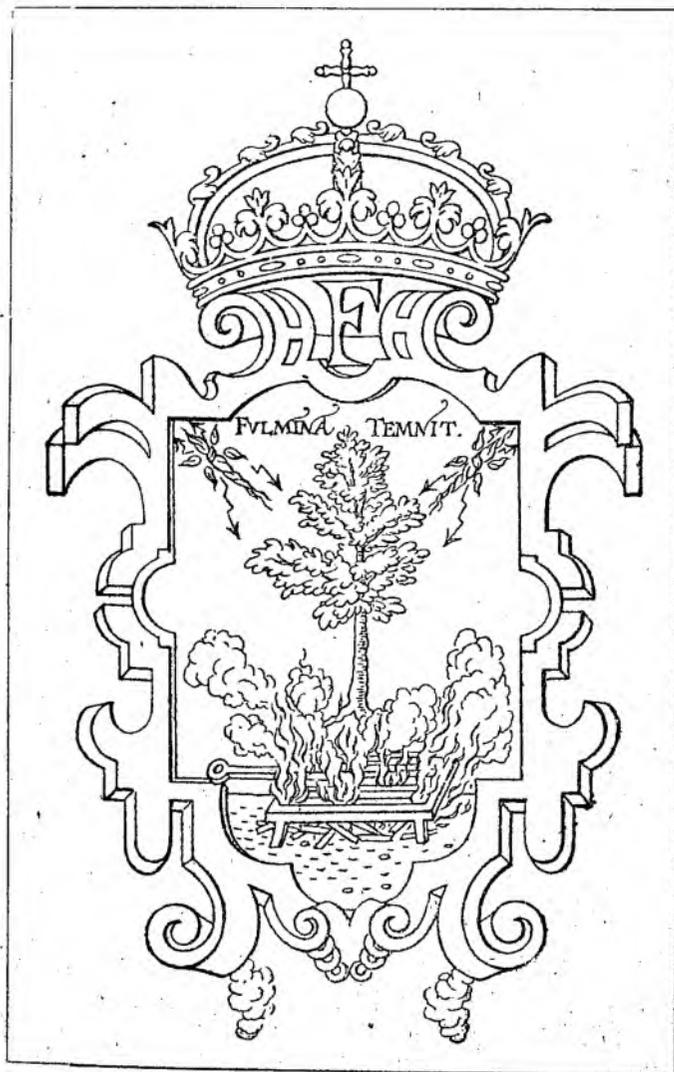


ESCORIAL



SUMARIO

Páginas

ESTUDIOS

FLORIS DELATTRE: Un poeta católico: Francisco Thompson.....	163
HILARIO RODRÍGUEZ SANZ: La teoría del saber en Max Scheler.....	195

POESIA

RAFAEL MORALES: Los desterrados.....	247
MERCEDES FÓRMICA-CORSI: Bodoque (novela). (Conclusión.).....	253

NOTAS

Shakespeare y la época Isabelina, por CHARLES DAVID LEY.....	287
Rimbaud al trasluz, por VICENTE GAOS.....	295

LIBROS

París, de «Azorín», por JOSÉ MARÍA ALFARO.....	307
Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera, por J. VALLEJO.....	309
La poesía de José Luis Cano «Voz de la muerte», por JOSÉ A. MÚÑOZ ROJAS.....	311
Y otros libros.	

Silveria Aguirre; impresor - Teléfono 30366 - Madrid

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

DIRECCION:

JOSE MARIA ALFARO

SECRETARIA:

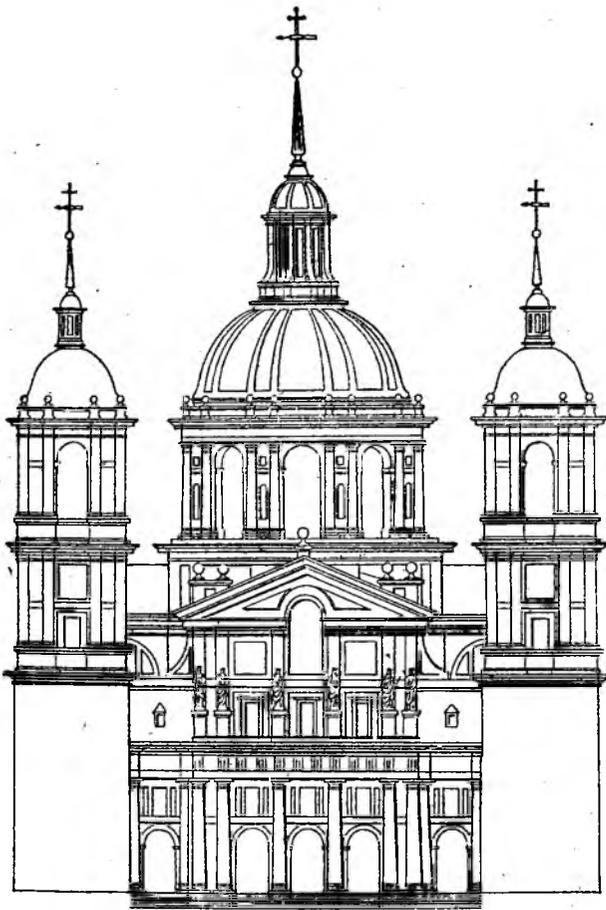
ALFONSO XII, 26

TELÉFONOS 14460 y 14464

ADMINISTRACION:

CARRETAS, 10

TELÉFONOS 24730 y 24739



Estudios

Floris Delattre: *Un poeta católico: Francisco Thompson*; Hilario Rodríguez Sanz: *La teoría del saber en Max Scheler*.

UN POETA CATOLICO: FRANCISCO THOMPSON

POR

FLORIS DELATTRE

EL 13 de noviembre de 1907 moría, en un hospital de Londres, el poeta Francis Thompson. Algunos periódicos apenas indicaron la muerte del desdichado escritor y consagraron a su obra, aun ignorada del gran público, unas breves e insignificantes notas. Varias revistas literarias, tales como *The Athenaeum* o *The Academy* publicaron, respecto a Thompson, artículos encendidos de un entusiasmo delirante, que pasaron inadvertidos. F. Thompson era, en efecto, un poeta demasiado puro para alcanzar una gloria tan temprana. Su obra, bastante restringida, lírica únicamente, de una altivez espiritual, de un misticismo intelectual donde no cabía ninguna vulgaridad sentimental, debía resultar bastante fría al lector medio. Su estilo desprovisto de esa elegancia acabada, de ese remate que tan a menudo, por la suave belleza de las formas, hace ilusión sobre el fondo, no dejaba —con su rudeza abstracta, tan oscura a veces, y que atravesaban tan sólo los relámpagos de sus metáforas y de sus símbolos— de pasar por muy turbio y muy difuso. Las leyendas misteriosas,

finalmente, que circulaban referentes a la existencia vagabunda de ese poeta católico y medio loco, no hacían más que agravar aun con desconfianza deliberada la incomprensión muy natural del público inglés, y la obra de F. Thompson parecía, así, estar destinada a no salir nunca de la sombra. Sin embargo, los cuatro amigos personales del poeta continuaron fieles a su memoria y siguieron luchando en propagar su obra. Uno de ellos, uno de los que le trataron de más cerca y le han conocido mejor, Mr. Wilfrid Meynell, publicó una colección de páginas escogidas de Thompson, que tuvo cálida acogida y que, más aun, fué para un gran número de lectores ingleses una verdadera revelación.

Trataremos de esbozar el drama de su vida lamentable; después desglosaremos los elementos principales de su materia poética, su actitud frente a los grandes problemas humanos y la solución que les dió; trataremos, entre otras cosas, de establecer la relación que guarda la obra de Thompson con la de sus predecesores y la de sus contemporáneos y determinar, a un mismo tiempo que las influencias que han pesado sobre él, su valor representativo y el lugar que ocupa en el despertar del Catolicismo en Inglaterra; por fin, echaremos una rápida ojeada sobre su estilo tan particular, con sus cualidades y sus defectos claramente marcados. En una palabra, quisiéramos fijar unos cuantos trazos individuales de una fisonomía literaria contemporánea, y al mismo tiempo atraer la atención sobre un escritor que Meredith llamaba: *A true Poet, one of a small band.*

I

La vida de F. Thompson fué toda de dolor y de miseria. En su cuerpo frágil, pronto debilitado por las privaciones y los excesos de narcóticos, vivía un espíritu vigoroso que los sufrimientos no hicieron más que exaltar. Privado de todo cuanto hace la

alegría de la existencia, Thompson se refugió en su vida interior, iluminada por sus visiones fervientes, y en ella olvidó el sombrío y frío aislamiento de su verdadero destino. Así nos recuerda a otros desheredados, otros "poetas malditos" tales como Chatterton o E. Poe, que hicieron su obra con sólo la belleza de su sueño y que, como él también, encontraron allí todas las felicidades que no habían tenido.

Thompson nace el 18 de diciembre de 1859, en Preston, en el Lancashire. Su padre, que es médico, se ha convertido al Catolicismo siguiendo a Newman, en la época del Movimiento de Oxford. Uno de sus tíos, Eduard Healey Thompson, que había ocupado algún tiempo la cátedra de Literatura inglesa en la Universidad Católica de Dublin, fué subdirector de la *Dublin Review* (1862-64), y escribió varias obras literarias de devoción bastante consideradas. Otro, John Costall Thompson, publicó una colección de versos: *The Vision of Liberty*, que obtuvo la aprobación de Gladstone. Ese ambiente católico no dejó de ejercer una poderosa influencia sobre el niño. Habiendo venido su padre a instalarse en Ashton-under-Lyne, en 1869, Francis entra, algunos meses después, en el Colegio de Ushaw (próximo a Durham), que es una especie de seminario. Allí recibe una educación religiosa muy completa, con vistas, parece ser, al sacerdocio; se deja ganar, en todo caso, por la belleza del ritual y por la suavidad de las ceremonias católicas, y se entrega, colegial demasiado joven aun, a la lectura tenaz de los autores clásicos, griegos sobre todo, y de los poetas ingleses, de Milton entre otros, y de Shelley. Después de cinco años pasados en Ushaw, su padre, que ha decidido hacerle médico, lo manda al Owens College, en Manchester, para dar comienzo a sus estudios profesionales. Pero lo mismo que Keats, el joven Thompson no tiene ninguna afición a la medicina y se entrega casi exclusivamente a la literatura. Tiene diecisiete años, y (tal como lo contará más tarde) sueña ya con ser un gran escritor. Entonces se deci-

de a abandonar los anfiteatros, que le repugnan, por las bibliotecas, en donde se pasa sin sentir los días enteros. Tímido y taciturno no se atreve a confiar a su padre (completamente ajeno al estado de ánimo de su hijo) su antipatía por los estudios sobre medicina. Lo suspenden en todos sus exámenes. Su padre vuelve a casarse, y las discusiones estallan en la familia. El joven Francis cae enfermo. Poco tiempo después, a raíz de una riña más violenta que las demás, Thompson abandona definitivamente la casa paterna, y parte para Londres.

