contrapeso de alguna salvedad que implique reconocimiento de autoridad, cuyo criterio concede sea estimado decisivo sobre el suyo. Sus

(1) Enrique Gil y Carrasco nació en Villatranca del Bierzo en 15 de julio de 1815. Cursó sus primeros estudios en Ponferrada y en Astorga. Estudió Leyes en Valladolid y en Madrid. Aquí inicia su colaboración en diversos papeles de la época y entabla amistad con los escritores románticos. En 1844 González Bravo le nombró secretario de Legación en Prusia, donde fué amigo de Humbold y de Federico Guillermo. Murió el 22 de febrero de 1846, en Berlín. Allí descansan sus restos. Existe una sucinta y emocionada biografía de Gil. Vid. José María Goy: *Enrique Gil y Carrasco*, Imprenta de Revillo, Astorga, 1924, donde se hallarán curiosos datos sobre la vida y la muerte del poeta.

artículos de crítica si no geniales, son, al menos, denotadores de una certera visión de las obras que examina, y la sencillez con que se produce es, probablemente, la consecuencia de aquel hábito de sentir que no podía permitirle asomos de pedantería, petulancia ni doctrinarismo.

Quiere decirse que nuestro poeta fué un romántico en su poesía; pero sólo hasta cierto punto en su vida. Esta resultó demasiado dura y ha sido vana pretensión la de inventarle una muerte romántica. No murió en duelo Enrique Gil, sino vencido por la enfermedad que años atrás venía quebrantándole. Su juventud había sido difícil: tras estudiar en Ponferrada, Astorga y Valladolid, llegó a la Corte en 1833, a los dieciocho años. Impecune, recibiendo de su casa escasos auxilios, aún vió, años más tarde, cómo se agravaba la situación al fallecer, repentinamente, su padre, de quien le venían aquéllos. En 1839, por vez primera, le ronda la muerte, y antes que la sangre le anunciara el peligro, un presentimiento le había hecho escribir:

*Vengo a buscar mi huesa solitaria
para dormir tranquilo junto a ti.*

La literatura es, pues, para Gil y Carrasco una necesidad. Su alma de poeta le empuja hacia la poesía; por otra parte, ha de vivir. "Gil escribió porque su espíritu y su cuerpo necesitaban alimentarse: el uno, con bellezas, y el otro, con pan" —dice su biógrafo José María Goy. Pero siempre su pluma se mantiene limpia, su espíritu no cede y hasta a su mejor amigo, al admirado Espronceda, no duda en hacerle los reparos que en conciencia estima procedentes.

Vive Gil de la literatura, si ello es vivir, y en las revistas y periódicos de la época van quedando, desparramadas, las mejores producciones suyas, desde su primera poesía "La gota de rocío" hasta los posteriores trabajos. No son muchos, y si a ellos hubo de limitarse para subsistir, y aun ayudar a su familia, malos años serían aquellos, por más que contara con la protección de González Bravo y la amistad de casi todos los ingenios de la época. La muerte de Espronceda, en 1842, resonó duramente en su corazón de amigo, robusteciéndole su dolor esa tristeza que con palabra sencilla y pureza de sentimiento ya tenía registrada en sus versos desde 1840:

*Pasó mi infancia muy triste;
más pasa mi juventud:
que entonces tú me acogiste,
y hoy mi ventura consiste
en la paz del ataúd.*

Versos donde suena el eco de aquellos otros que más arriba hemos copiado, y que volverán a aparecer a lo largo de la obra poética de Gil como un doloroso *leit motiv* de su lírica. Así que su dolor es siempre sobremanera auténtico, expresión de su vida enferma, resignada y humilde, que no producto de la moda, fantástico y supuesto. Calaba su tristeza desde el trasfondo de su alma, y al brotar hacíalo resignadamente, al modo con que desde Séneca han sabido sufrir los españoles. No hay angustia en la tristeza de Enrique Gil, sino aceptación del destino. El suyo no es el dolor de otros románticos contemporáneos, de aquél, por ejemplo, que hacía gritar a Gabriel García Tassara:

*..... Este que llevo
siempre en el corazón dolor sombrío,
amargo cáliz que en mis noches bebo,
nube que empaña el horizonte mío.*

antes al contrario es sencillo, es el dolor de cada día, el sufrimiento que se va agolpando a lo largo de muchos meses, y que va adentrándose hasta que el hombre se identifica con él de tal manera que se confundan y hagan uno la vida y la pasión vivida. Quizá por eso la expresión es después más sencilla, sin las imprecaciones de un Espronceda o de un Miguel de los Santos —sin su vigor tampoco, es cierto—, desprovista de grandilocuencia, como desarrollo que es de un sufrimiento que se estima natural y que, por lo tanto, no obliga a estridentes declamaciones, a ese desenfrenado gesticular a que se entregan sus amigos.

Ni amargura ni sentimiento alguno sobrecogedor. La muerte es tan sencilla que no vale la pena de abultarla demasiado; es, también, ya lo anotamos, una imagen familiar. No se perciben en Gil y Carrasco elementos demoníacos, ni desesperación, ni desenfreno, apenas una queja por la fugacidad de los goces, una ideal melancolía por la primavera que no veremos tornar. En esto, a quien más se parece es a

Gustavo Adolfo Bécquer. Tiene, como él, una resignación angélica, un delicado contraluz de luna y sueño que en el siglo pasado sólo por excepción se encuentra. Un difícil equilibrio conseguido a puro entregar la vida a una quimera de muerte anticipada, a saberse vivos y sentirse muertos, forjando el hábito de pensar el mundo sin su presencia, la belleza eterna y lo efímero de su estar en ella.

Se ha dicho que la vida es un camino. Harto lo sabe el poeta, y cuando canta en sus versos palpita el son de una tal vez olvidada melodía. Eso es lo importante: que en las palabras perdure el eco de la sabiduría antigua, de ese saber elemental que los poetas se transmiten misteriosamente y que hace que ellos sepan más que el común de los humanos sobre los temas fundamentales de la existencia: la muerte, el amor, los dos manantiales de toda poesía como de toda pasión.

Esta sabiduría engendra en el poeta angustia, un sentimiento de ser incompleto que naturalmente produce la melancolía, porque como escribió Kierkegaard: "es la angustia el vértigo de la libertad". Y aún más: "en este vértigo cae la libertad al suelo". Y el hombre se halla encadenado a su destino de tal modo que frente a esta sujeción poco importan las restantes.

Para entender a Enrique Gil parece significativo que nos planteemos con él esta cuestión: "¿Sobrepasarán nunca en aroma y en dulzura, frutas maduras en el invernáculo del cerebro a las que sazona y perfuma el sol del corazón y el rocío del amor y de la caridad?" Tal vez nuestra respuesta no fuera exactamente la del romántico; pero a ella habremos de remitirnos, pues nos parece cabal expresión de un temperamento, y porque, en el fondo, salvando distinguos menores, nuestro corazón le da su conformidad. Responde Gil: "Para nosotros, cualesquiera que sean las modificaciones que sufran las ideas con las fluctuaciones o revueltas de los tiempos, siempre merecerán más respeto los sentimientos que los sistemas, y siempre tendremos en más los principios y los vuelos del corazón que los intereses y los cálculos fríos del entendimiento." No sin distinguos, subrayo, puede aceptarse esta tesis; pero es lógico que un corazón joven, en la primera mitad del siglo XIX, sintiera antes el peso de su propia sangre que "los intereses y los cálculos fríos", que desdeñosamente rechaza. Pues este es un impulso de pura raigambre romántica: el de la primacía del sentimiento; y de ahí a condenar todo aprecio de la razón el trecho no es demasiado largo.

Atenta a los “vuelos del corazón” la poesía se nutre casi exclusivamente de los gérmenes que existen en el alma del creador, y tal sea ésta, así serán sus versos. Quizá aportarán un eco triunfal, amenazante y ostentoso. Tal otra vez serán destellos de una pasión incandescente. En el poeta leonés, su aroma es dulce y no excesivo, como el de esa delicada y fugaz violeta que ha pasado a ser, para muchos, la representación ideal de su poesía, y aun de su personalidad. Nunca él blasonará con aquel estridente “ya ni en la paz de los sepulcros creo”, porque creía en ella, y sus ideas sobre la muerte, aquella su dulzura, le hacía soñar con que después de morir alguien velaría orilla de su tumba. Pues si es cierto que como en un profético vislumbre de su descanso en tierra extranjera, escribía:

*Yo no tengo una madre ni una esposa
que vengan a llorar en mi ataúd,
ni quien escriba en la extranjera losa
las penas de mi amarga juventud.*

poco después de esta lamentación cantaba con la esperanza última del poeta, que con tal de guardar ésta se resolvería a perder todas las restantes:

*Quizá al pasar la virgen de los valles,
enamorada y rica en juventud,
por las umbrosas y desiertas calles
do yacerá escondido mi ataúd,
irá a cortar la humilde violeta
y la pondrá en su seno con dolor;
y llorando dirá: “¡pobre poeta
ya está callada el arpa del amor!”*

En la exclamación “¡pobre poeta!”, que es un lamento por la vida perdida, se descubrió la angustia del artista, su suavísima tristeza por lo irremediable, y el delicado sentimiento del que, pese a ello, espera el seguro florecer de su tumba y las manos piadosas que a ella se acerquen. Es poco frecuente que sea para arrancar una flor, pues suele pensarse que las manos que llegan a los sepulcros han de hacerlo para

llevar a ellos las flores; pero eso mismo le da mayor carácter y belleza a la expresión.

Tenemos, pues, la delicadeza como la primera y más firme prenda de los versos de Gil y Carrasco. También una desesperanza que nada tiene de desesperada, sino que está producida por la convicción de que ha de cantar “el encanto que se pierde”, de que todo en el mundo es fugaz como “la felice primavera” y que por lo tanto vale más dejarla volar sin que la acompañe un suspiro, “sin que furtiva lágrima siquiera —la palidez de mi semblante bañe”.

Si Enrique Gil hubiera escrito sus *Confesiones* no sé si habríamos tenido las de un hijo del siglo; pero estoy seguro de que hubiera dejado una sincera muestra de cómo podía palpitar en aquella hora un joven corazón incapaz de adobar y desfigurar sus impresiones. En el delicioso bosquejo que forma su *Diario de viaje* (y que, incomprensiblemente permanece semi-inédito, ignorado, entre las páginas del volumen de sus obras en prosa), destaca la sencillez con que se cuentan las cosas. Gil va enfermo, cansado; pero contra lo que sería de esperar no hay retórica a propósito de la enfermedad. Una noche, que debió ser terrible, se despacha en dos líneas. Sin bambalinas ni tintes sombríos, ¡cuánto cargado dramatismo envuelto en la medida de aquellas palabras! Palabras de hombre que tiene el pudor de su enfermedad, que no gusta de exhibir lacras.

Y tras esto, uno se pregunta: ¿es así el romántico? La habitual sagacidad de Menéndez y Pelayo nos va a proporcionar la respuesta. Decía D. Marcelino que en el romanticismo español había que distinguir el subjetivo, que le parece personificado en Espronceda, de aquel otro romanticismo histórico que encabeza el duque de Rivas. En el primero incluiremos a los hombres que *son* románticos por natural predisposición, y en el segundo grupo deben ser filiados quienes lo son en cuanto pertenecen al momento de exaltación romántica, y que por lo tanto no han podido sustraerse a él, e incluso lo han determinado. Citaremos el caso de Víctor Hugo, que puede ser ejemplo en todo aspecto.

Seguramente Enrique Gil nada tiene que hacer al lado de los atormentados Manfredos y Caínes que iban precediéndole. Ya vamos viendo que sus imágenes carecen de aquella robustez y tono apocalíptico que tenían los primeros. La fuerza del ambiente pesa mucho: los antepasados de Byron le legaron a éste sus excentricidades (aquel abuelo

del que cuenta Baudelaire que se arruinó para que no le heredara su hijo, culpable de haberse casado sin su permiso, y que antes de arruinarse había matado a su cochero porque un día no condujo el carruaje a su gusto, después de dar muerte también a un amigo en duelo por una disputa iniciada entre criados), en tanto que los antepasados de Gil eran viejos castellanos de la serena meseta soriana, y él recibió una formación a la española en severos centros bercianos y en ese Seminario de Astorga, cuyos claustros recordaba con melancolía. cuando, ya escritor, corría la provincia leonesa. No podía, pues, existir gran afinidad de sentimientos entre este muchacho de la clase media española, que es el reducto donde mejor se guardan las tradiciones, estudiante en Valladolid y en Madrid, hijo preocupado desde joven por ayudar a la madre viuda que sigue en su provincia, y hombres como Lord Byron.

No es posible prescindir, al estudiar a Enrique Gil, de los antecedentes históricos y de las corrientes de pensamiento que agitaban por entonces a Europa y conmovían las almas de los poetas que por su propia sensibilidad se encontraban entre las más receptivas y aptas para el contagio de las ideas renovadoras. Pero tampoco se puede desdeñar el valor de la educación, de las influencias familiares, de esos factores que en todas partes pesan tanto, pero en España tal vez más que en otra alguna. Y en el caso de Gil nos parece evidente que predominaron sobre las demás, como se comprueba no ya en sus prosas, en sus comentarios transidos del respeto y la modestia, imbuidos en la infancia y juventud, sino en sus poesías mismas, en "El Cisne", en "La niebla", y en el "Cautivo", que sueña, como es usual en el poeta, con la muerte y más allá, con la mar que le separa de la patria, confiando que:

*sus olas vendrán mi sepultura
de espumas y de limo a coronar.*

con ese perenne pensamiento de tras-muerte que siempre se da de alta en los versos de Enrique Gil.