Las ilusiones que llevaba consigo a la gran ciudad, pronto se le disipan. Sólo tiene, por todo capital, así nos lo dice él, un Esquilo y un Blake, que guarda continuamente en el bolsillo. Su padre le envía algunos chelines todas las semanas y se esfuerza, repetidas veces, en procurarle un empleo honroso. Francis se hace despedir de todas partes; su padre, exasperado, cesa de ocuparse de él, y poco después suprime toda subvención. Entonces le llegan los días aciagos. El poeta, abandonado a sí mismo, recurre a oficios cada vez más modestos. Entra como dependiente en un almacén de calzado de Leicester Square; después como recadero en casa de un librero, pero no para mucho tiempo en ningún sitio. Al final del segundo año pasado en Londres Thompson ha descendido hasta los bajos fondos más sombríos de la miseria. Se ha vuelto uno de esos vagabundos desharrapados que se encuentran tan a menudo en las calles de la enorme capital, y además dolorosamente consciente de su decadencia. Incapaz por su debilidad física de trabajos manuales, se ve obligado a recurrir a los únicos oficios de mendicidad que autoriza la ley inglesa. Durante el día vende cerillas en los alrededores de Saint-Paul o de Ludgate Circus, y por la noche se pone en las puertas de los teatros del West-End. Luego, cuando ha reunido así los pocos peniques que necesita para alimentarse, va por casa del *fishmonger*, donde come un poco de pescado frito y va a guarecerse para el resto de la noche bajo los arcos del merca-

do de Covent-Garden. Se da por satisfecho cuando, después de un día infructuoso, el desgraciado no se ve obligado a andar errante por las calles con la esperanza de encontrar un transeunte caritativo, y quizá también, como lo refiere en uno de sus poemas más dolorosos, esperanzado en que una niña, compadecida de él, le dé un pedazo de pan que estuviese comiendo, aun cuando luego saliera huyendo atemorizada por su aspecto de miseria.

Hacia cinco años que F. Thompson vivía en ese estado abyecto. Su salud, que siempre fué delicada, se resentía terriblemente de las largas noches pasadas en la humedad glacial de Covent-Garden y de los puentes del Támesis; toleraba mal los narcóticos, a los cuales ahora recurría. Por otra parte, los curiosos poemas que escribía, sobre trozos de papel, recogidos al azar y los dirigía de vez en cuando a algún director de alguna revista literaria, habían quedado siempre sin respuesta. Corriendo el riesgo de una suerte última, a principios del año 1888, había enviado al director de una revista católica, *Merry England*, un breve ensayo en prosa: *Paganism Old and New*, y había adjuntado dos poemas escogidos con cuidado angustioso: *The Passion of Mary* y *Dream Tryst*. Pasaron meses sin que recibiera contestación alguna. Thompson, desesperado, y habiendo caído en una postración nerviosa insoportable, resolvió morir. Se proporcionó láudano en casa de un farmacéutico que conocía, y al venir la noche se retiró en su guarida acostumbrada de Covent-Garden, decidido a acabar con su vida. Pero, en el preciso instante en que iba a beber el contenido del frasco, recordó el ejemplo de Chatterton, en el cual pensaba a menudo como en un hermano, y en la carta que llegó a las señas del pobre poeta al día siguiente de haberse dado la muerte y que le hubiera sacado de la miseria. Thompson cedió a lo que él tomaba por un presentimiento feliz. En efecto, al día siguiente, de mañana, se enteraba por el farmacéutico que le había procurado el veneno, que alguien le buscaba. Era el mismo director del *Merry England*,

Mr. Wifrid Meynell, quien, sin originales, había tenido la curiosidad de abrir el sobre sucio, olvidado en un rincón del cajón hacía tanto tiempo, y que fascinado por el esplendor extraño de los poemas así descubiertos, se había puesto a la búsqueda inmediata de su autor y había acabado por hallar su rastro. Los versos publicados en la revista, y también el estado lamentable del escritor, trajeron bien pronto algunas buenas amistades a F. Thompson. Le hicieron entrar en un hospital durante algún tiempo, pues ya empezaba su estado a inspirar cierta inquietud, y luego le enviaron a un pueblecito del Sussex, en Storrington, donde quedó confiado a los asiduos cuidados de los capuchinos que allí habían fundado un convento. En la paz de ese retiro monástico, en la fresca sedante de las praderas y de las colinas del Sussex, su salud mejoró rápidamente. Con esa dejadez, un tanto lánguida de los convalecientes, el poeta saboreó la dulzura de las amistades que se le habían brindado y dedicó un afecto profundo, en particular al que había sido el principal artífice de su salvación. La estancia de F. Thompson en Storrington fué además una verdadera resurrección poética. Cantó su devoción hacia los que le habían tendido una mano compasiva a lo largo de su calvario y dedicó casi toda su obra a los Meynell; a Mrs. Meynell sobre todo, poetisa de gran valor, y también a sus hijos. En 1893 aparecía, en casa de John Lane, un folleto titulado sencillamente *Poems* y en 1895 otra compilación, *Sister Fongs*. Esas publicaciones no hicieron más que aumentar el número de los amigos de Thompson. Burne-Jones lo comparó a Rossetti, por quien sentía verdadera veneración. De otra parte, la crítica le aprobó, casi sin reserva. Un cálido artículo apareció en *The Nineteenth Century*, otro entusiasta, con la firma de Coventry-Patmore, en *The Fortnightly Review*. Hasta la huraña *Quarterly* quiso mostrarse amable y no rechazó al poeta, como hizo con Keats. Este período de calma debía ser, desgraciadamente, de corta duración. La

tranquilidad y la fama llegaban demasiado tarde, al parecer, porque desde 1897, el mismo año en que aparecían los *New Poems*, la colección que contenía lo más escogido de la obra de Thompson, su estado mental volvió a inspirar temores. Además, ciudadano de corazón, Thompson sintió pronto, desde el fondo del convento, apartado, la nostalgia de las calles de Londres, y quiso a toda costa reintegrarse. Reanudó su vida anterior, con su extrema angustia, sin embargo, algo aminorada y seguido a distancia por la solícita atención de sus amigos, que no se retrasó jamás. Recurrió cada vez más al opio y al láudano, que ya se habían hecho para él indispensables. De su pasado no conservaba más que vagos recuerdos, su razón ensombrecida no se iluminaba más que a grandes intervalos, sin que le quedara la voluntad de fijar en sus versos esas raras claridades. Todo lo más escribía, de tiempo en tiempo, largos poemas nubosos y no de los mejores, a instancias de Mrs. Lewis Hindl, que dirigía por aquel entonces la *Academy*. Su principal ocupación consistió en hacer para el mismo periódico informaciones de toda clase de trabajos. Así pasó unos diez años, algo bohemio, no frecuentando a casi nadie, salvo raros momentos en que sus amigos, empleando el remedio que había surtido tan buenos efectos antaño, lo enviaban a pasar algún tiempo con los Padres franciscanos de Crawley. A finales del otoño de 1907, como fuese decayendo visiblemente, y demacrado y agotado, pareciera un guiñapo humano. Mr. W. S. Blunt consiguió atraerlos a su casa de campo, no lejos de Storrington precisamente. Pero Thompson quiso pronto regresar a Londres, diciéndose curado completamente. Entró, como enfermo, en el Hospital de Saint-Jean y Sainte-Elisabeth, en Saint-John's Wood, y allí murió poco después, el 13 de noviembre. Un reducido grupo de amigos siguió hasta el Cementerio Católico de Saint-Mary, en Kensal Green, el féretro leve del poeta, en el que lo más pesado eran las enormes

rosas cortadas del jardín de G. Meredith y los ramilletes de violetas que había depositado aquella a quien Thompson había tan puramente cantado.

II

La obra poética de Thompson, bastante reducida, claro está, pues que cabe en tres tomos delgados, vibra toda ella con sentimiento de lo infinito. Incapaz de desempeñar su papel en la vida social, y rechazado lejos de ella como un pobre residuo de naufragio, F. Thompson no se puso a gemir sobre la mezquindad de los hombres, ni a lamentarse sobre su propia miseria: se encerró en su soledad y vivió perpetuamente en lo divino. Trasladó a lo espiritual los acontecimientos de su vida exterior, y se remontó muy alto, siempre por encima de ellos. Thompson aparece así como un poeta esencialmente subjetivo y contemplativo, que se limita siempre a explorar su "paisaje interior" y a proyectar sobre rincones, mil veces visitados ya por nuestra conciencia, nuevas claridades. Claridades intermitentes, quizá, frecuentemente vagas y difusas y otras veces de una incoherencia descorazonante, pero, a veces, de verdadero esplendor. Thompson, guiado por el sentimiento presente, se contentaba con dejar caer palabras de esperanza o de anonadamiento, frases de gozo o de angustia, y también en remozar con su experiencia personal algunos de los lugares comunes, los más trillados de la humanidad: el amor que le inspiraban los niños, por ejemplo; la belleza de las mujeres o la grandiosidad de la Naturaleza, el culto de Dios, de la Virgen y de los Santos. Pero no dejaba nunca de iluminar esos temas triviales y monótonos con un fresco reflejo como de magia propia y aun desconocida. El niño, primeramente, es uno de los elementos importantes en la materia poética de Thompson. Lo contempla con una especie de timidez, mejor dicho, de extrañeza maravillada. No le concede im-

portancia sentimental exagerada, como en Francia, desde Rousseau y Víctor Hugo. El arte de amar los niños no quiere decir, para él, el deber de mimarlos a toda costa. Tampoco se conmueve, como nuestros poetas contemporáneos, con la debilidad suave de las madres, con la dulzura de sus canciones cerca del niño que se adormece, con su desconsuelo, en fin, cuando ya demasiado crecidos para la cuna, sus hijos o sus hijas empiezan a alejarse y a prescindir de ellas. El afecto encantador que Thompson ha dedicado a los niños es más sobrio, más profundo frecuentemente, y más idealista. Los considera primeramente con un retorno doloroso sobre su pasado. Un día, en los alrededores de Storrington, encuentra una pequeña campesina, Daisy. Charla largo rato con ella. Saborea, según expresión propia, su cándida dulzura, que ella ignora; su belleza ingenua como el aire, inocente como el cielo. Y cuando la niña desaparece con el sol, detrás de la colina, el poeta se aflige de toda la claridad y toda la alegría que con ella se alejan. Además, y más frecuentemente aun, Thompson encuentra una significación profunda en la menor palabra o el menor gesto de un niño, cuya inocencia despierta en él ecos amplificadas que van ensanchándose hasta el infinito. La joven Mónica Meynell, en el curso de un paseo, le da, un día, una amapola que acaba ella de coger y le dice: "Guárdela toda su vida." Luego, pues la flor frágil está ya casi marchita, los bordes se contraen descoloridos, prontos a reducirse en polvo, y el poeta ve en ellos el símbolo, el presagio mismo de su vida melancólica, que también se marchitará mañana. Compara su destino lastimoso y casi cumplido ya con la suerte de esa alegre niña inconsciente que todo lo ignora de la vida, y cuya alma está intacta y no sueña siquiera con lo venidero. O piensa que esa niña, de la que hoy es el gran amigo afectuoso, no tardará en olvidarlo tan pronto esté lejos de ella, y que acaso no subsista nada de él en su dicha próxima. Otra vez, en un largo poema titulado *A Child's Kiss*, Thompson nos dice lo que despierta en él bajo

el beso de un niño: primeramente, toda la dicha diáfana, toda la primavera, que él no ha conocido jamás; luego la sombría pesadilla de sus noches cuando, muerto de hambre y de frío, iba errante a través de las calles desiertas de Londres. F. Thompson no se cansa de cantar las virtudes supraterráneas, casi divinas, de los niños. En una delicada balada, *The Making of Viola*, se imagina en el Paraíso al Señor confiando a María y a los Angeles la creación de ese pequeño ser: sus cabellos entonces serán hilados con el huso de la Virgen, su carne será tejida por los dedos de los Angeles y su tez rosada no será más que el reflejo de sus alas diáfanas al sol. O también compone una plegaria, de una deliciosa sencillez balbuciente, que pone en la boca de un niño.

Si se le ocurre a Thompson bordear la travesura o el amanecimiento, cae rara vez en él; tanto prevalezca en su poesía la necesidad de efundir y de no conservar de las cosas más que la sustancia espiritual. Lo que él percibe, sobre todo en la infancia, después de Vaughan y Wordsworth, es el misterioso reflejo del más allá, del cual acaba de salir. En el balbuceo de los pequeñitos no oye F. Thompson más que un eco prolongado de la música de los espacios. Así quiere al niño con reverencia maravillada. Llena toda su vida de solitario, de náufrago que, al fin, llega al puerto después de una ruda travesía.

Esa devota afección que Thompson demuestra a los niños se encuentra también en su actitud referente a la mujer. Ya, le hemos visto, a pesar del dolor que siente el poeta pensar a menudo en el porvenir que ha de abrirse pronto para la jovencita que él anhela hoy. En uno de los últimos poemas de su colección *Sister Songs*, titulado *A Foretelling of the Child's Husband*, sueña en el que vendrá a reemplazarle en el afecto de su pequeña amiga Sylviola. La compara al rocío de la aurora, que ha lavado todas las miserias, todas las fealdades de su vida pasada. Ella es la hermosura elísea, prometida al justo, el oasis

de calma y de sombra hacia el cual su ensueño ha agotado el desierto árido de su vida de peregrino. Sylviola no sale jamás del pensamiento del poeta. Thompson, en fin, ama también en la jovencita de hoy la mujer que ha de ser mañana. El piensa en todas las promesas, en todas las virtualidades que ella lleva en sí. Sueña en su anhelo de vida. La realiza menos ignorante, más informada de las cosas humanas y hasta le dedica un largo trozo, un poco metafísico, pero concretado en espléndidas imágenes, al describir lo que él llama la mujer en la niña: *The Child-Woman*.

En cuanto a él, habiendo renunciado al amor humano, al don integral de sí mismo, a la fusión ardiente de dos almas y de dos cuerpos, se resigna a vivir en asceta o como él dice, volviendo a la imagen platónica, como devoto de la belleza. Thompson no ve en el amor más que adoración eterna. Lo mismo que, hace poco, contemplaba, en la cándida ignorancia del niño, el símbolo de sus orígenes supraterráneos, asimismo venera, en los hechizos castos de la mujer, la belleza divina realizada. Los escasos poemas que ha dirigido a Mrs. Meynell, única mujer que él haya ensalzado, están llenos de ese culto idealista. El amor, para Thompson, es menos una pasión, con todo lo que en sí representa de inquietud sombría y turbia voluptuosidad, que una idea clara tiernamente luminosa, que la unión tranquila de dos almas, que una emoción casta e inteligente, cuya forma es como un bosquejo en el que todo se calla mientras arrulla una invisible tórtola.

Poeta únicamente contemplativo, no ve en la belleza de la mujer que ama más que el reflejo de un amor y de una belleza superiores. Cuando trata, por ejemplo, de hacer su retrato, no se entretiene en las perfecciones de su cuerpo, las cuales, a sus ojos, no son más que un velo, una revelación parcial, más bien de su alma escondida, pero recoge, por su cuenta, las viejas ideas platónicas que ya había expresado Spencer, a saber: que el amor

no es más que la visión, la contemplación de la belleza del alma. La mujer que él ama como "Una" en la *Reina de las Hadas*, reúne en sí la belleza celestial y la sabiduría, o mejor dicho, como repetía más tarde ese discípulo genial de Spencer, John Keats, toda la belleza y toda la verdad. Y así su retrato no será más que un continuo intercambio de símbolos entre la belleza puramente física y la otra, la que no es de este mundo.

Lo mismo que F. Thompson hace descansar su sentido del amor sobre una base metafísica en la cual no entra ningún sensualismo, así su sentido de la Naturaleza no consistirá más que en puras intuiciones y en sencillas transposiciones idealistas. Ciudadano de nacimiento, de educación y de gusto, Thompson no gusta del campo, que no conoció jamás. En la época de su estancia en Storrington, y demasiado preocupado de su vida interna, seguirá siempre incapaz de distinguir los árboles más corrientes o las flores más comunes. Por eso no encontramos, en él, nada de ese naturalismo exacto, de ese lirismo tan preciso a la vez y tan pintoresco que se encuentra frecuentemente en toda la poesía inglesa y que hace de ella, como se ha dicho, un verdadero vergel perpetuamente embalsamado. Thompson no acumula en sus versos, como Tennyson, por ejemplo, anotaciones menudas, de pequeños detalles, de una observación escrupulosa. Aun menos encontraremos la seducción de las alegorías mitológicas, ni el paganismo de Keats, por ejemplo; todo perfumado de primavera, según la bonita expresión de Hazlitt, ni el de Swinburne, más erudito, más construido, de una robustez rebuscada y más violenta; Thompson, en las praderas y los jardines de Inglaterra, no reconoce más que símbolos. El no ve bajo las formas de la Naturaleza más que la sustancia espiritual de ellas, No reverencia en la Naturaleza más que el verbo de lo invisible. Así humaniza todos los elementos y hasta personifica los grandes acontecimientos físicos. La primavera es una jovencita, con vestido blanco y verde, de pies descalzos, de largas trenzas ornadas de

capullos y salpicadas de rocío. Alrededor de ella, en la pradera, se apresura un tropel de niños como flores nacidas por todas partes. El otoño, asimismo, es una mujer joven, una gitanilla de tez bronceada con las mejillas como reinetas, de labios rojos, una cabellera exuberante, ojos de ardor tenebroso, semejantes a pensamientos; un vestido de oro, largo, bajo el cual se percibe por momentos la blancura furtiva de sus pies desnudos. Hémos aquí en plena poesía sensualista, y en seguida pensamos en Keats, en la intensidad voluptuosa de sus sensaciones —*O for a life of sensations!*—. Pero con la estrofa siguiente el símbolo aparece de nuevo y hémos aquí transportados a un paisaje de recogimiento íntimo, de profunda y silenciosa meditación, como la prolongación al infinito de las cosas sensibles. Por lo demás, no es solamente la Naturaleza lo que Thompson espiritualiza así en largos símbolos trabajados y pulidos con esmero. El procedimiento es constante y como espontáneo. Cuando un poeta insignificante no dejaría de comparar los ojos de la “Dulce Amiga” a las estrellas, o su tez a una rosa, es todo lo contrario lo que hará precisamente Thompson. Será la rosa lo que él elevará al rango de humanidad y que comparará a la tez de una jovencita. Es la estrella lo que él animará, y en la cual verá el alma misma iluminada y pura de la mujer amada. Es toda la Naturaleza lo que él humaniza.

Thompson acierta al encerrar en una estrofa, y hasta fijar en unos cuantos versos, desde luego intraductibles, esos momentos tan fugaces en los que, desprendido de su estrecha condición humana, el poeta parece llevar en su pecho un mundo donde se siente su soledad tan inmensamente grande como un universo. Un fenómeno sobre todo retiene particularmente su atención: el de la renovación perpetua de la Naturaleza y el trance incesante, no solamente de la vida a la muerte, pero también de la muerte a la vida. Thompson medita sobre los grandes ciclos móviles del año, sobre el invierno y la primavera, sobre la esterili-

lidad aparente que prepara la fecundidad de las recolecciones futuras, sobre la muerte que no es más que el caminar y como la puerta abierta hacia la resurrección próxima. El poeta no deja de aportar a esta gran ley fisiológica una interpretación completamente cristiana y hasta católica, y la desarrolla en dos odas, soberbias de movilidad y ampulosidad. En una de ellas, la *Oda al sol poniente*, Thompson canta un suntuoso *hosanna* a la gloria del sol. En un extenso cuadro lo presenta primeramente joven, potente, regio; después, cuando llega a su ocaso, aislado y abandonado de todos. El símbolo que mueve todo el poema aparece claramente hacia el final. El sol es sencillamente Dios, y la puesta de sol, su decadencia sanguinolenta, no es más que la imagen del suplicio de Cristo en el Gólgota; así como su despertar, al alba próxima, será su resurrección. Esa idea de que la vida humana no es más que una preparación a una vida espiritual de la que serán abolidas todas las imperfecciones, y de la cual la muerte es el advenimiento, aparece más alegre, más entusiasta, más delirante aun en su oda *Después de Pascua*. La fiesta pascual, en la que ese Cristo sol devuelve a la vida, la humanidad y la completa Naturaleza, evoca en la imaginación de Thompson el amanecer de la Resurrección suprema, la reintegración de la tierra al Cielo, los esponsales de la materia con el Espíritu. En la desbordante alegría de la primavera, en la expansión magnífica de todas las fuerzas de la vida él no ve más que el preludio del gran día nupcial, que Dios hará despertar a su hora, y que el poeta espera a través de los años con una firme confianza.