Y pese a todo esto, y a que de vez en cuando suena en los versos de Gil la palabra lúgubre, nada de tal tiene su poesía. Son la melancolía, el ensueño y la nostalgia cargadas de gravedad las que dan riqueza y acento a su arte. Si el candor fuera una virtud lírica, un em-

puje eficiente al arrebató poético, no cabe duda que los versos de Gil hubieran ganado en nuestra estimación, mas no siendo así, tal característica no habrá de serle contada como valor al poeta.

Tenemos una curiosa página autobiográfica que va a esclarecernos algunos extremos del sentimiento y la vida del artista. Se trata de un apunte titulado *El anochecer en San Antonio de la Florida*, del que dicen los primeros editores de Gil que su interés lo alcanza principalmente porque "compendia con fidelidad una parte de la vida del autor". El poeta se retrata como un joven de veintidós años, "nacido a las orillas de un río que lleva arenas de oro y que llevó con ellas su niñez y los primeros años de su juventud". Así se alude al Sil, río leonés de leyendas y de paisaje tierno y apacible. Después se describe físicamente: "Su vestido era sencillo, rubia su cabellera, azules sus apagados ojos, y en su despejada frente se notaba una ligera tinte de melancolía, al parecer habitual. *Melancolía habitual*, y un poco después, va a referirse a "sus amortiguados ojos". No tanto que no fueran capaces de lanzar "relámpagos" cuando la ocasión se ofrecía para ello. La tibieza del atardecer en la pradera, aquella brisa "que tal vez se había levantado entre las olorosas praderas de su país", dicese "que le traía las caricias de su madre, las puras alegrías del hogar doméstico, los primeros suspiros del amor, los paseos a la luz de la luna con su mejor amigo".

Se me antoja que en estas breves líneas tenemos el mejor apoyo para contrastar la impresión que los versos de Enrique Gil habían producido en nosotros. He aquí su mundo: a los veintidós años vive ya en el recuerdo, en la añoranza de los bienes perdidos, y ese atardecer estival no le encuentra presente sino *in corpore*, porque su espíritu se reparte en la nostalgia de los amores lejanos: el de la madre, el del fiel amigo, el de una novia, acaso más que real, imaginada. Gusta de tenderse en soledad y disparar su espíritu hacia el pasado, hacia el breve ayer.

Seguimos leyendo: "Aquel mancebo había nacido con un alma cándida y sencilla, con un corazón amante y crédulo, y la pacífica vida de sus primeros años junto con la ternura de su madre, habían desenvuelto hasta el más subido punto estas disposiciones." El recuerdo de esos primeros años, de sus verdes campos bercianos, nunca le abandonará, y cuando, pasado el tiempo, se encuentre viajando por Europa,

por encima de los monumentos y de los paisajes que van deleitándole, su recuerdo se lanza siempre hasta los días de infancia, perenne el culto de sus purísimos amores. Vemos, pues, que el alma de Gil es, como él lo dice, "cándida y sencilla", con una especial tensión que le vuelve hacia el recuerdo; por eso su poesía habrá de ser saudosa temperamentalmente. Es lo que ahora alguien llamaría, con horrenda palabreja, un introvertido.

"La libertad, la religión, el amor, todo lo que los hombres sienten como desinteresado y sublime se anidaba en su alma, como pudiera en una flor solitaria y virgen nacida en los vérgenes del paraíso." Ternura hacia sí mismo, también altiva proclamación del hombre bueno que exhibe sus ideales. Y todo ello, no concreto y definido, sino envuelto en la bruma de la época, en la que le ponía a todas las cosas su corazón de soñador, más amigo de quimeras que de precisiones. Así: "su amor, hasta entonces, era como el vapor de la mañana: una pasión errante y apacible que flotaba en los rayos de la luna, se embarcaba en las espumas de los ríos o se desvanecía entre los aromas de las flores silvestres". Es posible que Gil, como tantos otros, gozara del amor en abstracto, sin necesidad de fijarlo en mujer alguna, porque en su obra no se encuentran las huellas que forzosamente habría dejado una pasión en alma tan apegada a sus afectos, y que con tanta insistencia dejó muestras de los que desde niño le ganaron. Tal vez la enfermedad, obligándole desde muy joven a hacer una vida retraída, le apartó de las coyunturas en que hubiese podido germinar. Vagamente habla de "un ángel", de "una doncella de ojos negros", que es justamente la inspiradora de "los primeros suspiros de amor", a los que antes se refiriera, quizá de un idilio juvenil, puesto que sabemos que "sus corazones volaron al encuentro; se convirtieron en una sustancia aérea y luminosa, confundiendo sus recíprocos fulgores". Es de creer que "el viento de la amargura", que de tan real manera se desencadenó sobre la familia de Gil, acabara en flor con este esperanzador idilio. El poeta era, por entonces, un niño de dieciséis años, y si del episodio quedó recuerdo, no fué éste suficiente para llenar su corazón.

Esta niña de sus amores de adolescente no tardó en morir, como murieron el padre y el amigo, y así la vida de Gil pasa en la Corte "olvidada y solitaria, perdida entre los sucesos y los hombres". No es

extraño, pues, que el joven Enrique se dedicara a recordar aquel pasado que tan bello aparecía en sus recuerdos, y que por tal senda diera en ser, como él mismo dice, “el poeta de las memorias”.

En la breve y lírica autobiografía, el escritor rige y gobierna el estilo de su prosa, que tiene un gusto retórico y sabroso. La autocompasión de Gil se trasluce en el “¡pobre poeta!”, que aquí también se le escapa involuntariamente cuando dice, copiando los versos de su despedida a la niña amada:

*¡Pobre Ricardo!, el ángel de la vida.
¿Por qué extendió sus alas sobre ti?
¿Por qué tiñó tu juventud perdida
con el suave color del alhelí?*

y añade en prosa: “mi vida se ha pasado siempre sola, como un sepulcro en medio de los campos, y tu memoria era la única que la acompañaba”.

Pero hay demasiada resignación y conformidad en el amor perdido para que pueda creerse en una pasión imborrable: Tenía Gil, al despedirse de su “ángel”, según anotamos, dieciséis años, y al recordar sus amores —ya ella muerta— seis más habían transcurrido. Ciertamente, y pensando en ello, cabe opinar que el afecto del poeta fué duradero, que las pasiones en Gil no revestían nunca sino ese carácter silencioso y evocador que ha quedado en sus versos. Pero aun teniendo en cuenta esto, quisiéramos encontrar en ellos más constantes alusiones a esa afición juvenil, al recuerdo de una muchacha como la que describe en su autobiografía, y que es sin duda una delicada flor, poco apta para la vida:

*La virgen de tus sueños de pureza,
flor solitaria de un abismo fué,
que alzó a mirarte la gentil cabeza
exhalando el aroma de su fe.*

.....
*La flor irá perdiendo sus perfumes
y apagarán sus hojas su color.
¡Miseró corazón! ¿Por qué consumes,
sin porvenir, el fuego de tu amor?*

Pues el “pobre poeta” de “miseró corazón”, sabía con sabiduría antigua, anterior al conocimiento y a la vida, que su amor “frágil entre amarguras pasará”, al modo como para él han de volar las horas felices, quedándose en soledad con su recuerdo, metiendo en su corazón la suave melancolía que va a hacer brotar esos versos suyos, donde la tristeza se trasluce sin encono ni desolación, amparados en una resignación y en una fe de la más pura y fiel religiosidad, la que no se razona ni acaso se entiende porque es como la sangre que se lleva en las venas y al tiempo que nos hace vivir lo es para nosotros todo, sin ser cuestión. Pues la fe de Enrique Gil, aprendida en la cuna, se sobrepone a sus ideas, a sus preferencias intelectuales y es el último secreto de su resignada bondad, de su palpitante capacidad de sufrimiento.

El avatar crítico de Enrique Gil es sobremanera interesante. En *El Correo Nacional*, en el *Semanario Pintoresco Español*, en *El Pensamiento* y en otros diversos periódicos de la época, colaboró con trabajos de varia lección. Nos parece curioso examinar con preferencia los que se refieren a la crítica literaria ejercida sobre sus contemporáneos. Tenemos juicios suyos acerca de los románticos máximos: Espronceda, Zorrilla y el Duque de Rivas; notas sobre el *Macbeth*, Tirso de Molina y los cuentos de Hoffman; un largo estudio sobre Luis Vives y algún otro artículo de menor interés.

Gil se acerca a las obras con aquella modestia que le es temperamental y que tan apto le hace para comprender, aún lo que está lejos de sus preferencias. Su juicio suele ser seguro, como expresión real que es de su sentimiento y del criterio formado, por tanto, sincero; en ninguna ocasión se advierten consideraciones de tipo extraestético que le fuercen a disimular la opinión formada. Ni el prestigio del Duque de Rivas, en la cumbre de su buena fortuna, ni la amistad con Espronceda, son obstáculo suficiente para que Gil oponga sus reparos en el tono de sencillez y de bondad que le es propio. Aquí tampoco se podría tropezar con un pasaje dictado por la amargura, porque el espíritu de Gil desconoce el resentimiento, pasión tan frecuente en los literatos, y acata las jerarquías que su clarividencia le señala.

Le parece a nuestro buen poeta que, en su tiempo, “pintura y poesía se han remontado como de un salto a tal altura, que su repentino progreso tiene sus puntas de maravilloso”: Y se pregunta con cierto ingenuo asombro cuál sea la causa de que las artes hayan cobrado tan altivo vuelo, pues en el lento y mortecino vivir del país no halla mo-

tivos suficientes para tales adelantos. Se inclina a pensar que tal florecimiento se debe a “la marcha incontrastable de las ideas y la tendencia irresistible de la época”; en suma, al empuje romántico que es para él una respuesta al angustiado corazón humano, “que estaba necesitado de consuelos y de luz”, tras el siglo anterior, siglo de la Enciclopedia y de la “razón orgullosa y fría”.

Gil ve el movimiento romántico como un gran aliento liberador de los impulsos más puros y naturales —en el sentido de espontáneos— del hombre. Para los anhelos sentimentales, siempre difíciles de concretar, es en verdad poco probable que la inteligencia tenga una respuesta, ya que ésta, caso de existir, habrá de ser un vago aliento que sólo en las tendencias irracionales, primitivas, del hombre podía encontrarse. “De aquí dimana el carácter vago, indeciso y hasta cierto punto contradictorio que han tomado las artes de la imaginación.” Le parece hallar la característica del tiempo en “esta tinta melancólica y opaca en que está empapada la fantasía de la edad presente” y, no sé si mirando hacia adentro, afirma que la literatura como reflejo del instante ha de ser espejo de tristezas, dolores, angustias y esperanzas. Este modo de ver el mundo como una gran mansión de seres doloridos, que se sostienen tal vez por una irreal ilusión, es típico en el sentir de los románticos, y en Gil, expresión sincera de su vida. Pues ya hemos visto, y no parece necesario aducir nuevos datos, que su existencia fué agobiada por la desventura; pero es que, aun quienes no tenían en verdad este peso de dolor sobre ellos, trataban de simular su existencia y se engañaban a sí propios, fingiendo un aire desolado que se rubricaba en el aspecto exterior con la tez pálida, el largo cabello y el atavío negligente.

Tiene Gil el hábito de analizar una a una las composiciones de los libros que comenta, o al menos lo hace con las más interesantes. Esto le permite dar a sus opiniones precisión, virtud crítica muy estimable en su tiempo y que abona la lealtad y honestidad de su proceder. “Desaliñado y flojo” encuentra algún trozo de Espronceda, juicio que hoy cualquier lector hace suyo sin réplica, lo mismo que “la inspiración arrebatada y atrevido vuelo” que de cierto concurren en el astro romántico. Sus opiniones han sido corroboradas, a un siglo de distancia, por los lectores actuales, que como él piensan que el mejor Espronceda, con sus discordancias, su légame verbal y también sus maravillosas iluminaciones líricas, es el Espronceda de las canciones, el poeta que enciende en la

lengua castellana las armonías más brillantes junto a las más desventuradas insistencias.

También resultó exacta su calificación de los romances del Duque de Rivas, trozos, algunos, "llenos de meditaciones vagas, dulces y descoloridas", y en el artículo a ellos dedicado, sin que existan vislumbres de grandeza crítica, de ese empuje creador capaz de construir vastas síntesis remontándose al origen y tendencias de la creación literaria, se da por lo menos esa finura de análisis que ya vemos es la cualidad distintiva como crítico de Enrique Gil. Y, no obstante la limitación de sus pretensiones críticas, nos place que antes de otra cosa haya sabido ver que los que habían esterilizado durante siglo y medio al ingenio español fueron esos "códigos del buen gusto clásico", que si útiles para regenerar las envejecidas musas castellanas, excedieron su misión llegando a alterar y "viciar el temperamento poético de nuestra nación". Pensaban los reformadores que las normas que trataban de implantar y en efecto implantaron, serían buenas para todos los tiempos y países, o, como dice Gil, que "los afectos del corazón y los vuelos de la fantasía se vaciaran en un molde idéntico en todas las épocas". Prescindir de la nacionalidad para dictar reglas artísticas era escollo que sólo por aventura pudo sortearse; faltaban "espontaneidad y verdad" y, por tanto, las creaciones que iban naciendo carecían de fortaleza y de vigor.

Nos place ver que Enrique Gil sabe apartar del confuso círculo de los clásicos a lo Meléndez y a lo Moratín, y reputamos seguro indicio del tacto crítico de nuestro poeta el hecho de que interprete como un síntoma negativo y fatal la entrega a cerrados cotos de arte donde no llega nunca el viento fuerte del arte verdadero, que sólo a la intemperie crece satisfactoriamente. No olvidemos para entender el sentido crítico de Gil, su gusto de buen catador, que por entonces —él lo señala— andaba de real orden, en manos de la juventud, el *Arte de hablar*, de Hermosilla, donde tan despectivamente se trataba al romance; el género restituído a su antiguo prestigio por el Duque de Rivas en el libro comentado por nuestro poeta.

Mesurada, correcta y sin excesivas ambiciones, la obra de Gil tiene todavía un interés que excede del puramente arqueológico. Es un ejemplo más que corrobora el perfil moral de la figura. Del mismo modo que también ayudan a completarlo sus artículos de costumbres y sus

notas de viaje por España, donde destaca el amor por su tierra berciana y por los campos y paisajes que se la hacían recordar.

Enrique Gil es conocido muy parcialmente. Como poeta, tal vez "La violeta" sea la única de sus composiciones que le suene al "público" poético. Como prosista, su novela *El señor de Bembibre* se eleva mercedamente del resto de sus trabajos. Pues es justo señalar que en ella alcanzó Gil el más alto nivel de su obra artística. Su novela es, en opinión general, patentizada por Menéndez y Pelayo, la mejor novela histórica española. Superior a *El doncel de Don Enrique el Doliente* y a las demás tentativas, muy inferiores, que se hicieron en España para conseguir con materiales propios la versión al suelo castellano del tipo romanesco cuya boga europea se debe a Walter Scott. *El señor de Bembibre*, digámoslo sin reparo, es una buena novela.

He aquí una historia de construcción casi perfecta. Enrique Gil aportó un alma de poeta, una prosa que corre suavemente, como un blando río entre praderíos, y los recuerdos de aquel su único amor juvenil, fracasado Dios sabe por qué razones. Hay un gran amor contrariado, que constituye la anécdota del libro, una anécdota típicamente romántica, uno de esos temas que fueron explotados con harto ardor por los novelistas del siglo pasado. Pero en *El señor de Bembibre* el autor tenía su experiencia del caso y así, al novelarlo, podía poner en él un acento lírico arrancado de su personal visión, se dejaba arrastrar por la fuerza de la ilusión creadora, que, sin duda, embellecía su reducida aventura hasta el nivel de aquella arriscada trama llena de medievales peripecias que constituye el cogollo de su obra.

El mundo que se refleja en la novela de Gil es un orbe acabado y aparte. La existencia de un individuo determinado y su típica aventura va siendo estudiada, profundizando casi únicamente en dos direcciones: la puramente erótica y la de lealtad al amigo en desgracia, o sea en la coyuntura, a la orden del Temple, en trance de desmoronarse. Pues uno de los singulares aciertos del escritor, ha sido el de situar la acción de su relato en los días del siglo XIV, que vieron el acabamiento y persecución de los templarios, localizando lo más de su aventura en el rincón leonés que forma el Bierzo, con los entonces poderosos castillos que fueron de la Orden.

Seguramente la sensación de obra concluida sin esfuerzo que da el libro de Gil y que es la misma de tantos otros de su época, depende de lo que ya va apuntado: de la posibilidad para el escritor de conside-

rar el mundo como un todo perfecto y, por consiguiente, de forjarse otro por modo parejo. Nada menos objetivo que un novelista romántico, porque nadie tan convencido de que tiene delante un teatro o escena vital que no existe, pues para él la realidad está constituida por la íntima idea que indeliberadamente y de un modo si se quiere automático, ha llegado a forjarse el artista suplantando lo que su entorno le ofrece. De ahí que cada figura adquiera ese relieve literario de personaje, trazado según esquema mental previo, y que, por eso, por su propia ausencia de complejidad, se graba en la memoria, aunque para un lector de hoy resultan ser tipos excesivamente simplistas y convencionales. Pero no sin encanto tropezamos con estas figuras de rudimentaria psicología, la motivación de cuyas acciones resulta harto ruda, pero que compensan este defecto con el entusiasmo que produce en nosotros el torrente de vida que les anima y les hace desplegar una actividad extrema, despeñándose de peripecia en peripecia y arrastrando consigo al lector, que termina por olvidar sus prevenciones críticas en el vértigo de aventuras por donde danzan los protagonistas.

Hay, pues, en *El señor de Bembibre* una intriga de amor y un episodio histórico, desarrollados en un paisaje que era muy amado y conocido del autor. Cada uno de los elementos que componen la obra fué, por lo tanto, tratado con cariño y compuesto al modo clásico de novelar. Al modo clásico que aquí, por paradoja no más que verbal, es el modo romántico. Cada pasión tiene su personaje, y no falta junto a la pareja encargada de entonar el dúo amoroso, el tipo cruel, el padre ambicioso, el anciano monje obstinado y corajudo, la doncella fiel y el escudero leal. Todo ello sin mezcla, y el bueno lo es hasta el final, mientras el malo se hunde en el averno de sus maldades.

Tenemos una imagen idealizada del mundo, una imagen que no se ajusta a la realidad. Lo que yo destacaría es la involuntariedad de esa deformación del panorama entrevisto o vivido por el escritor; su buena fe literaria. Porque cuando Gil empieza su novela en nada piensa menos que en dar una impresión suya del mundo (entendiendo como ahora es sólito, exclusiva, por suya o personal). Piensa en el mundo tal como cree que es, y no sueña que su visión sea más valiosa o lúcida que la de los demás mortales; allí instala su conflicto y procura con la mejor buena fe que los personajes entren en él aportando sus respectivas tensiones de ánimo, sus pasiones, para que del choque se

desprenda un accidente novelesco que tenga valor autónomo, independiente del que cobra en cada una de las criaturas interesadas.

De esto se desprende un inconveniente: entre los personajes se establece una gradación puramente artificial, de protagonista o comparsa, de modo que éstos no alcanzan nunca idéntico plano novelístico. Y no me refiero al interés novelesco, en cuanto al cual es lógico que exista tal diferencia, sino a que la construcción de unas figuras no es igual que la de las otras en lo que atañe al procedimiento, desnivel que redundará en perjuicio de la obra.

Pensaba Gil, y sería pedante e injusto hacerle por ello un reproche, que sólo en la distensión extrema de la personalidad humana existía posibilidad novelesca. Guerras, amores dramáticos, persecuciones injustas, constituyen su materia romancesca; pensar que pueda apreciar la posibilidad de novelar la vulgaridad, lo cotidiano y usadero, sería anacrónico, y bástenos el arte con que supo utilizar para el mejor logro de su novela, aquella circunstancia de la ruina de los últimos templarios. Porque lo que resulta de su libro, es que todo él se ha escrito en función de la historia de amor de Doña Beatriz y *El señor de Bembibre*, siendo lo demás, aderezo del tema principal, anécdotas que vienen a robustecer el torso de la aventura radical de los dos desventurados amantes.

¿Y dónde mejor que en una historia de triste amor podía desarrollarse el genio de Gil, tal como le conocemos? Toda la ternura de su corazón halló empleo en el aderezo de las figuras sublimes de los amantes, en la descripción de los paisajes que había corrido en su infancia y juventud, en el desarrollo de una trama que daba espacio a la melancolía y al sentimiento.

Es un caso de coincidencia del escritor con el hombre, y por eso su novela ha cobrado la necesaria vida y nos aparece, con todas sus limitaciones, como un mundo real cuyos seres, no por idealizados, dejan de parecernos humanos y cargados de vitalísima poesía. Son figuras, como antes dije, nada complejas, mantenidas en la incierta neblina de la poesía, cuya pasión tiene tal vigor, relieve de verdad, que los hace moverse con aire de seres ciertamente novelescos. Pues uno de los aciertos de Gil, al tratar de interesarnos en los amores de sus protagonistas, es que a éstos se les enfrenta, merced a una bien tramada conjura, no la mera voluntad de los hombres, sino el Hado, el destino concretado en una suma de hechos adversos. Luchan así, sus héroes, al

mejor todo de la tragedia antigua, con la fatalidad, con la invencible enemiga que socava la tierra bajo sus pasos y lentamente produce el hueco por donde ha de desmoronarse toda posibilidad de concordia entre ellos y la felicidad de sus cándidos sueños.

El estilo se va acomodando a la intención de cada pasaje; en su conjunto es de una real belleza y altura lírica. En pocas ocasiones, como en esta obra, destella con mayor continuidad el alma de poeta de Gil. Y hemos empleado estas palabras —el alma de poeta— porque cabalmente reflejan la impresión más cercana a nuestro pensamiento de lo que significa la personalidad de Enrique Gil. Pues más que un gran poeta —para serlo le faltaron dotes—, lo que fué en vida es un alma estremecida por impulsos y arrebatos líricos de un acento monocorde y purísimo, en el que alcanzó cumbres de dulzura y de melancolía; aun hoy nos atrae por la sugestión de su alma noble, de su corazón sencillo.

Y no sé, no sé, pero imagino que ha de crecer la estima por estos olvidados románticos: por Arolas, Tassara, Gil y Carrasco. Espero que es buen tiempo para que los jóvenes encuentren en Enrique Gil, en el *ruiseñor berciano*, como se le ha llamado, el poeta que habla su lenguaje, el hombre que siente y palpita a la par de ellos y en cuya poesía hallarán como un remotísimo eco de sus propios vagos anhelos, confusiones, esperanzas. Aun es tiempo para que hasta la lejana tumba del poeta, en las tierras del Norte, llegue de la patria distante la suave brisa nativa.—RICARDO GULLÓN.

TEORIA DE LAS TRANSMUTACIONES EN EL JUEGO HERALDICO

LEIMOS la semblanza de un heraldista montañés y no recordamos cuándo ni dónde. Sabemos, sí, que aunque anónima, enunciaba doctrina entre conceptos que se nos grabaron en la memoria. Pedimos desde hace tiempo a los escritores no que repujen con lujo su pluma, no que la damasquinen, sino que dejen caer por ella gotas de luz. Es lo que se hacía en aquel adiós al heraldista que estudiaba escudos en los alfoces y en las merindades del solar de su gente. Rememorar es a veces devolver el soplo de la vida y transfundir la sangre de la

primavera. Rememoraba así el montañés insuflando aliento al transmutar infolios, capiteles o laudas sepulcrales. De un retablo barroco extraía memorias de un virrey del Perú, como de los trofeos de un escudo la hoja de servicios de un capitán de Tierra Firme. Sin más que el exvoto de un santuario reconstituía la existencia tormentosa de un banderizo, y sin más que el vítor de una fachada la figura de un Presidente de Castilla. Si al paleontólogo le basta una vértebra para configurar todo el megaterio de los días diluviales, que nos baste un vestigio de ese ayer que se alcanza con la mano para hacer latir toda una historia de amor o de guerra. No hay huella tan tenue que no nos encamine hacia el tiempo perdido. No ya un protocolo notarial o la probanza en el archivo de una orden de caballería nos sirven en el rescate del pasado, sino vestigios mucho menores. Con un aire musical o con un aroma se recomponen episodios y hasta costumbres de sociedades lejanas. La nostalgia no encuentra siempre lo que busca, pero alguna gratificación sí encuentra. Así, el sefardita de Oriente, cuyo corazón se imanta del hechizo de Toledo, a miles de leguas, osa el viaje a la ciudad más turbadamente que el viaje de bodas. Ya allí, la ronda y la requiebra, y la ciñe, y ya se ve que éste será el secreto de su vida. Trae el sefardita una llave que un su abuelo, toledano en 1492, se llevó a Salónica, y pues la trae la ensaya en cerraduras de portañones que no se dejan abrir. De las casas de judíos toledanos pocas quedan en pie, y la que el sefardita busca se anegó en la nada. Pero si él, con su llave, no abre la casa de los suyos, abre sí clausuras que la ciudad le reserva a los que la aman durante siglos. Dadnos allí una inscripción de la muralla, la de una hoja de espadero o la de un túmulo y os devolveremos una leyenda o un sucedido en que la ciudad entera palpita. Y no de una inscripción, que es documento firme, sino de las canciones que vagan por el aire, y aun de música sin letra y hasta sin diseño melódico; de un toque de campana podemos partir. Pero no porque tengamos el *Glockenkunder* de Walter, que es libro que agota el saber de la campanología. En este libro de oro hay doscientas cuarenta y seis páginas de letra ceñida, que contienen un repertorio biográfico de fundidores, de los que son cuantos están, aunque otros hay aún que no están, pero son. No bajan de 1.900 las inscripciones de campanas que el *Glockenkunder* ha allegado en los más varios países. Unas inscripciones son variantes de otras, y las más lo son de los exámetros leoninos que Gerson cita, y que son de todos y de nadie

desde que se manumiten del autor. Dice en ellos la campana, en primera persona: "Laudum Deum Verum" (Alabo al Dios verdadero), o "Plebem voco" (Convoco al pueblo), o "Fúnera plango" (Lloro a los difuntos), o "Festa decoro" (Doy lustre a las fiestas), o "Pestem fugo" (A la peste ahuyento), o "Fulgura frango" (Quebranto la centella). Quien combina las cartas combina a los hados, y cada inscripción baraja como virtudes benéficas ésta y otras virtudes que los versos leoninos enuncian. Pero por bien que rimen y contrarrimen

*Fúnera pango,
Fulgura frango,
Sábbata pango,*

las inscripciones, por sí, no nos crean ni una mutación ni un trastrueque mágico; el bautizo de las campanas sí, como el de los barcos en las botaduras de nuestros astilleros. Al fin del mundo van o del fin del mundo vienen los barcos, y más allá, al trasmundo, llega el vuelo de las campanas, a las que la liturgia comunica fortaleza con sus salmos antes de que las unja el óleo de los enfermos. Es el salmo 28 el que sigue a este rito, y el 76 el que se entona cuando el humo de las brasas del turíbulo, en las que arden con el timiama el incienso y la mirra, besa morosamente el interior de la campana, de cuyas siete virtudes la última da a su voz de bronce este exámetro

Est mea cuntorum terror vox demoniorum.