Este simbolismo de la Naturaleza dimana, naturalmente, de una metafísica muy asentada. Thompson tiene, en efecto, una respuesta segura al enigma de la existencia, y ha llegado a ella después de un largo viaje. De todos sus poemas se eleva no un ¿qué sé yo? —angustiado y nostálgico de lo absoluto, como el de Pascal—, ni tampoco el ¿qué sé yo? romántico, agobiado por toda la inquietud moderna y que se aflige del “silencio eterno

de la divinidad", pero sí un ¡yo sé! ardiente, enérgico, vehementemente convencido. Si para Thompson el sentido de la belleza no es más que una parte de la religión, su religión es un catolicismo maravillado, todo adoración y alabanza, un misticismo mezclado de sensualismo estético, para el cual el Cielo y sus habitantes existen en realidad con una existencia objetiva y sensible, tal como un paisaje lejano en el que evolucionaran personajes vivientes. No será solamente una religión intelectual, de piezas forjadas por el espíritu con una fuerte y áspera armazón teológica. Más bien es una religión que ha crecido en el corazón como un afecto natural, una religión que no es solamente una pasión humana, pero sí la más humana de todas las pasiones, la que las abarca a todas y de la que dimanan todas. Uno de los más bellos quizá, o en todo caso el más conocido de todos los poemas de F. Thompson, *The Hound of Heaven*, describe las experiencias y la conversión de un alma pecadora, perseguida largo tiempo por la gracia divina ("El lebrél celestial") y después de una fuga porfiada, al fin alcanzada y rendida. Es la confesión de un alma generosa que ha pecado por exceso de pasión, que ha prodigado y dilapidado su amor y que, agotada al fin, se encuentra al final de su carrera frente a frente con Dios, de quien se había siempre apartado. El poema es muy largo. Todo él está animado de una rapidez y de un vigor sorprendentes, como si la angustia de la huída trepidara en cada verso y fuera acelerándose en cada estrofa.

Hay aquí un misticismo contemplativo, por tanto, un trabajo de interrogación, a la vez curiosa y atormentada de la conciencia, un balbuceo del alma que ésta no puede expresar, que ni ella misma sabe lo que desea y que en su ansiedad va a llamar a las paredes del infinito. Tales son los trozos esenciales del pensamiento de F. Thompson. En la vida humana o natural no percibe más que la vida del más allá. Por consiguiente, él no conoce la alegría física que proporciona la simple vista del

niño —al que, sin embargo, él ha cantado tan a menudo— o el solo contacto de su carnecita rosa y blanca. No alcanza a apreciar la delicadeza elegante del gesto de la jovencita —él que ha hablado tanto de ella y que tanto la ha amado también—. Preocupado en saber lo que “simboliza”, nunca saboreó el encanto puramente estético de sus movimientos y de sus coqueterías, ni todas las bonitas idas y venidas de su grácil juventud. Thompson no contempla la vida más que de lejos, como a través de una vidriera. No la percibe más que envuelta en una atmósfera paradisiaca, iluminada de esplendor celestial, y de ahí el aspecto monótono, netamente artístico y hasta un poco artificial de su obra; de ahí también su encanto tan penetrante. Por muy saturado que esté de espiritualidad, el Catolicismo de Thompson no tiene nada de especulación abstracta; por otra parte, el sentimentalismo no rebosa y deja sitio a la inteligencia. Si en su misticismo entra un poco de vértigo, en algunos momentos, no hay nada de equívoco, y la tranquilidad grave del recogimiento impera sobre el estupor del éxtasis. La poesía de Thompson puede no ser más que una plegaria, pero no encierra, en sí, burla ni llega a empalagar. Considerando la belleza como una purificación Thompson otorga a las cosas exteriores una importancia esencial. Las reviste de una grandeza simbólica y hasta, si puede decirse, en cierto modo, sacramental. Se mueve dentro de la verdadera tradición mística cristiana, que pasa del mundo al alma y del alma a Dios —*ab exterioribus ad interiora ad interioribus, ad superiora*—. Un poema incompleto, encontrado entre sus apuntes después de su muerte, indica claramente, con sus alusiones locales y personales de una concisión conmovedora, el carácter de su contemplación, de lo que Carlyle llamaba “la pintura espiritual del mundo”, y que constantemente reintegraba la tierra al Cielo y el hombre a su Creador. Reconcentrado interiormente en su ensueño, el poeta no ve en la fría nubosidad que sube del Támesis, o en la sombra que en-

vuelve a Charing Cross más que el arrobo o el esplendor de su sueño. Como un asceta que ha orado mucho, extendiendo los brazos hacia el Señor, contemplándolo a breves instantes, deslumbrado, casi cegado, y volviendo a ver siempre sobre las paredes desnudas de su celda, como un reflejo de sus visiones celestes, así Francis Thompson, desde el fondo mismo de sus años más desgraciados de Londres, no percibe más que teorías de ángeles que se inclinan sobre él y le llevan hacia el Paraíso de sol y de lapizlázuli sobre la nitidez resplandeciente de sus alas.

III

La personalidad poética de Thompson está lejos de ser enteramente original y no se ha dejado de reconocer buen número de ideas y de sentimientos ya encontrados en otra parte. El tiempo del gran poeta solitario, del genio creador, parece cumplido en efecto, no conociendo, como Lamartine, más que su alma e ignorando, hasta desdeñando, todo lo que no guarda relación con él. En nuestros días, el poeta —hasta el poeta de gran talento— se nutre primeramente en un amplio manantial formado de todas las obras de los poetas que le han precedido, y así se hace partícipe de un estado de espíritu y de sensibilidad preestablecido, del que él no es más que el heredero irresponsable. A ese atavismo artístico, común a todos los poetas, hay que añadir además las predilecciones personales que se traducen por las influencias particulares más o menos potentes.

Asimismo el talento de Thompson está impregnado de esa religión de la Naturaleza, de ese sobrenaturalismo, si así puede llamársele, que es tan característico de los grandes románticos ingleses. Comparte su exaltación intelectual, su convicción expresada con tanta claridad en el prefacio de las *Baladas líricas*, que “la poesía es la esencia de todo conocimiento, y que es la

expresión espontánea que encierra y traduce toda sabiduría". Thompson ha cruzado por el misticismo reflexivo de Wordsworth encariñándose sobre todo con ideas morales, tomando de la piadosa y grave Naturaleza sus argumentos y sus símbolos. Le ha quedado mucho de la inmaterialidad estremecida e impetuosa de Shelley, de su pasión por las abstracciones plásticas, de su principio espiritual de la belleza, dirigiéndose a la inteligencia tanto como a la sensibilidad, y hasta ha escrito sobre el poeta de *Hellas* un ensayo cálido que es hasta una especie de confesión, y como alguien ha dicho "la declaración de una experiencia literaria, tan rica en voces interiores, tan ebria de entusiasmo imaginativo, tan trágicamente mezclada de recuerdos personales que Inglaterra prorrumpió en un largo grito de admiración, y que este ensayo ocupó, de repente, lugar entre las obras maestras de la prosa poética inglesa". Si, por otra parte, Thompson no ha conservado nada del sentido de la belleza, extraña, legendaria, hasta arcaica, tal como aparece en *La Velada de Santa Inés* y *La Belle Dame sans merci*, no ha dejado de recordar algunas veces y más a menudo de lo que haya podido confesarlo, el cálido esplendor, el fervor de la belleza que se encuentra en *Endymion*. Asimismo, el talento de Thompson lleva la pesada huella de la poesía filosófica y religiosa, la de la actitud interrogante ante los misterios de lo incognoscible que ha marcado a la época victoriana. En él se oyen ecos de la inquietud de Tennyson, quien, a pesar de reconocer la autoridad de la ciencia, no ve razón suficiente para renunciar a su fe tradicional, y se debatió tan cruelmente en ese conflicto sin salida: ecos, quizá, también de la inquietud de Matthew Arnold, quien se había despojado de las antiguas creencias, pero conservando siempre su nostalgia inquieta. También se encuentra la influencia de Browning, prendado de la magnificencia del catolicismo, pero que con una amplitud, una robustez muy dispares, y a pesar de su minuciosa disección psicológica, cantó siempre su amplio idealismo cristiano y su fe

inquebrantable en el amor y en la vida integral. Todas esas ideas que constituyen una parte importante de la materia poética de Thompson, no le pertenecen propiamente. Son las ideas de toda una generación, lugares comunes, flotando en el aire y que él no ha hecho más que captar a su paso. Por el solo hecho de haber nacido ha heredado algo de todo ello, lo mismo que la lengua que hablaba. Y esa sensibilidad tan lírica, tan espiritual y tan visionaria que caracteriza claramente el alma inglesa.

Pero al lado de esas influencias generales, aparecen otras más personales y más concisas. Así, Thompson fué pronto un admirador de Blake. Había llevado a Londres, con su leve equipaje, un tomo de sus obras, del cual no se separaba nunca. Si no llega hasta admirar y comprender del todo la anarquía idealista del gran visionario, ni a sentirse a sus anchas en medio del caos de los *Libros proféticos*, tan resplandecientes a veces, pero tan tenebrosos y tan incoherentes casi siempre, tan brumosos en la nublosa cosmología de un Ossian o de un Swedenborg, tan terroríficos, además, con su horizonte consuetudinario de cataclismo gigantesco, Thompson goza sin restricciones y procura transmitir a sus propios versos la delicadeza transparente, toda la clara e inocente ternura de los *Cantos de Inocencia*, frescos como el rocío de la mañana o ingrátidos, según la expresión del mismo Blake, como las pisadas de los ángeles deslizándose sobre los paisajes nocturnos.