Pero la clave no reside, para nosotros, en las siete virtudes ("Virtutes campanea septem") sino en el son, que nos reanima memorias o nos remueve antiguos ecos. Cerremos, pues, por hoy el tomo 137 de la *Patrología*, de Migne, que contienen el *De Gestis*, de Folcuino, sobre el Abad Harberto de Corbeia, que mandó a un campanero hacer dos campanas cuyas inscripciones son las más antiguas que se recuerdan. No es lo de más tampoco que el repique o que el toque de cubrefuego o de rebato caiga de campanarios con anales de siglos, así sean el de Reims o el *della chiesa maggiore il campanile*, de Santa María de Fiore, que el Giotto *dipintor sottile*, como le llama Pulci en su *Centiloquio*, planeó, el de nuestro Miguelete valentino o el de la Ratisbona de las Dietas. Campanas hay fundidas con cañones que fueron del sarraceno

o del turco; pero quien lo olvide no profana el tema. De la campanada que cae de un campanario cualquiera saca el imaginador un paisaje, un ser o una historia.

No hay materia tan parva que no se deje transmutar en el juego creador. El silencio mismo que se adensa y cuaja en algunos claustros se deja cortar en barras que valen lo que las de oro. Bien lo supo el heraldista que del remolino de llamas de un retablo nos extraía un virrey, no sin recrearse como cumple a lo barroco, en nuestro estupor. A metamorfosis más imprevistas nos habitúan los maestros de la antigüedad, a quienes tornamos desde las borrascas del tiempo presente. De mudanza en mudanza nos lleva el viejo Ovidio desde el caos hasta Julio César, a quien después otro taumaturgo le trocará en astro. Criaturas a las que el rocío que mojó la barba de Homero, como después las de Ovidio, les conserva aquel frescor de la infancia del mundo: Licaón, Dafne, Perseo, Aretusa, Adonis, Orfeo, La Sibila, viven incorruptiblemente en nuestro censo. La risa innumerable del mar empapa, sobre todo, el mito de Proteo, a quien la diversidad presta sus fisonomías. Uno, si vario es Proteo, que ha sido meteoro, monstruo marino, sirte, pastor de focas, rey, según Eurípides, demiurgo y cometa. Treinta y dos, como los vientos, son las fases de este ser, cuyo oráculo se invoca. Mudo, pero permanezco, dice, y ríe entre cielo y tierra como el mar. Proteicos somos, y si el saber no lo fuese, nos secaría el alma. Nos acogemos, pues, a entes volubles al terciar en un debate entre heraldistas, en el que se ha citado una frase nuestra que nada pone ni quita.

¿Las cadenas del escudo de Navarra son originariamente cadenas de oro o son carbunclos floreados de oro sobre corazones de sínople? Lo uno y el otro. El príncipe Carlos de Viana —no somos beamonteses— cuenta en el Libro segundo de su *Crónica de los Reyes*, al hablar de Sancho VII el Fuerte y de las Navas de Tolosa: “Después de esta batalla de negros, estaban 3.000 camellos encadenados el uno con el otro con gruesas cadenas de fierro, y luego detrás de ellos estaban muchos caballeros e ballesteros de toda la otra gente”; y después: “El rey de Navarra tomó el dicho cadenado de los camellos e las tiendas e conquistó las cadenas por armas con un punto de sínople.” No da fe del hecho D. Rodrigo Jiménez de Rada, que estuvo en la refriega. No iba el arzobispo a narrarlo todo, sino aquello eternizable de que poder tomar ejemplo. El lo dice: “Quáles e cuántas cosas hicieron allí los ricos omes de Castilla e de Aragón e de Navarra, e los cavalleros e

todos los otros, non creo que ninguno lo pudiese contar, que non podía ome tener ojo a tanto quanto cada uno facía." Los sigilógrafos registran un sello de Sancho VII, en el que campea un guerrero ecuestre, que porta escudo, dentro del cual se ven las cadenas del armorial de Navarra. ¿Cadenas? Más bien bastones en cruz o en aspa, con un círculo en el centro de unión de estas piezas. Las cadenas van a nacer en los escudos de los Teobaldos, más en el del segundo que en los del primero, y serán muy pronto, en un salto atrás de la mente creadora, las que cercaban la tienda del rey almohade en las Navas de Tolosa. Arnaldo D'Oihenart, el de *Notitia Utriusque Vasconiae*, impugnará, en el siglo XVII, este juego que no ha sido nunca juego vedado en la gran monarquía del espíritu. Alega el vasco-francés, con textos de un libro anónimo del siglo XIV, y con textos de otro de Héctor de Bretaña, primer rey de armas de Luis XIII, y ve carbunclos floreados de oro sobre corazones de sínople allá donde el príncipe Carlos de Viana ha visto cadenas. Junto a los no es de Arnaldo D'Oihenart y de los heraldistas franceses, están los sí es de Fernán Mejías, el del *Nobiliario Vero*, los de Gratia Dei en su *Vergel de Nobles*, los del capitán Sancho de Alvear y los de Mosén Francisco Ramírez de la Piscina de Avalos y de otros y otros, sin contar los de Argote de Molina y los de los historiadores como Zurita o el mondragonés D. Esteban de Garibay.

Mudar carbunclos en eslabones no es trastrueque que a los que amamos la heráldica nos maraville. De piezas honorables, sotuer o pira, trechor o cabria, y no se hable de las disminuídas, estaye o burelas, ceñidor o comble, y de las seantes particiones, jaquel o fuso, han salido muchas veces piezas nuevas. Más que en biología, y más netamente que con la "aenotera" de Hugo de Vries se da en heráldica la transformación brusca de las especies. Con las armas parlantes, con las divisas y los motes de guerra se transmuta más aún y aleatoriamente, recomenzando allá donde se concluye, en metamorfosis que van también como las del viejo Ovidio de caos al César, del César a la isla fabulosa o a la constelación en que los números divinos concuerdan, y a los que otras generaciones atan después su carro.

A la vanagloria que se pega, hasta a la arcilla más precaria debe el ingenio una parte de su fortuna en estas artes de la transfiguración, viejas como el hombre. No hay que ser el señor de Couci para proferir el reto:

Je ne suis roy, ne duc, ne prince, ne cômpte aussi.

Je suis le sire de Coucy.

Midan éste, aquél o el otro siete palmos, cinco o dos, por su linaje, por su historia o por sus talentos, llevan la cabeza en las nubes, y si pasan por debajo de un arco de triunfo en París, en Roma o en Atenas se agachan. ¿Quién aquí, entre nosotros, no ha dicho alguna vez: “debajo de mi capa al rey mato”? Bien haya así todo la vanagloria si estimula el juego de las variaciones en que el hombre se renueva. Si terciamos, pues, en el debate sobre las cadenas del escudo de Navarra es para exponer estas reflexiones de orden general, que son algo más que una fantasía, que un *scherzo* o que una cana al aire. No es igual que los eslabones hayan sido, desde el principio, eslabones, o hayan sido primero carbunclos. Dos fases responden a más creación, y por tanto a más vida que una. Lo cierto es que las cadenas están allí, en Roncesvalles, y las hemos visto y tocado.

Que los especialistas no redescubran ahora que en las ciencias auxiliares de la historia, y por tanto también en la heráldica, la probidad y la exactitud en el saber privativo son lo primero. Cada disciplina de éstas, en efecto, ha creado, en siglos, un idioma propio que cierra el paso al intruso. Ojalá se lo prohíba con el mismo rigor siempre y en todas partes; pero el gran señor de las letras, allí donde esté, parte del saber de los especialistas para el juego real de las mutaciones. Presten ellos sus luces y hasta tengan los candelabros en torno de la mesa en que el gran señor medita, sueña o reconstruye, en la alta noche, a compás del concierto de los mundos.—PEDRO MOURLANE MICHELENA.

CAMPOS DE FIGUEIREDO

CAMPOS de Figueiredo nació en 1895, cerca de Coimbra. Su infancia pasó en la fragua paterna, al calor de la cual se fué despertando lentamente su vocación poética, alimentada después a lo largo de su formación intelectual. Sus primeros versos se publicaron diseminados en revistas y diarios escolares hasta 1916, fecha de su primer libro, *Carta do destêrro*. Siguiéron a éste *Jardim fechado* (1922). *Poe-*

mas do instante e do eterno (1934) y *Poemas de sempre* (1937). Sin embargo, su personalidad poética no aparece definida firmemente hasta *Reino de Deus* (1939), y *Navio na montanha* (1942), los dos libros, por el momento, capitales en la producción de Campos. La tónica fundamental de estos versos es, además de una honda lucha por encontrar un camino a sus sentimientos religiosos, un suave poetizar en torno a la idea de la muerte, la gran atormentadora de su vida, a la vez que el gran tema de su inspiración. Campos de Figueiredo eleva en varias ocasiones sus versos al planteamiento de los viejos temas de la Vida y de la Muerte, de la Eternidad y de la Nada, presentándolos, ya con una solemnidad bíblica, ya con una leve ternura becqueriana. *Navio na montanha* marca la cima de este combatir por el desasimiento, por la liberación de una vida deseada y temida a la vez.

La poesía que nos ocupa ha sido ya traducida y divulgada en francés e inglés. Creemos que en estos momentos de busca de la personalidad, de afirmación espiritualista, la poesía de Campos de Figueiredo tiene un innegable valor que no es preciso encarecer. Los poemas que siguen proceden de *Reino de Deus* y de *Navio na montanha*. Más de este último, libro que, según confesión del propio autor, ostenta un clima poético no alcanzado en los anteriores.

ANTOLOGIA

I

¡Lanzad la red al mar!
Aunque el trueno de las olas se levante
hasta el cielo lejano,
¡lanzad la red al mar!

Aunque el viento de los últimos rincones
sople tanto que apague la luz de los astros
y despedace los mástiles sobre las aguas,
¡lanzad la red al mar!

*Aunque las nubes se deshagan
en un cielo de noche apocalíptica,
en lluvia de fuego y de relámpagos,
lanzad la red al mar.*

Parábolas da montanha, VI (*Reino de Deus*).

2

*¡Mi huerto de amargura!
¡Mi sudor de agonía!
¡Mi señal de que la vida tiene fondos,
donde quepan, aún,
mareas altas de alegría!*

Señor:

alabado seas Tú, desde mi dolor!

Salmos, IV (*Reino de Deus*).

3

*Mis molinos de viento,
sin muelas y sin velas.
¡Ay, mis molinos del viento niño,
en el pretil de la ventana!*

*Y yo, desde dentro,
veía el viento soplando el papel verde
de mis molinos de viento.
Y ellos molían, molían
una harina muy fina y leve
que yo tenía en el pensamiento
como si fuese verdad...
Una harina que mataba
todas las hambres del mundo.*

*¡Ay! ¿Dónde estáis, dónde estáis,
mis molinos del viento niño?*

Poemas do desencanto (*Reino de Deus*).

Despierto.

*En una mitad mía, en la más honda,
sumerge, aún, el sueño
las raíces lejanas.
En la otra, entró ya la luz del mundo.*

Despierto.

*Pero tan cansado
como quien se despertase en lo hondo
de su sepultura.*

*Allá afuera se abrén los lirios.
De pronto, la sirena de una fábrica
lanza, al cielo de la ciudad, un grito de aflicción.
Entonces, vida,
¡tengo miedo de ti, como de la muerte!*

Oh, sueño,

*coge, de nuevo, en tus brazos de ángel
mi alma y ponla, suavemente,
en el regazo de Dios.
Si no, que Dios ponga en las almas de sus hijos
un sueño que los haga hermanos.*

Diário, VII (Reino de Deus).

*Llevo la noche en los hombros, y la luz de la luna
en las manos, como la espuma
de un mar lejano y luminoso
que no veo.*

*¡Llevo, en los ojos, este cielo eterno
y dulce como un beso!*

Diário, VIII (Reino de Deus).

*¡Ay, si yo pudiese mandarte
estas rosas primeras
que la primavera trajo a mi jardín!
Y mándártelas, no arrancadas de su rama,
sino vivas, en el rosal.*

*¡Ay, si yo pudiese mandarte
este cielo del jardín, todo rayado
de vuelos de golondrinas...!*

Diário, XIV (Reino de Deus).

*Lee mis versos de rodillas.
Espera la hora
que no venga del tiempo, sino de Dios.
Y procura un silencio tan del cielo,
que todo en alma se revele,
sin voz y sin palabras.*

*Cuando el día nazca en tus cabellos
y no sepas que es de día;
cuando la noche baje sobre tus hombros
y no sepas que es de noche;
cuando el viento del llano suba a las nubes
y no sepas que es el viento,
entonces es cuando vives en esa hora
que no vino del tiempo, sino de Dios.*

Romance, I (Navio na montanha).

*Dime la palabra
que nunca fué oída ni pensada.*

*Muéstrame ahora la verdadera imagen
o sólo concebida
de algún canto del mundo
que no fué mundo a los ojos de nadie,
y donde nunca bajó la luz de los astros.*

*¡Dime que entre vida y muerte
es tan pequeña la distancia,
que apenas basta un instante
dentro del tiempo
para que vida y muerte se separen
o se fundan en el mismo abrazo
de eternidad!*

*Abre los ojos míos
para una luz igual a la que existió
mucho antes de que mis ojos existieran.
Y que ellos puedan ver el mismo cielo
después de hechos barro de raíces.*

*Da a mis pasos un sentido
y un camino que parta de tu alma
y conduzca mis pasos
allá, para donde ya hayan anochecido
los caminos anónimos del mundo.*

Romance, II (Navio na montanha).

9

*Viniste a amanecer en mi esperanza.
Pero ya traías en la sombra
que tu cuerpo dejaba en el camino,
el cielo y el monte
donde la noche debía comenzar.*

*Viniste a anochecer
en mis ojos abiertos.
Pero traías en los dedos la luz del alba
para mi Día eterno.*

*Y yo vi la sombra tuya
arrodillada en un cielo
que nunca más anocheció...*

Romance, XI (*Navio na montanha*).

10

*Mi Angel de Hielo,
pon las manos de nieve
sobre mi cabello.*

*Que sea tan breve
su acariciar sereno,
tan suave y tan leve,*

*como un sueño de ave
bajo el aire moreno
de la mañana suave.*

*Que sea tan blando
su acariciar helado,
como el olor encerrado
de una flor soñando...*

Romance, XIII (*Navio na montanha*).

11

*Ahora, la campana de la iglesia,
dentro de la lluvia tibia
de la tarde tormentosa,
dió la hora entre relámpagos.*

*¡Y la campana bate en mí
otros golpes más lejanos
que quedaron en el mundo, para siempre!*

*Eres tú, padre mío, de cara al fuego sobre el hierro,
golpeando la bigornia
como una campana sonando.*

¡Compás de mi sangre y de mis versos!...

Diário, III (*Navio na montanha*).

12

*¡Dios mío, dame otro mundo distinto al que me diste
sólo para tenerlo en los ojos!*

*¡Quiero mirar un árbol, y apresarle
en los ojos, como si ellos fueran tierra
donde él ahondase sus raíces!*

*¡Dios mío,
haz mis pensamientos más felices!...*

*¡Arranca de ellos el mundo!...
¡Dame otra vez la luz de aquella estrella
que en la noche cuadrada
de la ventana mía
soñaba los sueños que me daba!*

*Quiero encerrar el viento en mis manos
y soltarlo después, cuando quisiere...*

*¡Yo mismo quiero ser el viento que tú lanzas
a los caminos del mundo
que apenas son caminos para el viento!...*

Diário, IV (*Navio na montanha*).

13

*¡Ay, este lento caer del crepúsculo
sobre los montes, ya sombra!
¡Este bajar de la noche sobre los árboles
y los ríos de la llanura!...*

*¡Y una estrella pidiendo a la luz del día
que se apague de prisa,
para dejar caer, piadosa y desnuda,
su luz en un pantano!...*

Diário, VI (*Navio na montanha*).

14

*Lo que más me entristece
en estas mañanas del otoño,
no es la luz ya fría y pálida que baja
del sol a la sombría paz de la llanura,
sino el viento nuevo de estos árboles
aún enamorados de sus hojas,
aunque sepan ya que otras vendrán...*

¡Pero son otras, Dios mío!...

Diário, XI (*Navio na montanha*).

15

*Hoy estuve en la aldea donde nací.
Y riberas y acequias que eran antes
para mis ojos de niño
Atlánticos inmensos,
las veía ahora allí tan pequeñitas,
que cabían en la gota de una lágrima.*

*Y los árboles antiguos
que en el miedo infantil de las tormentas,
de ramas y de hojas
tan altas como las nubes,
soltaban para el mundo los vientos bravos,
eran ahora allí, en su calma,
como espiga blanca en una jarra.*

*¡Cosas inmensas de una vida amplia
y después tan pequeñas,
en la vida ya vivida!*

Diário, XII (*Navio na montanha*).

16

*Mar,
oh, mar visto desde la ventana del tren,
entre pinares y eucaliptos;
mar a un lado de la vía
—el lado opuesto a la isla
donde pastan rebaños
y los potros corren
y los novillos contentos
maman y saltan...*

*Mar,
hoy mi gozo se llenó todo
de tu inmensidad y de tu sol...*

Diário, XXI (*Navio na montanha*).

17

*Se sentarán otros en este banco de piedra.
De aquí a cien, doscientos o mil años,
otros brazos se abrazarán,
quizá se besen otras bocas.
Pero ha de estar aquí el instante que en nosotros vive
dentro de lo Eterno.
Cantará otra ave
en las ramas de este cedro,
y el aire y la luz del sol ya estarán hechos
de nuestras almas de hoy.
¡Y los otros que vengan
han de esperar también su muerte!...*

Diário, XXIV (*Navio na montanha*).

*Lugarejo tranquilo
entre olivares y viñedos.
Tierra seca de monte, y piedras sobre piedras.
Y en las calles, la gente mezclada
con gallinas y cerdos...
—Perfecto entendimiento
de los hombres y los bichos—.*

*Una paz tan azul del cielo, en las casas
y en los ojos del pueblo...*

*¡Desde la capillita blanca, al sol de la tarde
viene un coro de voces,
como si el viento de los pinares
y la mañana de los pastores
cantasen en la hondura de esas almas!...*

Diário, XXVI (*Navio na montanha*).

Nota, traducción y antología de A. ZAMORA VICENTE.

MANUEL GARCIA MORENTE

(1886-1942)

EL fallecimiento repentino de D. Manuel García Morente, el 7 de diciembre último, produjo verdadera emoción en los medios intelectuales de Madrid y aun de España toda. No se trataba sólo de la pérdida de una personalidad unánimemente reconocida como una de las que enaltecían el profesorado universitario español y con ello el índice de la cultura patria. Por encima, con ser ella grande, de la valía de Morente como exponente del pensamiento filosófico español, se ponderaba la significación moral de su vida, una vida en la que parecía haber plasmado la crisis que conmueve a la actual generación con el magnífico triunfo final de la más alta espiritualidad, tan en consonan-

cia con el actual resurgir de nuestra Patria. Por eso se siente la desaparición de Morente como la de uno de los conductores más autorizados de nuestra juventud, tan necesitada de ellos. Y es obra útil, a los efectos de extraer de la personalidad de Morente la gran lección de su vida, bosquejar sus etapas decisivas y señalar en ellas los rasgos que a tantos parecerán propios, con la mira de que se apropien también la sinceridad de espíritu y la docilidad a la gracia divina que de lejanos horizontes llevaron a Morente al servicio del ideal más encumbrado. Sirva ello, a la vez que de homenaje a la preclara figura del malogrado profesor y publicista —malogrado para lo mucho bueno que todavía se podía esperar de él— el boceto biográfico que ESCORIAL dedica hoy a su memoria.

I

La formación de Morente refleja como pocas la huella de la mentalidad propia de la llamada “generación del 98”. Nacido en 1886, transcurre su niñez en Granada. Huérfano de madre ya a los once años, cursa todos sus estudios en el extranjero: el bachillerato en el Liceo de Bayona, la licenciatura de letras en la Sorbona de París, los estudios superiores de filosofía en la Universidad de Marburgo, bajo la inmediata influencia del neokantiano Cohen. En París la recibe también de los maestros a la sazón de moda: Boutroux, Levy-Brühl, Rauh y, sobre todo, Bergson.

Vuelto a España, y sin adscribirse precisamente a cenáculo alguno, su mayor relación es con el grupo de profesores universitarios afiliados a la Institución Libre de Enseñanza, en la cual tuvo algún encargo docente durante un curso. En 1912, o sea, a los veintiséis años de edad, gana por oposición la cátedra de Ética de la Universidad Central con la unanimidad de votos de un tribunal presidido por D. Gumersindo de Azcárate y constituido además por los Sres. D. Adolfo Bonilla San Martín, D. José de Castro, D. José de Casso y D. José Ortega y Gasset. Con este último mantuvo siempre Morente la más estrecha amistad, colaborando activamente en su *Revista de Occidente* y en el movimiento de publicidad de la Biblioteca que le era aneja. El creciente prestigio de Morente le lleva en 1931 a la Academia de Ciencias Morales y Políticas y a ser requerido para actuaciones culturales en el extranjero.

ro, cual la de representar a España en ese mismo año del Centenario de Goethe en el Congreso de Weimar con que se celebró; tres años después a dar conferencias en Buenos Aires, invitado por la Asociación Cultural Española de aquella República. De 1931 a 1936 ejerce el cargo de decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid por designación de la misma.

Dentro del marco de estas actividades, la de Morente profesor y publicista se señala bien pronto por su fecundidad. En su cátedra de Ética es un maravilloso maestro; de una palabra selecta y flúida, al servicio de un pensamiento diáfano, que sabe plegarse a las condiciones mentales de su alumnado haciéndole familiares las ideas más abstrusas. Como escritor, su labor se aplica primeramente a tareas de traducción de obras fundamentales —como las tres *Críticas* de Kant— o de introducción a la filosofía de este pensador alemán o a la del francés Bergson, los dos que más parecen influir a la sazón en la ideología de Morente. Añádense —aparte de otras traducciones de obras ajenas a la filosofía— un buen número de trabajos originales sobre temas variados que vieron la luz en la citada *Revista de Occidente*; y para el ingreso en la Academia un discurso titulado “Ensayos sobre el progreso”.

A través de estos trabajos, se traduce con relativa precisión la actitud doctrinal de Morente en esta época. Nunca dió en la sima del escepticismo, ni en la de un materialismo disfrazado de positivismo, del cual decía que era una especie de “suicidio filosófico”. Pero se halla a la vez bien distante de los puntos de vista tenidos por inconcusos en la filosofía tradicional, y que él supone eficazmente batidos por la triple *Crítica* de Kant. “Su crítica definitiva de la *Metafísica* —escribe— expulsa del dominio de la ciencia física los entes absolutos y los transforma en ideales para la orientación de la vida.” Para él Kant “es, en la época moderna, como Aristóteles en las pasadas edades, el filósofo por excelencia. Ha fijado el problema de la filosofía en su propio e inconfundible sentido; ha forjado un método adecuado a tal problema; ha señalado una dirección fija y recta del pensamiento racional”. Así se expresa en su obra de introducción a *La filosofía de Kant*.

No obstante, en su otra introducción a *La filosofía de Henri Bergson*, aparecida casi simultáneamente con la primera, reconoce que “la reacción filosófica contra el positivismo ha seguido uno de estos dos caminos: o el objeto propio de la filosofía se ha encontrado en el conocimiento (lógico), en la moral (ética), en el arte (estética), o el objeto

de la filosofía se ha encontrado en realidades que no son accesibles a los métodos positivos, como el alma (psicología) y, en general, el sentido y significación de la vida. La primera dirección es la del idealismo crítico. La segunda es la del pragmatismo y, particularmente, la de M. Bergson". Ahora bien, es visible la simpatía de Morente, a medida que avanza en años, por el "vitalismo" más o menos traducido en términos bergsonianos y que en el fondo viene a ser una superación de Kant.

Como profesor de Ética, en particular, se muestra cada vez más insatisfecho de la insuficiencia del "formalismo" kantiano para inspirar una línea de conducta. En sus *Ensayos sobre el progreso*, y ante el vertiginoso ritmo de la vida en que únicamente parece cifrarlo la humanidad actual, Morente proclama con cierta vehemencia: "la culpa de este peligroso extravío —digámoslo sin ambages— la tiene Kant". "El formalismo moral de Kant —según el cual lo único valioso en la acción es su forma, no su materia— conduce directamente a una concepción también formalista del progreso, para la cual lo bueno del progreso no es el progreso, sino el progresar." Así, cifrado el norte moral, no en el logro de un ideal bueno, sino en el puro correr tras de él, "resulta bien explicable que el hombre haya obliterado tan gravemente su actitud para perseguir los valores objetivos de las cosas, personas y actos, y considere todos los bienes, incluso los próximos futuros, como meros trámites o etapas en la ininterrumpida progresión". "Así se explica también la propensión de nuestro tiempo a atender principalmente a los bienes-medios instrumentales, en vez de cultivar los bienes-fines de valor absoluto."

Para Morente, en cambio, "el progreso es la realización del reino de los valores por el esfuerzo humano". Y valor es aquello que nos hace preferir unas cosas a otras en razón de su bondad. Los hay de varias clases, y por cierto no equivalentes, sino jerarquizados. Morente los enumera, pero no aborda el gran problema del criterio de jerarquización de los valores. Reconoce entre ellos a los "valores religiosos", pero se contenta con registrarlos. Su "reino de los valores" no desemboca francamente en el "reino de Dios".

Y es que, pese a su idealismo filosófico, sino precisamente en razón de él, Morente se mantiene a la sazón alejado de la práctica y aun de la fe religiosa, por lo menos en el sentido cristiano de la palabra. No es un sectario ni un intolerante, pero tampoco un adicto. Ve sin des-

agrado, y probablemente complacido, el ambiente de intensa piedad en que viven sus hijas —que ha educado cristianamente—, pero no participa de él. Alguna vez acude al templo a saborear las melodías litúrgicas o el místico effluvio de las sagradas ceremonias que acaso evoquen en su alma resonancias infantiles, pero sin entregarse a su auténtico sentido divino.

Sin embargo, cabe sospechar que, en lo íntimo de su alma, Morente no se halla satisfecho de tal actitud. “Vivimos hoy —escribe con cierto dejo de melancolía en la *Revista de Occidente*— la decadencia de Occidente en nuestra vida “civilizada” de hombres urbanos, descreídos, sin tradición, sin perspectivas en el arte ni en la ciencia, sin estructuras interiores; masas amorfas que, con todo confort y refinamiento, caminan a la disolución, otra vez, en los primitivos estadios de una confusa e indigesta humanidad.” Y reaccionando en sus *Ensayos sobre el Progreso* contra tal pesimismo: “Entre las infinitas creaciones que la vida, obedeciendo a Dios, produjo en el mundo, una de ellas fué el hombre. Pero en el hombre la vida, sin proponérselo, abrió un postigo por donde el animal humano puede contemplar la luz divina. El hombre, sobre su base vital animal, atisba los reinos extravitales del bien y de los valores, o de otro modo dicho, la esfera del espíritu. Tiene los pies sujetos a la tierra, a la carne y a la sangre; ha de vivir y alimentarse y reproducirse como cualquiera otro de los mortales. Pero erguida sobre sus plantas, el hombre levanta la cabeza al cielo y percibe los valores eternos.”