Thompson, sin embargo, no llega jamás a alcanzar el genio del gran visionario romántico. Frecuenta regiones menos vertiginosas, de más fácil acceso y más agradables. Prefiere a la enorme selva frondosa, que es la obra de Blake, la tranquilidad luminosa de la campiña inglesa, con sus praderas y sus bosques de árboles familiares, sus chozas y las torres cuadradas de sus iglesias, regiones de las que se desprende una emoción más sencilla, más placentera y de más grave intimidad, por ejemplo, las que frecuenta el poeta de *El ángel en el hogar* y *Las Victorias*

del Amor: Coventry Patmore. Thompson tiene, en efecto, mucha afinidad con Patmore. Lo conoce bien y lo tiene en muy alta estima. Lo llama, en alguna parte, *A Captain of Song*, y le dedica la colección de sus *New Poems*. Saborea profundamente la intimidad espiritual de su epopeya familiar: *El ángel en el hogar*, y sus varios motivos siempre iguales: la grandeza de la esposa, por ejemplo, y del hogar; la santidad del amor nupcial, del cual el poeta hace una religión; la iniciación mediante el matrimonio a una comunión de almas a la vez ardiente y virginal, la cual, por otra parte, no es más que el símbolo de un maridaje más esencial: el del alma con Cristo. Thompson simpatiza enteramente con la inspiración de Patmore, que se alimentó de *La imitación de Jesús*, de San Agustín, de Santa Teresa y de Crashaw, y que, además, como ya se sabe, había de convertirse al Catolicismo. Es quizá en la misma obra de Patmore, en la que Thompson imitó de muy cerca los himnos a la Virgen y a los Santos, donde comprendió toda la suave belleza, toda la riqueza estética del ritual católico, sin que, sin embargo, lo siguiera hasta caer en esa sentimentalidad, a veces tan insípida, que se encuentra en *The Angel in the House*, sin que lo imitara tampoco, por otra parte, ni en el prosaísmo de sus infinitos detalles insignificantes, ni en la regularidad tímida y sin tacha de su versificación.

Si entonces Blake y Patmore representan las dos influencias extremas entre las cuales titubea el talento de Thompson, si éste es incapaz de alzarse a la sublime inspiración del poeta romántico, pero sí voluntariamente se opone a descender hasta el sentimentalismo extremadamente minucioso de Patmore, en cambio existe un grupo de escritores con los cuales Thompson se siente a su gusto, y en los cuales entra, por decirlo así, de lleno: los poetas religiosos del siglo XVII. Thompson los ha estudiado mucho, y a lo largo de un simple extracto, aparecido en *Academy*, ha escrito una página referente a ellos sorprendente de com-

penetración y simpatía clarividente. Los quiere por la sinceridad y el fervor de su fe, por el lugar que su celo religioso ocupa en su vida, por la audaz tenacidad con que se inclinan sobre su conciencia y procuran escrutar las profundidades misteriosas. Parece cuidar poco de G. Herbert. Si ama al simbolismo enteramente católico, según el cual podría decirse que el viejo poeta se ingenia en adornar las paredes de su templo, parece apreciar menos su devoción tan sumisa y tan obstinadamente obediente, su estricto conformismo con la iglesia anglicana, su agrado por las agudezas sutiles y extravagantes que contrastan tan singularmente con el tono general, más bien abstracto, dogmático y hasta un poco predicador de su obra. Thompson, por otra parte, se prenda del todo de Crashaw, de sus arrebatos de misticismo católico, donde se encuentran no solamente la intensidad de un Donne y "la belleza de la santidad" que proclamaba el Arzobispo Laud, pero más aun, la languidez amorosa de una Santa Teresa. Sobre todo, Thompson se detiene en la obra de H. Vaughan, el *silurista*, que no se sitúa, como Crashaw, en un paraíso resplandeciente, pero sí sobre la tierra, de la que se esfuerza solamente en descubrir el sentido escondido, y en donde su imaginación visionaria percibe por todas partes, como a través de un simple velo, el espíritu de luz. En la obra de Vaughan, que se ha entregado como él a estudios de medicina, pero que conoce la Naturaleza de bastante más cerca y presiente mucho mejor la belleza inmediata, Thompson admira y retiene la sutilidad metafísica que no ve en el mundo real más que un recuerdo o una promesa, su potencia intelectual predominante sobre todo, donde el cerebro domina sobre el corazón, donde es el pensamiento más bien el que provoca la emoción, emoción intermitente sin duda, imperceptible en el curso de largos poemas tan grisés y tan opacos, de una monotonía tan obtusa, pero que se iluminan de pronto en una estrofa y hasta en un solo verso, con una claridad misteriosa cuyo claroscuro parece revelar

la profundidad de pensamientos, de la cual dimana, y cuyo reflejo sorprendente no es de este mundo.

Apresurémonos a comprobar, sin embargo, que la imitación de F. Thompson no tiene nada de mezquino ni de servil, y que nuestro poeta no es un simple barajador de palabras, cogiendo de aquí una frase, pidiendo prestado allí un epíteto de selección, fabricándose así un estilo heterogéneo que pretenda ser nuevo. En los poetas que se inspira Thompson repara mucho menos en los infinitos detalles de la obra terminada que en las ideas y el espíritu mismo que las anima. Así —y el ejemplo es típico— se impregna de la poesía lírica del siglo XVII, se interesa sobre todo por sus ideas esenciales, imitando mucho menos los resultados adquiridos que los procedimientos y el método que tratará de aplicar a su vez a la época contemporánea, como los poetas de la escuela de Donne lo habían hecho en la Inglaterra de los Stuardos. Por ejemplo, como Donne mismo, como Herbert y como Vaughan, Thompson da cual alimento a su misticismo los menudos hechos de su vida familiar o las imágenes sacadas de la actualidad cotidiana. Como ellos nutre su metafísica de todos los conocimientos —ciencia o erudición— que ha adquirido. Como ellos aun, fortalece su fe con su intelectualidad y razona sus emociones religiosas, las analiza y las critica con toda libertad de pensamiento. Así y al mismo tiempo que pintará en estrofas grandiosas el pecador perseguido por la Misericordia Divina o la grandeza sobrenatural de un beso de niño, Thompson describirá con minuciosidad, y en tres poemas diferentes, una partida de *cricket*; al día siguiente de la muerte de Cecil Rhodes hará un panegírico encendido del rudo luchador, del audaz patriota que había soñado con añadir al Imperio británico todo el Sudeste africano; compondrá, en ocasión del jubileo de la Reina Victoria, una oda suntuosa, que si no tiene la energía concentrada y estremecedora del *Recessional*, de Kipling, tiene algo más ferviente, más sinceramente piadoso, en el esplendor de

esas estrofas en que nuestro poeta dice su emoción y su orgullo contemplando todo el Universo vasallo prosternado a los pies de la Reina gloriosa, de la dama de Septentrión, cuyo nombre es también victoria. Asimismo F. Thompson se interesa por los descubrimientos y las grandes ideas de la ciencia moderna. Recurre a menudo a imágenes sacadas de los conocimientos positivos que él vivifica con sus símbolos. No teme mezclar con sus versos ejemplos arduos, muy especiales, que le proporciona la astronomía y hasta la paleontología. Sin embargo, se encariña preferentemente con las grandes leyes científicas. Se detiene en el misterio de lo hereditario y en las leyes de la evolución de la materia. Tiene la intuición de la solidaridad de la Naturaleza, de la gran fuerza central que la anima, y que él descubre hasta en los seres más ínfimos. Realiza así toda la belleza lírica encerrada en las ideas que el anfiteatro y el laboratorio han expandido por el mundo desde hace medio siglo.

Así, pues, a despecho de las influencias múltiples que han dejado sobre el talento de Thompson una huella profunda, a pesar de las aportaciones numerosas venidas de direcciones diversas, de los libros de antaño como de la vida de hoy, el misticismo católico de nuestro poeta no deja de presentar un aspecto personalísimo. Entre espontáneo y voluntarioso, se compone en partes casi iguales de sensibilidad y de intelectualidad. Thompson no se conforma con amar y llegar mediante el amor al conocimiento supremo: razona su acto de fe. Su sensibilidad así, pues, está siempre sobreexcitada, chocada, desviada a veces por la penetración de la intelectualidad. Católico de corazón y de imaginación, saborea el artista toda la belleza del ritual y se prenda del sensualismo artístico de las ceremonias y las prácticas de iglesia: del órgano y del canto llano, del incienso, de los cirios, de las casullas o de las dalmáticas de los celebrantes. Escribe para la Virgen o para los santos unos cánticos floridos y suaves, pero no lleva más allá esa mística católica como un Ros-

setti, por ejemplo, hasta llegar a desprenderse de la época presente, hasta retornar hacia la lejanía de los siglos vencidos, a la búsqueda de decoraciones exquisitas o de pensamientos raros y hasta pedirles el olvido de la fealdad contemporánea. Thompson tampoco nos recuerda el neocatolicismo de muchos de los escritores franceses de ayer, ni a esa mística decadente nacida, al parecer, del Cristianismo de campanario de Chateaubriand, y también de la sublevación de la imaginación y del sentimiento contra la victoria del naturalismo y detrás de él de la ciencia positiva, ese neocatolicismo que va de Barbey d'Aureville a Adolphe Retté, pasando por Baudelaire y Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam o Rodenbach, Huysmans o F. Coppée, y que no es más que una vaga religiosidad sin fuerza viva ni equilibrio. Thompson, al contrario, en lo profundo de su conciencia devota no pierde nunca de vista el espíritu bajo el símbolo, ni Dios mismo bajo el boato litúrgico. Su afición por el ritual católico no es más que un aspecto de su predilección, tan inglesa, por lo concreto, por el ínfimo detalle —*the minute particular*—, por la imagen aparente bajo la que él percibe siempre la invisible realidad. Y además, sobre todo, a pesar de su ternura y su devoción, su Catolicismo no tiene nada de formalista. No se limita a las imágenes ni tampoco a los dogmas, en los cuales se encuentra como resumido, concentrado y llevado a la escala humana el sentimiento del infinito. La adhesión no le lleva a concentrarse en lo absoluto.

El misticismo católico de F. Thompson, en fin, con su atracción por el ritual y su independencia respecto a los principios doctrinales a un mismo tiempo, aparece bastante claramente representativo del renacimiento del Catolicismo en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX. Deriva en línea directa del Movimiento de Oxford y de la influencia considerable que la personalidad de Newman no ha dejado de ejercer desde medio siglo a esta parte. La obra poética de Thompson, con

sus elementos diversos un poco turbios a veces, que acabamos de analizar, no deja de recordar, en efecto, la obra distintamente considerable e interesante del que pasó de la cátedra de St. Mary, en Oxford, al oratorio de Manchester, y cuya conversión al Catolicismo tuvo en tantas conciencias inglesas un eco retumbante. De Newman, F. Thompson recuerda la aristocracia de alma, la delicadeza elegante y armoniosa; toda la intelectualidad precisa, además, sus simpatías por las ciencias, su preocupación constante de la verdad estricta que puso a veces ciertas ideas suyas en contradicción con los principios de la Iglesia que él acababa de adoptar. Thompson recuerda además esa dualidad de la personalidad de Newman, que le hizo al mismo tiempo aborrecible a los protestantes, que lo consideraban como un apóstata, y sospechoso a los católicos que no podían dejar de ver aún en él un hereje. Sea lo que fuere, y hasta tras el fracaso práctico de las ideas de Newman, su influencia personal permaneció considerable. Esta, en buena parte, ayudó al desenvolvimiento de un Catolicismo, que fué, en resumen, bastante limitado. Un ideal, desconocido aun, se había abierto paso con Newman, ideal de piedad enternecida, de fervor grave, de ascetismo, que encontraba su perfecta expresión, si no en los principios dogmáticos, al menos en los usos espirituales del Catolicismo. Esa especie de *revival* que aportaba un poco de calor del alma al anglicanismo, el cual a su espiritualidad altiva y fría, privada completamente de suavidades religiosas, añadía intuición o misterio, y capaz de introducir, en una palabra, el sentido místico, se prolongó hacia finales de siglo. En ese neocatolicismo el que, a pesar del punto de partida puritano de Ruskin, vuelve a aparecer en sus principios estéticos y en su teoría cristiana del arte. El es el que también Gladstone, a despecho del gran movimiento liberal, en el que fué arrastrado y del cual iba a ser el *leader*, no cesó de testimoniar en el fervor espiritual de su vida íntima, pues al final de su vida escribía: "Soy ahora, en el sub-

terráneo de mi corazón, católico." Es esa misma intensidad de vida religiosa, esa misma preocupación mística, esa misma familiaridad de lo divino, la que se encuentra en la obra poética de Aubrey de Vere y de Gerard Hopkins, del Lionel Johnson, de John Banister Tabb o en el *John Inglesant*, de Shorthouse, y hasta en el *Helbeck of Bannisdale* de la positivista Mrs. Humphry Ward.