II

En este estado de ánimo llega Morente al 18 de julio de 1936, ocupando, a la vez que la cátedra, el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, en cuyo recinto le sorprende el Alzamiento Nacional.

Dado el temple espiritual de nuestro biografiado, su fina cultura y su sincero liberalismo, no es difícil presumir que habían de tropezar bien pronto con el conglomerado a la sazón triunfante en la capital de España que, pese a todos sus alardes, practicaba todo lo contrario. Cada día era más visible la hostilidad a Morente —a quien no podían perdonar, además de todo lo dicho, el haber desempeñado el cargo de subsecretario de Instrucción Pública en el penúltimo gabinete—

te de la Monarquía—, no sólo de la llamada Federación Universitaria Escolar de Estudiantes, cuyas demasías tuvo Morente que frenar varias veces durante su decanato, sino también, y sobre todo, de la Federación de Trabajadores de la Enseñanza, de inspiración francamente marxista. Consecuencia de tal animosidad fué la destitución de Morente, primero de su cargo de decano y después de su función docente.

Entonces ocurrió el dramático suceso, nada excepcional en aquel espantoso período, pero que había de sacudir en sus fibras más íntimas la sensibilidad de García Morente, por lo mismo que afectaba tan hondamente a su corazón de padre. Su yerno, Ernesto Bonelli, joven ejemplarísimo, de acentuada religiosidad, casado con la mayor de sus hijas, María Josefa, con dos niños que eran el encanto del recién constituido hogar, desempeñando a la sazón su cargo de oficial de Ingeniero geógrafo en las afueras de Toledo, fué sacado de su casa el 28 de agosto y asesinado a mansalva a poca distancia de ella por los esbirros de uno de tantos "Comités" de la España roja como por entonces disponían impunemente de la vida de los ciudadanos. Morente lo supo el día mismo de la transmisión de poderes de su Decanato, y el desvanecimiento que en el acto sufrió indica la impresión que le produjo la noticia.

A la vez que desgarrado como padre, Morente se siente personalmente amenazado, y no falta una palabra autorizada y hasta amistosa para advertírsele y para recomendarle la consiguiente huida. Utilizando un pasaporte que de antes poseía, traspone la frontera de España y se instala en París, poniéndose desde luego a las órdenes del representante a la sazón de la España Nacional, el diplomático Quiñones de León. Desde allí gestiona, como puede, la salida de su familia hasta que le desengañan de poder recobrarla. Y fué bajo el peso de tan repetidos golpes como el ánimo de Morente empieza a recapacitar sobre su vida, a ver el dedo de Dios en tales sucesos, a oír la voz de Jesús en el fondo de su conciencia, a sentir como un dulce effluvio el retorno de la fe y hasta de las oraciones ya olvidadas de su infancia.

A todo esto, y de la manera más inesperada, la familia de Morente logra, por fin, salir de España y se une con él en París el 9 de junio de 1937. Algún tiempo antes, Morente había recibido una invitación de la Universidad argentina de Tucumán para organizar en ella los estudios de Filosofía, dando a la vez un curso de dos años, invitación a la que

Morente no contestó sino tras de haber recobrado a los suyos y ponerse en condiciones de proveer al porvenir de todos. Y fué ya bajo el cielo acogedor de aquel país filial y fraterno del nuestro, ante una perspectiva ya de rosado optimismo, como, lejos de desvanecerse la preocupación religiosa de Morente, se afianza y ahonda en los términos que él mismo declara en carta confidencial. En aquel ambiente, para él tan nuevo y solitario, "no tenía —escribe— más comercio interno que conmigo mismo y con Dios. Durante este año, la Providencia quiso que esa relación mía con Ella se fuese fortaleciendo cada vez más, intensificándose y haciéndose cada día más interior. Y al mismo tiempo iba yo sintiendo más imperiosa la necesidad de cambiar de vida, de abandonar la enseñanza universitaria, al menos en las condiciones en que la desempeñaba, y dedicarme más completamente a la vocación que en mi alma se manifestaba".

Esta vocación era cabalmente la vocación sacerdotal, que fué madurando en el ánimo de Morente durante todo el curso de 1937-1938, hasta el punto de decidirle a renunciar al segundo año de actuación en la Universidad de Tucumán, para volver a España, no sin antes plantear su problema de conciencia a la autoridad eclesiástica llamada a resolverlo, el Sr. Obispo de Madrid-Alcalá, D. Leopoldo Eijo y Garay. Afortunadamente, a las preclaras condiciones de este prelado se agrega para el caso la ventaja de la amistad que unía a ambos desde un común viaje de retorno también de la Argentina, amistad redoblada con el compañerismo consiguiente a la perteneciente a la misma Academia. El Sr. Eijo y Garay acogió paternalmente tales avances, y resuelto ya el viaje de regreso, lo efectúa Morente con su familia en junio de 1938.

Ya en España, y reintegrado a la plenitud de la vida cristiana por el propio prelado, Morente no tiene más preocupación que la de prepararse bajo su dirección a recibir las sagradas órdenes. Al efecto, durante el tiempo todavía de guerra, se instala en el convento de Padres Mercedarios de El Poyo (Pontevedra); y una vez terminada, vuelve a Madrid para ingresar como alumno interno en su Seminario Conciliar, cursar en él los estudios correspondientes, disponerse espiritualmente al gran paso del sacerdocio, y recibirlo, finalmente, en diciembre de 1939. El 1.º de enero inmediato celebra D. Manuel García Morente su primera misa en la capilla del Colegio de Religiosas de la Asunción, de la calle de Velázquez, de Madrid, en conmovedora ceremonia, a la

cual, presidido por el ministro de Educación Nacional, acude todo el Madrid intelectual, deseoso de besar las manos consagradas del nuevo sacerdote, con quienes muchos de los presentes convivieran en un clima espiritual bien ajeno al que a la sazón volvió a unirlos bajo el suave yugo de la fe y de la caridad de Cristo.

III

La consagración sacerdotal que con tanto fervor había deseado y recibido D. Manuel García Morente nunca fué en su intención una especie de remanso espiritual en el que pudiera dedicarse tranquilamente a disfrutar de la paz interior recobrada después de tantas inquietudes, con la firme y diáfana orientación de su vida hacia Dios, eclipsado durante tantos años en ella tras de sus nebulosidades filosóficas. Siempre estimó Morente que el honor que para él suponía la dignidad sacerdotal llevaba aneja la carga de dedicarse al apostolado, sobre todo en medio de las ruinas espirituales, más sensibles aún que las materiales, que por doquiera se advertían en el ambiente nacional al amanecer de la victoria. Y aun pudiéramos decir que fué triple el campo del apostolado en el que se ejerció el celo del nuevo sacerdote: el patriótico, el intelectual y el más directamente religioso, si bien todos ellos estaban profundamente impregnados del ideal culminante ya en la vida de nuestro biografiado.

En su actuación ministerial de sacerdote no se limitó Morente a la celebración de la Santa Misa y al rezo del Oficio Divino, ni siquiera al cumplimiento de sus deberes de capellán del Colegio de la Asunción, en que ofreciera por primera vez el Santo Sacrificio, sino que irradió en la cátedra sagrada y en la tribuna del conferenciante, en Madrid y fuera de Madrid, dondequiera —y fueron muchos los sitios de España— era requerida la autorizada palabra del sacerdote y profesor universitario de altos prestigios para trazar a la acción católica orientaciones consonantes con las nuevas necesidades de estos difíciles tiempos.

Sin perjuicio de esta actuación más directamente religiosa, a nadie extrañará que Morente asumiera como la tarea central de su sacerdocio el que puede llamarse “apostolado intelectual”. Soñaba últimamente con la obra de “ejercicios espirituales para intelectuales”, con una metodología adecuada a la psicología del intelectual no creyente, que

él tenía motivos para conocer a fondo. Ello implicaba, ante todo, una posición en orden al pensamiento filosófico que Morente había adoptado para sí, no precisamente bajo la presión de su nueva fe, sino como fruto de madura reflexión. Porque Morente continuaba entendiendo —y en ello no hacía más que seguir a Santo Tomás— que la razón y la fe, la filosofía y la teología, que en la mentalidad cristiana aparecen tan estrechamente enlazadas, “aun en los momentos de más íntima colaboración y compenetración, conservan siempre sus caracteres propios y diferenciales, manteniendo intacta su mutua independencia”. Pero es cabalmente en orden a lo que él mismo llama “filosofía pura” donde el espíritu de Morente ha cambiado de perspectiva.

Según él, hay dos caminos para afrontar el problema filosófico, que radica en la definición de la verdad como “adecuación entre el pensamiento y la realidad”: o “bien el de considerar que, en la verdad, el pensamiento se ajusta al objeto, o bien que el objeto se ajusta al pensamiento. En el primer caso, tenemos ese tipo de filosofía que hemos llamado abierta: Aristóteles y Santo Tomás son, sin duda, los representantes más perfectos de este modo de filosofar. En el segundo caso, tenemos el tipo de filosofía que hemos llamado cerrada, y cuyos exponentes más ilustres son acaso Descartes y Kant”. Para Morente, la elección no es dudosa en favor de una filosofía que sea respetuosa de los fueros de una verdad auténticamente objetiva, y que por lo mismo “será experimental en las ciencias positivas de la naturaleza material, analítica en las ciencias matemáticas de los objetos ideales, racional en la investigación ontológica del yo puro, crítica y psicológica en la historia de los acontecimientos humanos, autoritativa en la ciencia teológica de la revelación divina”. Así se expresa en su discurso de la Universidad de Valladolid, el año 1940, con motivo de la festividad de Santo Tomás de Aquino. Y al año siguiente, en el mismo Centro e idéntica solemnidad, insiste en el carácter de “clasicismo” que descubre en el realismo aristotélico-tomista, frente al “romanticismo” de los idealistas, clasicismo que para él se cifra en las siguientes notas: “primera, el predominio de la atención a lo diverso y diferencial sobre la atención a lo común y general; segunda, la intuición de las jerarquías dominantes en las distintas formas de realidad; y, tercera, el respeto a la objetividad”.

Finalmente, en lo patriótico, el gran acierto de Morente fué la definición del concepto de “hispanidad”, más sentido que comprendido

en muchos cenáculos de la España Nacional, y que se hace necesario precisar, disipando equívocos, con vistas sobre todo a la creación de una conciencia colectiva de los países hispano-americanos, verdadera reserva moral de la actual humanidad en crisis. Morente se aplica a ello en tres trabajos sucesivos: la *Idea de la Hispanidad* (conferencias pronunciadas en junio de 1938 en la Asociación de Amigos del Arte, de Buenos Aires); *El Pontificado y la Hispanidad* (conferencia dada en la Academia de Jurisprudencia de Madrid, en el ciclo de las organizadas con motivo del jubileo episcopal de Su Santidad el Papa, en 1942), y el discurso inaugural del curso académico 1942-43 en la Universidad de Madrid, acerca de "Una filosofía de la Historia de España".

Para Morente, una nación "no es ninguna cosa material de las que hay en la Naturaleza. No es una raza, ni una sangre. No es un territorio, ni un idioma". Ni siquiera, "como creen algunos pensadores modernos, puede definirse como la adhesión a un determinado pasado ni a un determinado futuro". La nación, y concretamente la española, es "el estilo de vida que ostentan todos los españoles y todo lo español en los actos, en los hechos, en las cosas, en el pensamiento, en las producciones, en las creaciones, en las resoluciones históricas". Semejante estilo ha plasmado históricamente en la figura que expresan estas dos palabras: *caballero cristiano*, que por lo mismo "como el *gentleman* inglés, como el ocio y la dignidad del varón romano, como la belleza y la bondad del griego, expresan en la breve síntesis de sus dos denominaciones el conjunto o el extracto último de los ideales hispánicos".

¿Y cuáles son los rasgos característicos de esta caballeridad hispánica? "El dinamismo ascético —nos dice Morente— que constituye el fondo más auténtico del alma hispánica, exprésase admirablemente en las virtudes guerreras del caballero, paladín de las causas grandes, defensor del bien, debelador del mal, magnánimo frente a la mezquindad, valeroso, resuelto, sufrido, sobrio, asceta de la vida, porque no vive para su propio sujeto contingente, sino para la esencia de su inmaculada personalidad caballeresca y para la bienaventuranza de los demás hombres." Por eso, también, la consigna capital de la actual generación de españoles ha de ser la fidelidad a esa vocación histórica, persiguiendo su realización mano a mano con "esos hermanos de Ultramar que tienen allí en su lejano continente problemas distintos de los nuestros, formas políticas distintas de las nuestras y para nosotros siempre respetables; pero que tienen algo que, por encima de todo lo

diferente, nos aprieta en vínculo estrechísimo: la hispanidad, la esencia personal del caballero cristiano, la sustancia colectiva de una misma fe en el destino eterno y trascendente de las criaturas”.

Breve fué, desgraciadamente, el tiempo de vida que plugo a la Providencia otorgar a D. Manuel García Morente para el desarrollo de estos gérmenes de apostolado que sembró desde su ordenación sacerdotal. Parece como si Dios hubiera querido llamarle a su seno en pleno fervor de novicio, no marchitable todavía en fuerza del hábito profesional. Quedan, sin embargo, las ideas rápidamente glosadas aquí y confiadas para su madurez al calor del fiel alumnado del que fué preferentemente un maestro. Queda, sobre todo, el ejemplo de su vida, una de los más altos exponentes de la renovación espiritual que en todos los órdenes obliga a la España actual, heredera de los mejores empeños de la de los tiempos imperiales. Que este ejemplo actúe en ella a través de su juventud universitaria, a la que Morente consagró su vida, bajo su doble investidura de maestro y de sacerdote.— JUAN ZARACÜETA.

LIBROS

La invasión desde Marte, por Hadley Cantril.—Traducción del inglés por Carlos Reyles. *Revista de Occidente*, Madrid, 242 págs., 15 ptas.

EL hecho es muy conocido. En la noche del 30 de octubre de 1938, Orson Welles, con un pequeño grupo de actores, emitió por la radio de Nueva York una versión teatralizada de la novela de Wells *La guerra de los mundos*. Así lo anunció el locutor al principio de la audición. Tras un corto preámbulo y unas noticias meteorológicas corrientes la estación comenzó a radiar, como de costumbre, música de baile. De pronto se interrumpió para comunicar que el Observatorio de Mont Jennings había observado en la superficie del planeta Marte varias explosiones de gas, a intervalos regulares. Un reporter de la radio sostenía inmediatamente después una conversación con un supuesto profesor Pierson, del Observatorio de Princentón sobre el posible origen del fenómeno. Más música de baile y nueva interrupción: en una granja de Growers Mill (Nueva Jersey) había caído un meteorito. Tras otros veinte segundos de música aparecía el mismo reporter describiendo desde la proximidades de la granja, entre rumores de multitud y silbidos de sirena de los autos de la Policía, el aspecto del bólido. Un grito: la parte superior de la "cosa" se abre desde dentro como una tapa, y del interior surge una especie de monstruo tentacular que, con un chorro de fuego, carboniza varios cientos de espectadores. Por la radio se oye a un general proclamar el estado de guerra en los distritos próximos; la llegada de ocho batallones de infantería, de los cuales no quedan poco después más que ciento veinte supervivientes; los disparos de la artillería sobre los monstruos de metal que dominan rápidamente la región; la huida de los habitantes perseguidos por un gas venenoso que llena el espacio y llega rápidamente a Nueva York. "La gente intenta huir, pero inútilmente; caen como moscas;

*

ahora el humo cruza la Sexta Avenida..., la Quinta Avenida... Está a cien metros... Está a quince metros..."

Mientras los actores representan ante el micrófono esta farsa, el pánico cundía entre los oyentes, convencidos de que los habitantes de Marte, provistos de terribles máquinas de destrucción, invadían los Estados Unidos. "La gente rezaba, lloraba, huía... Algunos corrían para socorrer a seres queridos. Otros se despedían o hacían advertencias por teléfono, se apresuraban a informar a los vecinos, buscaban informes en los diarios o en las estaciones de radio y pedían ambulancias a los hospitales y automóviles a la Policía." Muchas personas tomaban presurosamente sus autos y huían a toda velocidad lejos de los lugares indicados por la radio o, alocadas, corrían sin rumbo por las carreteras. Otras cogían en brazos a los niños y, sin tomar el sombrero ni ninguna otra cosa, se lanzaban a la calle; las muchachas, en los colegios, se agrupaban alrededor de las radios, abrazadas, temblorosas, sollozantes; había quien se escondía en el sótano y quien tomaba el primer tren y no paraba hasta los cien kilómetros. Los más religiosos se sometían a la voluntad de Dios y esperaban la muerte en oración. Hubo síncope, colapsos, aneurismas, gente que enfermó para varios días.

No faltaron, tampoco, casos especiales, algunos cómicos como la señora que declaró, después, que la catástrofe le había abierto el apetito: "Miré la heladora y vi que tenía una porción de pollo reservada para la cena del lunes; le dije a mi sobrino: podemos comernos este pollo; mañana ya no estaremos en este mundo." También en el pánico general hay una mujer satisfecha, una judía: "Me di cuenta en seguida de que se trataba de algo que afectaba a todo el mundo y no sólo a los judíos, y sentí que se me quitaba un peso de encima."

En otro país, este fenómeno colectivo hubiera sido simplemente comentado y deplorado o reído, poniéndolo desde luego a cuenta de la crédula ignorancia y de la neurosis. Pero los Estados Unidos es el país del mundo más dominado por los laboratorios de psicología y las oficinas de investigaciones psicológicas, aunque o tal vez porque allí las psiques son poco complicadas. Su sencillez e identidad hace que se presten fácilmente a la experimentación y pueda llegarse, mediante la aplicación de estímulos muy elementales, a conclusiones bastante exactas sobre la reacción general correspondiente, semejantes a los resultados estadísticos que obtienen los físicos en sus observaciones sobre el comportamiento de una millonada de átomos. Si una de las exigencias

del método experimental es simplificar el fenómeno para reducirlo a unas cuantas magnitudes observables y mensurables, como hizo Galileo convirtiendo la caída vertical de los cuerpos en deslizamiento por un plano inclinado, en ningún otro sujeto se pueden encontrar condiciones más favorables para la experimentación psicológica que en el norteamericano. Este es el "cobaya" de los laboratorios de psicología. Es el yanqui el pueblo más investigado, más hurgado, más sondeado y más preguntado; a cada momento se le somete a estímulos, a encuestas, a veces sin actualidad ninguna, para ver cuál es la reacción de respuesta. A esta clase de estudios está dedicada la oficina de radioinvestigaciones de la Universidad de Princentón, creada por un donativo de la fundación Rockefeller. Para ella se trata de hallar, medir y cifrar el efecto producido en el público por las noticias, las campañas y los anuncios emitidos. Para ella la radio no es más que un aparato excitador y el mundo de los radio-oyentes sólo un sujeto de experimentación; como se dice en el prólogo del libro que reseñamos: "el grupo más grande de gente que jamás se haya conocido", como si dijera: la masa mayor de átomos puesta a disposición de un físico. De los treinta y dos millones de familias de los Estados Unidos, veintisiete millones y medio tienen receptor de radio, y en este caso concreto puede calcularse que seis millones de personas escucharon la representación de *La guerra de los mundos*, radiada por la Columbia Broadcasting System de Nueva York.

La oficina de radioinvestigaciones de Princentón tenía, pues, a su disposición el mayor experimento psicológico-social que cabe imaginar. Un aparato de estímulos tan formidable como la radio, un sujeto de experimentación tan inmenso, tan simple, idéntico y receptivo como el público de radio-oyentes norteamericano y un fenómeno tan excepcional como un pánico colectivo, producido artificialmente en condiciones de laboratorio; como dice el autor del libro: "el prototipo de cualquier pánico", el fenómeno modelo, el pánico puro, del cual los otros pánicos son corrupciones, composiciones y mezclas con otros fenómenos.

La oficina no podía desaprovechar la ocasión para el estudio de un pánico colectivo, el más repentino y el más tumultuoso registrado en la historia, y lo investigó como el naturalista a un megaterio que surgiese en nuestra época geológica. Para ello se sirvió de las declaraciones hechas a sus informadores por un cierto número de las personas asus-

tadas, escogidas entre todas las clases sociales, a modo de muestra o escandallo de la población total norteamericana. La obra representada ante el micrófono, los resultados estadísticos de la investigación y las consideraciones en torno a ellos forman este libro curiosísimo tanto por lo que nos revela acerca de la psique norteamericana como acerca de la ciencia psicológica de los norteamericanos.

La versión dramatizada de la novela de H. G. Wells, primera parte del volumen, tal como se radió por la C. B. S., está hecha con sumo arte. En ella se emplean todos los estímulos que podían impresionar más al oyente norteamericano y se unen a los resortes propios del teatro corriente los genuinos de la radio; por ejemplo, las interrupciones súbitas de una alegre música de baile que anuncian la inminencia de un acontecimiento sensacional y producen un estado previo de angustia, sin objeto todavía, adecuado para aumentar la receptividad de lo catastrófico. Por otra parte, el peligro de guerra corrido por el mundo días antes había creado la atmósfera "milenaria" propicia; ya se había firmado el pacto de Munich; pero quedaba todavía en las almas como la resonancia de la copa después de la percusión, un último estremecimiento, capaz de asonantar y aumentar con un nuevo golpe. Al principio de la emisión se había anunciado textualmente: "La C. B. S. y sus estaciones afiliadas presentan a Orson Welles y al Mercury Theatre en *La guerra de los mundos* por H. G. Wells." Sin embargo, de los seis millones de personas que escucharon la emisión, 1.700.000 la consideraron como un boletín de noticias ciertas y 1.200.000 se aterrorizaron y difundieron el pánico entre otras muchas personas que no habían oído la radio.

Aun sin el anuncio previo del carácter de la emisión había en el mismo texto del radio-drama y en la sucesión de las escenas datos suficientes para descubrir inmediatamente el carácter fantástico del relato. Los acontecimientos corrían con una rapidez inverosímil, los informadores de la radio se trasladaban a largas distancias en el intervalo de unos segundos, el mismo viaje interplanetario era increíble, etc. Muchos oyentes cayeron pronto en la cuenta de estos absurdos internos del radio-drama; pero otros, sobresaltados ya desde un principio, los pasaron por alto, incapaces de todo discernimiento. Hubo quien al oír, a la mitad de la emisión, un nuevo anuncio del radio-drama, creyó que el locutor trataba de tranquilizar a la gente con una mentira piadosa y se asustó aun más.

El autor divide a los oyentes en cuatro clases:

1.^a Los que por datos internos del radio-drama se dieron cuenta de la farsa. Fueron el 23 por 100. En esta clase privilegiada están comprendidos, entre otros, los que hubieron de someter a análisis, más o menos consciente, la emisión; quiere decirse que les faltó esa intuición repentina que enjuicia inmediatamente sobre la realidad de lo oído.

2.^a Los que no cayeron en el engaño por haber realizado comprobaciones externas, como llamar a otras estaciones de radio, consultar el programa publicado en los diarios, preguntar por teléfono a los amigos o, simplemente, mirar a la calle. Fueron el 18 por 100. En esta categoría hay, más marcado que en la anterior, un tiempo de creencia en lo oído, y una absoluta falta de fe en el criterio personal; sólo apoyados en el criterio ajeno llegaron estos oyentes a una apreciación exacta.

3.^a Los que, a pesar de haber hecho, como los anteriores, comprobaciones externas siguieron creyendo en la invasión marciana. Fueron el 27 por 100. En ellos el estímulo despertó la reacción en forma tan irrefrenable que resistió a todas las objeciones.

4.^a Los que ni siquiera intentaron comprobación alguna y se dejaron arrastrar por el pánico. Fueron el 32 por 100.

Los asustados no dejaron en sus respuestas de alegar disculpas. Unos que por no haber conectado desde el principio no pudieron escuchar la explicación previa del locutor; otros que éste "no dijo que no fuera verdad". Hubo quien creyó la patraña porque hablaba nada menos que ¡un astrónomo! Esta disculpa confirma que así como hay masas a las que, por su incultura la ciencia no las dice nada, hay otros, igualmente ignorantes, para los cuales la ciencia es un poder sobrenatural y sus hombres seres dotados de prestigio absoluto. Es la concepción mágica del mundo, propia del hombre primitivo, proyectada sobre la ciencia y sus cultivadores. El ignorante o no cree nada en la ciencia o cree demasiado, mucho más que los propios científicos. Así ocurre en la gente inculta de los países, como los Estados Unidos, donde está más desarrollada la técnica puramente material, y ésta, todavía reciente, tiene el carácter de importada. Quien sin conocer los principios racionales en que se funda la técnica moderna ha visto sus invenciones prodigiosas, puede creer más fácilmente que unas máquinas terribles, llegadas de otro planeta, están aniquilando el mundo del hombre, máxime cuando lo afirma un astrónomo.

Otros creyeron el relato porque la fantasía se presentaba entretejida con nombres familiares de pueblos y calles. Es un artificio corriente en las novelas maravillosas de H. G. Wells. Suceden en ellas cosas increíbles, transitan seres fantásticos —los marcianos, el hombre invisible—; pero es en tal pueblecillo del condado de N., en tal carretera o tal calle, conocidas y localizables, de suerte que la narración inverosímil tiene un fondo de realidad geográfica, cotidiana y vulgar. No es la mismo para el efecto psicológico que el meteorito caiga en un país fabuloso o en “una granja vecina de Growers Mill (Nueva Jersey), a 30 kilómetros de Trentón”; dijérase que la realidad de estos datos es transferida al suceso irreal que queda revestido de ella, aprovechándose del préstamo. Así uno de los interrogados declaró: “cuando la radio dijo: señoras y señores, no usen la carretera 23, tuve la certeza de que se trataba de un hecho real”, y otro: “me sentí inclinado a creer la veracidad de la transmisión cuando mencionaron nombres como el de la calle South y la Pulaski Skyway”. Aún hay otra respuesta más significativa: “si hubieran mencionado otros lugares que no fueran las calles cercanas, no me habría sentido tan dispuesto a creer”. El dato que hubiera podido servir para la comprobación de la falsedad queda así transformado, por una curiosa inversión, en prueba de autenticidad. Algunos, sin embargo, miraron a la calle, pero al no observar nada anormal pensaron, no que los marcianos no existían, sino que aún no habían llegado al barrio. Ya en el susto, todo queda bajo el signo de la ilusión engañosa: quien ve su calle llena de automóviles supone que es gente en fuga; quien, por el contrario, la encuentra vacía piensa que el tránsito está suspendido por la destrucción de los caminos, y quien advierte el resplandor de unos faros de automóvil le imagina la luz espectral verdosa emitida por el monstruo.