IV

En fin, lleguemos al estilo de F. Thompson, a la manera como ha puesto en obra esa materia poética, de la que ha sabido, a pesar de sus ligaduras diversas, apropiarse y darle un aspecto muy estrictamente individual, fácil de ser reconocido, desde luego, y determinado brevemente.

Su vocabulario es, ante todo, muy rico, exuberante. El poeta no se contenta con la palabra que expresa justamente su pensamiento. Pone en sus versos todos los vocablos que se le presentan, los acumula con una prodigalidad enorme sin ocuparse más de la propiedad de los detalles que de la corrección o de la proporción del conjunto. Corrientemente inventa otros nuevos por temor a que los que están en uso resulten demasiado borrosos. O bien busca, de preferencia, las palabras arcaicas o raras, que debido a su misma rareza han conservado más claro el relieve de su sello antiguo. Afección a las palabras latinas, con vocales finales ensordecedoras, de sonido como un poco cascado y en desuso; las terminadas en *ent*, como, por ejemplo: *resurgent, nescient, lambent, relucant*; en *al*: *roseal, coronal, corrival, sciential, inaugural, devisal, vidual*; en *ous*, sobre todo: *decidous, utumultuous, rubiginous, battailous, fluctuous*. Gusta de los epítetos largos y numerosos, de origen latino a veces. Continuamente coloca uno antes y el otro después del sustantivo y

trata además de ligarlos mediante alguna alteración: *A trepidating music manifold; the moon's steel-clear circuit illuminous; the Easter pomp inaugural; her Virgin voice divine*. Sea que Thompson recurra a compuestos nuevos en los que pegue casi siempre un epíteto de origen culto o un sustantivo sajón, sea, sobre todo, que rebusque las palabras cuya resonancia lenta, hasta pesada, corresponde plenamente a su sentido abstracto o un poco difuso, en todo se manifiesta la misma prodigalidad tan representativa de nuestro poeta.

El orden de sensaciones al que debe sus imágenes es tan característico como su vocabulario. Poeta inglés y poeta católico, tiene dos razones para buscar lo concreto, para iluminar con imágenes precisas y objetivas las profundidades, a veces tenebrosas, de su sentimiento. Así hemos visto el empleo constante que hace de las metáforas, de las comparaciones debidas a la pompa sacramental del culto católico. O bien esa potencia visual, que es tan sorprendente en Thompson, se expresa también mediante imágenes de una gran belleza que casi siempre describen un efecto de espléndida claridad. Nos damos cuenta, sobre lo vivo, del procedimiento de nuestro poeta. No son solamente comparaciones, es decir, el simple acercamiento de dos ideas, sino más bien su asimilación íntima, la interpretación, si así puede decirse, de la idea prestada y de la idea de origen, como si esa fuera la manera única e ineludible de expresarlas. Así no encontramos más que raras veces en Thompson las palabras cortas, de unión artificial, tales como *Such, like, as*. Pospone solamente las palabras, dice: *the young Auroral bride y the sheperd Sun*. El inglés, ya se sabe, se presta maravillosamente, desde luego, a esas condensaciones de imágenes que ponen al traductor en gran aprieto. Un ejemplo más: Thompson quiere expresar la idea de que la esperanza es un bien preciado, pero del que no gozamos jamás, si no es a gran distancia, en la lejanía de una perspectiva

ilimitada, y dirá: *Up vistaed hopes I sped*. Ahora nuestra traducción: "Ascenderé presuroso las avenidas bordeadas de esperanzas", no es más que una lastimosa mezcolanza. El poeta inglés concentra en un único epíteto toda su visión.

El estilo de Thompson, después de todo, presenta todos los inconvenientes de sus cualidades. Esa condensación tan apretada, tan "preñante", lleva derecho, cuando no es perfecta, a la oscuridad. Ese esplendor compacto, esa acumulación de imágenes superpuestas tiene un carácter de prodigalidad, de superabundancia oriental, hasta de recargamiento bizantino. La medida falta a ese alarde de fuerza. El poeta, que en eso no deja de recordar la manera de Meredith, parece estar siempre rodeado de metáforas múltiples: capta un cierto número al vuelo, las atrae hacia sí, las estrecha en sus versos, sin tener tiempo para examinarlas ni elegirlas. Además, esas imágenes son tan abundantes y están tan apretadas entre sí que a veces esconden la idea que simbolizan y la hacen desaparecer entre su lujuriantes espesura. O mejor aun, están entremezcladas de largos des-envolvimientos abstractos, en los que la idea, al desnudo esta vez, y austera, se expone largamente, donde careciendo de inspiración las graciosas flores de la imaginación desaparecen para no volver a dejar ver más que los troncos robustos y rugosos de las ideas sin desglosar todavía. Sobre todo, son el testimonio vivo de una aplicación excesiva del escritor que aporta a su labor todo su cariño, así como toda su ruda energía. Thompson tiene sólo raras veces palabras de esas que brotan, que vibran profundamente como si el alma misma hubiera sido golpeada. No es nunca el dulce "imaginero" de la Edad Media, ni menos aun el delicado iluminador que fué Blake a fines del siglo XVIII en sus *Songs of Innocence*; no comparte ni la sinceridad inocente de su inspiración ni la concienzuda ingenuidad de su arte. Hasta en sus más sencillos poemas, en sus más cándidas estam-

pas da la impresión de un artista muy moderno, que aun cuando sigue contemplando las estrellas con recogimiento soñador y místico éxtasis, no ignora ya nada de su mecanismo ni de las leyes infalibles que las rigen.

En fin, hasta la versificación de F. Thompson no deja de dar a su obra un carácter muy particular. Si se encuentran algunos poemas de forma fija y regular, en los que se adivina la influencia de Tennyson y el gusto que él introdujo por un ritmo puro, liso, flúido, sin embargo la forma que Thompson acepta de buen grado es la gran oda o forma libre, a menudo ruda, hasta inarmónica y que es la contrapartida exacta del ideal tenysoniano. No se puede descubrir en esto ningún esquematismo. Los versos no tienen medida fija. Vagas asonancias tienen lugar de rimas. La unidad no es ya el verso, sino la estrofa, o más bien el párrafo, como en Milton. Sólo el ritmo y el vuelo de la idea crean la forma, como la función crea el órgano. La oda, en el sentido que la entiende Thompson, es una especie de cañamazo en el que borda a su guisa todas las variaciones de su sensibilidad y de su espíritu. Con sus construcciones misteriosas *inanalizables* y que, sin embargo, se sienten muy firmes, con sus frases melódicas eximidas de toda simetría, pero tan ricas en hallazgos o en repeticiones diversas y que dan al poema musical aire de innovación, la rítmica de F. Thompson hace pensar en la música de Debussy, aun cuando menos sensual, menos voluptuosamente melancólica, menos sobria, además, y menos delicadamente matizada de un Debussy más idealista que se hubiera nutrido de Carlyle y de Ruskin, y que a su armonía sencilla y sutil, tan sobriamente refinada, hubiese sustituido a la vez con algo del esplendor bizantino del ritual católico y todo el altanero espiritualismo de un anglosajón de hoy.

Así, pues, aparece en sus grandes trazos el misticismo poético de F. Thompson. Sin duda, y a pesar de los panegíricos de

sus admiradores entusiastas, el talento de nuestro poeta no es más que de segunda magnitud. Le ha faltado, para elevarse al primer plano, el sentido de la vida integral, de la vida confusa en la que toman parte nuestras sensaciones, así como nuestras ideas, allí donde nuestras pasiones más vulgares entran en conflagración con nuestras más puras aspiraciones hacia el infinito. Tal otro poeta contemporáneo, un Meredith, por ejemplo —cuya obra poética muy poco conocida no es más que el resumen admirable, el jugo esencial más bien de sus obras en prosa— ha puesto en sus versos una filosofía más sana y más valerosa. Ha cantado la unidad del hombre y de la tierra y ha dicho su amor por la luz y la vida de abundancia, su aceptación serena de la realidad, su fe radiante en la perfección de los hombres, toda la virtud divina, en una palabra, encerrada en la más mínima de las acciones humanas. Tal otro, como un Swinburne, del que cada verso es una música en sí, irresistible, casi elemental, ha añadido además la alegría desbordante, la vehemente exaltación, toda la amargura también de su sensualidad. Si es inferior a esos genios, Thompson, por otra parte, predomina considerablemente sobre la multitud de los hábiles versificadores, de día en día más numerosos, cuya obra entera no es más que “literatura”, y para los que es un oficio el hacer un volumen de versos “como hacer un reloj”. Además, sobrepasa y con mucho a esos poetas de los que Oscar Wilde fué el más típico representante, con su rígido y monótono escepticismo, sus teorías del arte por el arte, sus pretensiones, más bien, como se ha dicho, de hacer vivir el arte por encima del arte mismo. Por muy restringida que sea la materia poética de Thompson, él se ha volcado de lleno en ella con una sinceridad apasionada. Por estrecha que sea la parte de humanidad que encierra, a despecho de la hiperestesia afectiva que demuestra, del estado enfermizo, de la especie de angustia fisiológica misma, de la que no es más que un reflejo consciente y que la conexasión así a la psicopato-

logía, esta obra no deja de ser una lectura conmovedora. Se da uno cuenta que fué el único consuelo de ese “poeta maldito” la alegría libertadora y olvidadiza, en la que encontró todas las compensaciones que la vida le había rehusado. La multitud no vendrá a aclamar esta obra, pero el nombre del poeta —y él mismo tenía esta firme convicción— no morirá por entero.