Todas estas declaraciones han sido reducidas por los radio-investigadores a cifras estadísticas. Así sabemos los tantos por ciento de los que habiendo conectado desde el principio o después tomaron la emisión por boletín de noticias o por obra teatral, las proporciones entre los cuatro grupos de oyentes, el porcentaje según su grado de instrucción y según su posición económica de los que se asustaron, y otros cálculos semejantes que llenan en el libro 17 tablas o cuadros. De las cifras puede deducirse que se asustaron mayor número de los que oyeron después de empezar la emisión que desde el principio, y mayor número de los que sólo tenían instrucción primaria en los porcentajes

siguientes: con instrucción primaria, el 46 por 100; con enseñanza media, el 36; con enseñanza superior, el 28. De este último cómputo se deduciría que una instrucción incompleta fué la condición más determinante del pánico. Pero este es el error del método estadístico aplicado por el autor del libro y cultivado por los americanos en todos los ramos de la investigación. En este método estadístico-democrático deciden las mayorías, pero en la investigación psicológica, por lo menos, lo interesante es la minoría, ese 28 por 100 que, a pesar de su instrucción superior, se asustó tanto como el 46 por 100 con sólo instrucción primaria, o ese 20 por 100 que, habiendo oído la emisión desde su principio, creyó la patraña como los que comenzaron a escuchar más tarde. El problema es por qué se asustaron los más instruídos y los que oyeron la advertencia previa del locutor.

Los estadísticos deben tener cuidado con sus números, porque si afirman que en un país hay población excedente, acaso sean ellos los primeros que sobran. Así escribió Chesterton empleando su truco literario, hartó repetido y bastante cansado, que consistía en retorcer lentamente el hilo en un sentido, y de pronto dejarlo girar en el contrario. No diré tanto como él, pero sí que el método psico-estadístico retrovierte sobre sus cultivadores para revelarnos, no los porcentajes consignados, sino la estructura especial de las mentes que lo aplican. En este mismo libro encontramos un ejemplo aún más significativo. Además de la encuesta entre los asustados para saber por qué se asustaron, el autor y sus colaboradores han hecho otra entre más de 250 psicólogos y sociólogos para preguntarles cuál fué, a su juicio, la causa última del pánico. Así vemos, en un apéndice, que al "temor reciente de guerra en Europa" se le atribuyó por los interrogados una importancia de nueve puntos; a "la falta de madurez intelectual", ocho puntos, etc. En este sistema queda ya totalmente sustituida la investigación de la esencia del fenómeno por la estadística de las opiniones sobre él, y se puede llegar a concluir que el factor determinante del pánico fué el temor de la guerra, simplemente porque más del 50 por 100 de los psicólogos lo cree así. Es una votación electoral en que también triunfa el criterio de la mayoría. Los psicólogos dejan de ser científicos que interpretan hechos y pasan, a su vez, a ser hechos que entran en la estadística como simples números para ser sumados y divididos y establecer términos medios y porcentajes. En otro libro norteamericano aparece una clasificación de naciones desde la más culta a la más inculta,

hecha, no por el propio autor como consecuencia de sus estudios, sino mediante encuesta o votación entre un gran número de sociólogos y otros especialistas.

En cierto pasaje del libro desecha con razón Hadler Cantril las interpretaciones que atribuyen el pánico a características propias de las personas asustadas: estupidez, ignorancia, neurosis; en suma, anormalidades y deficiencias. Pero, por su parte, propone como factores determinantes del fenómeno circunstancias también individuales o estados temporales propicios a una intensa susceptibilidad para las sugerencias de desastre. Para confirmar esta hipótesis habría sido necesario extender el experimento a otras masas de oyentes que, a la sazón, estaban sometidas más directamente a las mismas condiciones históricas. ¿Se hubiera producido el mismo pánico entre un público europeo, a pesar de haber tenido el peligro de guerra más cerca que el norteamericano? Nada puede afirmarse científicamente, puesto que falta el experimento comparativo; pero nuestra duda oscila con más fuerza hacia la negativa. Desechadas las características individuales de ciertas personas y las circunstancias históricas generales, sólo se puede recurrir a una causa que explique todos los casos: la propia constitución de la psique norteamericana. Muchos fueron los norteamericanos que no reaccionaron en grado tumultuoso al estímulo del pánico; pero, en cambio, son pocos los que dejan de responder a diario y automáticamente a estímulos semejantes de la radio, de la publicidad y del reclamo. La intensidad será menor, pero el mecanismo es idéntico.

Justamente, por ese automatismo de la reacción, el alemán Munsterberg —que fué quien llevó allí las gallinas de la investigación psicológica— encontró en Norteamérica magnífico campo para su psicología de la actividad industrial que en su país era mucho más dudosa y no podía aspirar a efectos calculados y previsiones indefectibles. Pero no es precisa la prueba que suministran los experimentos psicológicos. La prueba más convincente es la propia ciencia psicológica de los norteamericanos.

Toda psicología tiene dos caras; si por un lado estudia la psique de los individuos, por otro, ella misma, como producto de cierta psique, puede servirnos para conocer por dentro el alma de su creador. ¡Cuántas cosas nos revela sobre Freud la psicología freudiana! Si mal no recuerdo hay un libro en que se somete a Freud al psicoanálisis que él aplicaba a sus clientes y se descubren los complejos bajo cuya acción

subconsciente él introdujo el “complejo de Edipo”, la libido, etc. De la misma manera la psicología especial norteamericana, llamada “behaviorismo” o conductismo —psicología de la conducta—, puede tomarse como manifestación y expresión genuina de la psique norteamericana, primero, por haber nacido en ella y, segundo, porque tiene pleno éxito con los sujetos norteamericanos de experimentación. Ciertamente es que allí se cultiva también el psicoanálisis y que alcanza buenos resultados, tal vez porque el subconsciente norteamericano está más cerca de la superficie que el europeo, escondido en recovecos y limbos muy profundos del alma; pero la psicología militante es el “behaviorismo”.

Para el conductismo no hay hechos de conciencia, y el psicólogo no tiene que suponer siquiera la existencia de la psique, sino, prescindiendo por completo de ella, descubrir exclusivamente la conducta exterior del individuo sometido a cierto estímulo o puesto en determinada situación. Al principio el conductismo fué solamente una precaución metodológica para evitar la introducción subrepticia de hipótesis indemostrables; el conductista, sin negar los hechos de conciencia, los apartaba porque no pueden ser comprobados objetivamente ni constituir materia de investigación científica. Tratábase de encontrar hechos sobre los cuales pudieran coincidir todos o la mayoría de los observadores, lo que no pasa en la psicología introspectiva, donde se manifiesta una diversidad de interpretaciones. Con ello quedaba sustituido el concepto de verdad —acomodación del pensamiento al hecho— por la coincidencia de los observadores. Después el conductismo dió el paso decisivo: no hay hechos de conciencia, la psique es conducta y nada más; es decir, una conexión de estímulos y reacciones puramente externas.

Fuerza es recordar que el conductismo nació en el primer laboratorio de psicología animal de Yerkes, en la Universidad de Harvard. En la psicología animal se habían introducido con exceso y sin comprobación conceptos antropomórficos y convenía limpiarla de tales infiltraciones; pero se ha pasado al extremo contrario, a introducir el zoomorfismo en la psicología humana, hasta dejar reducida nuestra psique a un sencillo mecanismo de excitaciones y respuestas como la de un insecto.

Los animales no nos pueden decir nada de sus vivencias y por eso habremos de contentarnos con el estudio de su conducta externa. Pero

¿podría apetecer el psicólogo algo mejor que la declaración del propio animal sobre su estado interior durante el experimento? El hombre, en cambio, es el único caso, en el mundo físico y animal, de un sujeto de experimentación que puede declarar sobre sí mismo y, aún más, el único caso en que un experimentador puede ser también el sujeto experimentado que estudia en su propia persona los efectos del experimento. Pero el conductista repudia este privilegio excepcional por una falsa concepción de la ciencia que toma por modelo exclusivo la física sin reparar en que es el objeto mismo de estudio —tan distinto en la psicología— quien impone los métodos.

Por otra parte, la negación de “behaviorista” implica la negación de sí mismo como psicólogo, a menos que se incurra en la contradicción de suprimirle al hombre la psique en cuanto sujeto de experimentación para concedérsela al “behaviorista”.

La vivencia, el fenómeno de conciencia es, sin embargo, un hecho también; aunque no material, sí real y objetivo. Es, además, el único hecho explicativo que se encuentra en todo el dominio de las ciencias. El físico desconoce la naturaleza de la electricidad y ha de contentarse con observaciones de movimientos y medidas; sin embargo, no puede prescindir de algunas hipótesis sobre la esencia de los fenómenos eléctricos, y su deseo sería conocerla plenamente. En cambio, el psicólogo conductista, que tiene a su disposición un hecho explicativo, renuncia a él. Si es fiel a su principio, no podrá decir que un individuo tuvo miedo o que reconoció a otro en la calle, sino simplemente que huyó o se quitó el sombrero. Sin embargo, para la simple descripción científica es más elocuente y preciso el concepto “pánico” o el concepto “reconocimiento” que el relato detallado del comportamiento exterior; porque aquél lo dice todo: el estado interior, los movimientos externos y su causa. En un libro “behaviorista” se emplea esta expresión: “parece que el animal tiene miedo”; no se afirma el miedo, mas para definir exactamente la conducta del animal se acude a una vivencia que el psicólogo conductista sólo ha podido encontrar en la propia introspección o en las declaraciones de otros hombres sobre sus estados íntimos.

Ahora bien, el “behaviorismo” alcanza pleno éxito en los sujetos norteamericanos. Y esto de dos maneras: una porque la reacción obtenida en el laboratorio de psicología sobre un sujeto se produce automáticamente e idéntica en los demás, y otra, consecuencia de la ante-

rior, porque se puede producir en el norteamericano la reacción deseada. La simplicidad de la psicología conductista es un reflejo de la sencillez de la psique a que se aplica. En cambio, nosotros, los europeos, tenemos una psique tan honda, complicada y turbia, con tantos dobles y aun cuádruples fondos, tan llena de posos y légamos, que para tratar de entenderla se ha recurrido, sin grandes resultados, al psicoanálisis de la subconsciencia, que es el completo reverso del conductismo.

La adecuación del "behaviorismo" a la psique norteamericana se comprueba en sus aplicaciones prácticas, en la técnica del reclamo y del anuncio. El laboratorio de psicología publicitaria busca, mediante experimentos, el *slogan* o el dibujo más conveniente para el anuncio de un producto, seguro de que despertará la reacción o conducta externa deseada, el movimiento de salir de casa y entrar en el comercio. Si se encuentra el *slogan* apropiado para la venta de un nuevo tipo de zapatos, el norteamericano los adquirirá, aun cuando tenga en su armario otros diez pares. Cuenta Keyserling en su libro sobre Norteamérica que cierto gerente de empresa, para aumentar la venta no conminaba al jefe de fabricación para que abaratase o mejorase el producto, sino al jefe de publicidad, diciéndole: "Hemos vendido este año por valor de dos millones; ahora tiene que encontrar el *slogan* adecuado para vender tres el año próximo." El gerente sabía que todo consistía en oprimir el botón conveniente de la sencilla máquina de estímulo y reacciones.

Por la misma razón llegan a resultados bastante exactos las encuestas del Instituto Gallup, que son, a la vez, investigación y propaganda, pues cuando anuncia que el 70 por 100 de los norteamericanos es partidario de tal cosa, esta cifra reobra como estímulo, y el 30 por 100 restante vacila y acaso se rinda. La mayoría en Norteamérica es uno de los estímulos más eficaces; allí, el saberse distinto a los demás produce un sentimiento de incomodidad, inestabilidad y angustia interior semejante al estar descentrado o desterrado, que encuentra su apaciguamiento en la unión a la mayoría. Cuando Dickens decía: "yo creó que no hay país en la superficie del globo donde haya menos libertad que en éste sobre un tema que se preste al disentimiento", no se refería a una coacción exterior, sino a este miedo interior a disentir, a verse fuera de la unanimidad.

El Instituto Gallup y otros análogos son auxiliares eficaces de los laboratorios de psicología. Cuando se lanza un *slogan* político o se

inicia una campaña de publicidad se encarga al Instituto que compruebe sus efectos. Según sean los resultados se carga la dosis o se cambia la receta. En los Estados Unidos, donde ha surgido la doctrina de la "tecnocracia" o gobierno de los técnicos, puede llegarse por este camino a un gobierno de los psicólogos, en que éstos, por sí mismos o por encargo de los directores del Estado, dueño de todos los aparatos de la propaganda, busquen los estímulos apropiados para producir en los habitantes reacciones previamente determinadas y, en consecuencia, manejar más fácilmente el país y llevarle por ciertos derroteros, como si fuese él mismo, por propia voluntad, quien los tomase. Sería la esclavitud más terrible por ir disfrazada de plena libertad. Podría decirse que la propaganda existe más o menos en todos los países, y que en los Estados Unidos no hace más que verse con mayor claridad. Cuando Talleyrand residió en los Estados Unidos, decía que allí se podía presenciar y analizar el proceso del origen y formación de un Estado. También allí el proceso de la economía capitalista y sus estímulos de lucro, competencia y espíritu de aventura aparecen más claros que en ninguna parte, y puede que también sea en los Estados Unidos donde podamos seguir al detalle y en sus entresijos la génesis de la psicología colectiva, en cuyas primeras etapas acaso se encuentra. Pero el hecho es que hasta el presente es el sitio donde una ciencia psicológica, puramente conductista, tiene plena y feliz aplicación, mientras que los mismos métodos y los mismos técnicos importados en Europa para realizar propagandas semejantes no han obtenido más que fracasos.

La emisión de la B. C. S. de Nueva York en la noche del 30 de octubre de 1938 ha sido, sin quererlo Orson Welles, el experimento "behaviorista" más gigantesco a que ha sido sometido un pueblo. Si el resultado fué un inmenso pánico que arrastró lo mismo a los cultos que a los ignorantes, a los puestos sobre aviso por el anuncio del locutor que a los retrasados en conectar, a los acomodados que a los míseros fué porque se oprimieron los botones del mecanismo de alarma. El timbre ignora si el botón ha sido tocado con una u otra intención: él simplemente suena.—G. F.