Trad. de V. de Santuré.

LA TEORIA, DEL SABER EN MAX SCHELER

POR

HILARIO RODRIGUEZ SANZ

*A Antonio Marichalar,
testimonio de amistad.*

EN las investigaciones que los filósofos del presente siglo han dedicado al tema del conocimiento se destaca la aportación de Max Scheler por su valor de innovación.

Dentro de la trayectoria realista que se inicia a fines del siglo XIX y que recoge el fermento de los descontentos frente al idealismo del ochocientos, la originalidad de Scheler no estriba tanto en haber encauzado, ya en hora temprana, un objetivismo que se hallaba en el ambiente de comienzos de siglo, cuanto en haber conferido a esa orientación un punto firme de apoyo en la esfera más inevitable y menos "objetiva" de la vida humana: el factor emocional.

Este hecho explica ya con suficiente claridad la razón por la cual Scheler habló siempre en sus estudios epistemológicos de "saber" y no de conocimiento. Porque una teoría que concede en la estructura del conocer humano un puesto preponderante a los sentimientos e impulsos, ha de trascender el margen de lo

que corrientemente se designa con el nombre "teoría del conocimiento", y habrá de definir a éste desde el punto de vista más amplio del saber que la persona tiene y constantemente amplía.

Cierto que este concepto tan peculiar del saber que encontramos en Scheler no se puede desvincular del concepto de persona. No ya sólo porque comienza planteándose como un saber que la persona adopta en el trato con su mundo, sino sobre todo porque el concepto de persona forma la teoría central en la filosofía de Max Scheler, aflora siempre en todos sus escritos y confiere unidad a sus ideas —al menos en la primera época de su pensamiento, la única donde encontramos verdadera homogeneidad.

Mas, de otra parte, las consecuencias que para la teoría de la persona se deducen de la definición del saber y el estrecho contacto que éste guarda con todos los problemas de la filosofía de Scheler, hacen necesario un estudio preliminar sobre la idea del saber, antes de abordar el tema de la persona. Pues aunque el sentido último de aquella idea se manifieste con entera claridad bajo la perspectiva que la definición de la persona le presta, es preciso dejar sentada de antemano la significación de trascendencia que el saber tiene con relación al conocimiento.

Scheler ha llegado a la idea del saber por el camino de la fenomenología. Ello supone que ha de haber aceptado el proceder fenomenológico en su filosofar. Lo cual es cierto, por lo menos, en su punto de partida; después continúa operando en él más que nada el método inaugurado por Husserl. Los temas aceptados sufren en Scheler una radical dislocación, y no tardando mucho inician una trayectoria propia.

Si cabe hablar de escuela fenomenológica —cosa que Scheler hace con frecuencia—, no habrá de olvidarse la distancia a que unos de otros se sitúan los distintos pensadores de esa escuela; tanto por los temas que resultan decisivos en la arqui-

tectura de sus filosofías, como por la misma línea de marcha emprendida en esa filosofía.

Tomando a Husserl como fundador de la escuela fenomenológica, hemos de ver que Scheler, su inmediato continuador, introduce en el mismo método fenomenológico una variación esencial.

La trayectoria de la llamada fenomenología, que en Max Scheler es ya una línea en extremo tensa y con dirección incierta, salta definitivamente al llegar a su tercer paso en Heidegger.

Pero, en todo caso, nos interesa concretar cómo entiende Husserl el método que después acepta Scheler, para poder darnos cuenta del cambio que en éste sufre.

LA SITUACIÓN DE HUSSERL.

¿Cuál es, pues, el punto de partida, es decir, cómo se caracteriza el método fenomenológico en la filosofía de Husserl?

Esencialmente por dos cosas: por la negación de la postura ingenua o natural y su sustitución por la postura fenomenológica, que el mismo Husserl califica de antinatural (1).

En la postura natural, para usar las mismas palabras de Husserl, "hallo siempre presente frente a mí la realidad espaciotemporal a la que yo mismo pertenezco como los demás hombres que en ella se encuentran y a ella se hallan referidos de igual manera. La "realidad" —ya lo dice la palabra— me la encuentro ahí existiendo y la acepto tal como se me ofrece, como existiendo" (2).

El paso que ahora ha de dar el fenomenólogo consiste en variar radicalmente esta postura: "*Dejamos fuera de acción la*

(1) *Logische Untersuchungen*. Bd. 2, Tl. 1, pág. 11.

(2) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, págs. 52-53.

tesis general que es de esencia de la postura natural, ponemos entre paréntesis absolutamente todo lo que aquélla abarca en sentido óptico: por consiguiente, *todo este mundo natural* que está continuamente “ahí presente a nosotros” y que continuará existiendo siempre como “realidad” consciente, por mucho que nosotros le pongamos entre paréntesis” (3).

“Al hacer esto, según es de mi entero arbitrio hacerlo, *no niego*, por ello, ese mundo, como si yo fuera sofista, ni pongo en *duda su existencia*, como un escéptico; sino que ejecuto simplemente la ἐποχή “fenomenológica” que me veda por entero todo juicio acerca de la existencia espacio-temporal” (3).

Esta ἐποχή consta de una serie escalonada de “eliminaciones” o reducciones, que en conjunto se han llamado también con un término general “reducción fenomenológica” (4).

Como resultado de estas reducciones nos queda únicamente la “conciencia pura o trascendental”, que Husserl califica de “residuo de la aniquilación del mundo”. Percepción exterior e íntima, hechos, ciencias de la naturaleza y del espíritu, la lógica como la *mathesis universalis*, hasta el Dios en el sentido trascendente: todo ha de ser encerrado en esos paréntesis de la postura fenomenológica. Pero esa conciencia trascendental, añade Husserl, nos va a abrir el acceso a un nuevo campo “neutral”, la región del ser absoluto, “trascendental”; “... en realidad no habremos perdido nada, sino al contrario hemos ganado el ser absoluto íntegro, que, rectamente entendido, incluye en sí todas las trascendencias del mundo, *constituyéndolas dentro de sí*” (5).

Una doble deuda paga aquí Husserl con respecto a la historia de la filosofía. Primero con Descartes: paralelamente a las “*idées claires et distinctes*” de éste reza la máxima general

(3) *Ideen...*, pág. 56.

(4) *Ideen...*, pág. 108 y sigs.

(5) *Ideen...*, pág. 94.

de la fenomenología: “no aceptar nada más que aquello de lo que podamos tener evidencia esencial en la pura inmanencia de la conciencia misma” (6). La segunda se debe a Kant: también Husserl afirma: “el “yo pienso” tiene que poder acompañar a todas mis representaciones” (7).

Pero si se ha rechazado la percepción íntima también, ¿cómo se llega a la conciencia pura? Husserl distingue la percepción íntima de la percepción que él llama inmanente; con la primera nos hallamos en el mismo caso que con la percepción exterior, pues se refiere también a las vivencias del ser psicofísico, en las que nos encontramos todavía con los matices y sombreados (Abschattungen); en cambio, en la percepción inmanente, o mejor dicho, en los actos de dirección inmanente —vivencias intencionales de referencia inmanente— “sus objetos intencionales ... pertenecen a la misma corriente vivencial que los actos mismos”. Y aquí tenemos la “iluminación” total del objeto.

Estos actos intencionales, cuya trama es el tema único de la observación fenomenológica, poseen una doble dirección o mención: la mención significativa y la mención objetiva. Ambas apuntan a un reino que se define por dos características: en él se halla el “ser” y el “sentido”. De este modo los actos intencionales nos llevan al reino del ser. ¿Quiere decir esto que ese reino del ser existe con independencia de nuestra conciencia? A primera vista pudiera parecerlo, y la época de las *Investigaciones Lógicas* parece hacerlo suponer, mas con la aparición de *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* es ya seguro lo que se ha llamado “idealismo fenomenológico” de Husserl. No

(6) *Ideen...*, pág. 113.

(7) *Ideen...*, pág. 109. Husserl cita la fórmula de Kant; he aquí las palabras de la Crítica de la razón pura [2.^a ed., 131-2]: “Das: *Ich denke*, muss alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was garnicht gedacht werden könnte, welches ebensoviel heisst, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein.”

me interesa aquí más que caracterizar brevemente la postura fenomenológica, y por ello he de prescindir de entrar en discusiones de escuela.

En el acto intencional inmanente es dado, pues, el objeto mismo —el acto de la misma corriente vivencial— en completa iluminación, de un modo inmanente, en él entra en acción la intuición esencial, que en la iluminación total del objeto nos hace ver lo que en él hay de absoluto y sobretemporal: su eidos, su esencia. Pero esto no ocurre en el acto intencional trascendente que apunta a algo de fuera de la conciencia, a eso que se llama “realidad”, que por ello mismo no tiene un ser absoluto —como la conciencia—, sino relativo. La conciencia pone, “constituye”, produce (erzeugt), hace aparecer, el ser de lo que es, la unidad ideal, la esencia (eidos).

Y de este modo nos hallamos con un doble reino del ser: el absoluto de la conciencia y el relativo, trascendente, de lo extraconsciente, o mejor dicho, de lo extrahumano, pues el término extraconsciente va demasiado cargado de reminiscencias psicologistas: enemigo número uno de Husserl.

Pero una pregunta se hace inevitable: si todo lo que no participa del ser de la conciencia trascendental es relativo, ¿qué posición ocupa la región de las esencias? Porque también necesita de la posición y “originaria constitución” por parte de la conciencia trascendental. Este es en realidad el problema del idealismo husserliano. La respuesta no es clara, pues de una parte ha de tener validez universal, como eidos y “morphé”, que es aplicable a los individuos reales en el sentido de la especie, y, por otra, necesita también de esa posición primaria que acaece en el campo absoluto, en el terreno firme del ser, de la conciencia trascendental. La solución la proporciona una vez más en la historia de la filosofía una treta de la razón; ésta *List der Vernunft*, la ve Husserl en su pluralismo de los yos. Ciertamente que el logos necesita de una posición primaria, pero no por ello

es menos absoluto, pues una vez pensado es del dominio de la intersubjetividad, cualquier yo le puede aprehender o poner a su vez, y de este modo, en su conjunto, constituye la esfera absoluta de lo que es. Frente a esta esfera del logos, que también es llamado morphé, la realidad, la naturaleza tiene una categoría escuetamente fortuita y accidental, como “hylé” informe. Frente a la conciencia trascendental... “no es algo en sí absoluto que se une luego secundariamente a algo, sino que no es nada en sentido absoluto, no posee ninguna “quiddidad” absoluta, tiene el modo de ser de algo que es únicamente intencional, consciente, capaz sólo de ser representado por la conciencia... es un ser que la conciencia pone en sus experiencias, y fundamentalmente puede tan sólo intuirse y determinarse como idéntico por la diversidad de las apariciones fenoménicas motivadas, fuera de esto no es nada” (8). El ser de la realidad, que ciertamente “para nosotros” es lo primero, se agota en su fundamental hallarse referido a la conciencia.

¿Ocurre lo mismo con la región “objetiva” del eidos? No. Aunque en sí es una “objetividad de producción subjetiva” (Objektivität aus subjektiver Leistung), posee un ser propio, inidentificable con el proceso de la vivencia, ni se halla tampoco referido a un “actual” ser-pensado; aparte de ello es accesible a la generalidad, lo que quiere decir que es *a priori*, por lo menos —cabe agregar— *a priori* intersubjetivo. Pero, además, el reino del εἶδος constituye el “sentido” de la realidad; vale, pues, no sólo para cualquier sujeto, sino que constituye el sentido de la realidad, que sin esa “forma” no tendría sentido. Así, al buscar el “contenido esencial” de la realidad, quiere decirse que buscamos su sentido. Esto tiene una enorme importancia para la teoría del conocimiento; ello hace que Husserl, que parece aquí seguir tan de cerca las huellas de Kant, esté en reali-

(8) *Ideen...*, págs. 93-94.

dad a una distancia inconmensurable de él, pues el mundo de los fenómenos, las “Erscheinungen” kantianas, no se nos presentan como un caos, sino que tienen un sentido que no les confiere en primer término nuestra razón. Bien que el idealismo continúe existiendo, puesto que la conciencia trascendental es lo único que es en sí y por sí, absoluta en el sentido de que *nulla re indiget ad existendum* (9).

Estas citas y aclaraciones nos bastan ya para determinar la solución que Husserl da al problema del conocimiento. Y digo del conocimiento y no del saber, porque en Husserl no tiene sentido esta distinción que hemos de ver en seguida en Scheler, cargada de un peculiar problematismo.

Dice Husserl: “Toda intuición original es una fuente segura de conocimiento; todo lo que en la intuición se nos ofrece de un modo original (en su realidad corpórea, por así decir), se ha de aceptar sencillamente como se ofrece, pero también en los límites exclusivos en que se ofrece” (10). En términos de Husserl, el conocimiento se efectúa en el terreno seguro de la conciencia mediante la colaboración de dos actos: el acto intencional significativo y el acto intencional intuitivo. El primero, el concepto, la significación, es sin el segundo, la intuición, vacío. La intuición le aporta la “plenitud” y según sus grados es más o menos plena, mientras que la intención significativa cumple siempre la misma función de mentar o significar el objeto. Husserl prefiere hablar de “implección” o cumplimiento (*Erfüllung*) mejor que de conocimiento. Quiere indicar con este término que el conocimiento tiene lugar cuando la mención o el acto significativo se cumple, se comprueba en la intuición.

Si ahora aplicamos este esquema en la reducción fenomenológica

(9) *Ideen...*, pág. 92. Este paso hacia adelante en la búsqueda del sentido del ser lo destaca con acierto Heinemann; *Neue Wege der Philosophie*, Leipzig, 1929, pág. 333.

(10) *Ideen...*, pág. 44.

lógica, teniendo en cuenta las explicaciones ontológicas que anteceden, se nos mostrará en todo su significado el puesto central que para la fenomenología tiene la intuición de esencias (*Wesensschau*): ésta nos “hace ver”, nos patentiza con su foco el *eidos* que toda cosa tiene; en ella se nos manifiesta lo intuído de un modo inmediato, en sí mismo, originalmente. Como ser absoluto, constituido en el campo de la conciencia trascendental, podemos tener de él un conocimiento absoluto. No así del ser relativo que conocemos en la experiencia; éste se nos muestra, no en una intuición impletiva, sino en un matizamiento más o menos completo y, como entidad concreta que es, no cabe en ella hablar de intuición —que sólo se dirige a lo general—, sino de experimentación: Su conocimiento es también relativo.

¿Qué sentido tiene en esta concepción la verdad y la evidencia? A la definición que Husserl también acepta para la verdad: *adaequatio intellectus et rei*, no puede caberle el sentido ontológico tradicional, sencillamente porque el objeto se ha evaporado: operamos en este idealismo fenomenológico únicamente con actos que coinciden o no coinciden, tienen cumplimiento o no. El problema de la verdad pasa a un terreno meramente subjetivo. Igual cabe decir de la evidencia, que se presenta cuando la esencia es intuída de un modo completo y adecuado; en última instancia no queda más centro que el yo. La verdad ha de serlo “para” alguien —y esto siempre—. Bien que no se llegue a un solipsismo; el individuo no es el *solus ipse*, porque se sabe en una comunidad de individuos que intuyen y tienen igualmente acceso al reino de las esencias, pero en todo caso el conocimiento con su pretendida “objetividad” se realiza en el campo absoluto de la conciencia trascendental, cuyas leyes lo son también de sus objetos.

INSERCIÓN DE SCHELER EN LA FENOMENOLOGÍA.

Al aceptar Scheler el punto de partida de la fenomenología, concretamente de Husserl, en la investigación filosófica, hace resaltar en seguida algunos momentos de ésta con relieve que en Husserl no tienen y modifica otros hasta el punto de cambiar radicalmente la postura de Husserl en cosas fundamentales. De Husserl acepta invariado el concepto de "postura fenomenológica", pero es instructiva la aclaración inicial que en el estudio *Phänomenologie und Erkenntnistheorie* hace a este respecto, a saber: que la *responsabilidad*, tanto ante los hallazgos proporcionados por esa postura fenomenológica como incluso ante la misma teoría sobre dicha postura, es exclusiva de cada investigador (11).

A seguida de plantear la fundamental importancia de la postura para el filosofar, comienza Scheler por definir los "hechos" con que tiene que ver esa postura: los hechos puros o fenomenológicos. Si Husserl no quería saber nada de hechos ni de ciencia de hechos, Scheler fundamenta precisamente el conocimiento que la fenomenología ofrece sobre la base de estos hechos. ¿Qué son en sí? Y, sobre todo, ¿qué es dado en ellos? En conjunto forman un reino accesible por medio de una intuición especial, y en sí mismos pueden definirse como unos hechos de que ha sido vaciado todo elemento sensorial (12) y se hallan en plena independencia de las funciones sensoriales gracias a las cuales se han obtenido. Dos notas se acentúan con especial rigor en este concepto del "hecho puro": 1.^a, que, además de ser independiente de toda función sensible, le sirve a esta última de *fundamento*, y en ello ve Scheler la decidida oposición

(11) *Phänomenologie und Erkenntnistheorie*, incluido en el libro *Schriften aus dem Nachlass*, I, Berlín, 1933, pág. 266.

(12) *Lehre von den drei Tatsachen*, en *Schr. a. d. Nachlass*, página 324.

a toda teoría sensualista e incluso al pensamiento de Husserl en la “intuición categorial”. Pues toda teoría sensualista afirma que el contenido sensible fundamenta en cuanto experiencia de primer grado toda posible intuición o hecho ulterior, y Husserl, por otra parte, admite que la intuición categorial está *fundada*, mientras que la intuición sensible es la única que no va fundada; 2.ª, “la absoluta independencia de los hechos puros, en su identidad y diversidad, de cualquier clase de *símbolo* con que pueden ser designados o que sirve únicamente para representarlos como parte de los mismos hechos” (13).

Frente a estos hechos puros nos hallamos con otras dos clases de hechos: los de la postura ingenua y los hechos científicos. Unos y otros presentan el objeto de una manera simbólica. En la percepción natural se trata de cosas y acaecimientos, el objeto está dado simbólicamente, si bien va “representado” —en el llamado fenómeno (*Erscheinung*)— en sí mismo tal como es. Y no podía en la postura ingenua estar dado en sí mismo el objeto, porque al hombre en esa postura no le interesa en sí el objeto, sino en cuanto motivo y fin de su acción, de sus necesidades.

Un paso más representa la postura científica: aquí cabe incluso hablar de una reducción operada sobre la percepción natural; no se trata ya, en efecto, de percepción, sino de “observación” (14). Consecuencia de esta reducción es que la percepción, la apariencia sensible, se ha vaciado y en su lugar queda sólo una función representativa: “el objeto de la ciencia está mentado simbólicamente (no dado) y viene representado por un “signo” que se pone arbitrariamente”.

Sólo los hechos fenomenológicos, al ser esenciales, asimbo-

(13) *Lehre von den drei Tatsachen*, pág. 334.

(14) *Lehre v. d. drei Tatsachen*, pág. 346. “Contenidos objetivos” llama también Scheler a los hechos científicos: compárese: *Phänomenologie und Erkenntnistheorie*, pág. 292.

licos e independientes de todo símbolo natural o arbitrario, pueden ofrecer “el hecho” —quiere decirse el objeto en sí mismo—. Desaparecen la trascendencia y el símbolo para aparecer la inmediatez (15). Es, pues, la postura fenomenológica en Scheler un tercero y no un segundo paso como en Husserl, gracias a la significación que cobra la función simbólica del hecho científico intermedio.

Nos encontramos ahora con el mismo problema que se planteaba en la postura de Husserl: ¿cómo llegar a ese hecho puro? ¿Existe un proceder o una técnica determinada? Aquí aparece ya de un modo claro la ruptura que Scheler opera en el proceder fenomenológico, con la adopción de una definición propia para toda la postura en cuanto punto de partida filosófico.

Es claro, por lo que ya dicho, que el ser, objeto del conocimiento en la nueva postura adoptada —el hecho puro a que se pretende llegar—, significa en términos más corrientes de historia de la Filosofía el problema del saber apriórico, o, como Scheler dirá —ya lo veremos en seguida—, el saber de cultura o de esencias. Es, en todo caso, esta vía hacia el hecho puro el terreno previo fenomenológico, vía hacia ese campo neutral que demandaba Husserl —terreno absoluto para la *prima philosophia*. A él le había llevado poco a poco esa insistencia por un campo absoluto a un idealismo, absoluto también, en que sólo quedaba la conciencia con su torrente vivencial, primer “fundador”, esencial “ponens”, “Urstifter”, del ser: ser que de este modo había de quedar desprovisto de trascendencia.

Scheler, que no es idealista y que no renunciará nunca, a

(15) *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (citado en adelante como *Ethik*), Halle, 3.^a edic., 1927, pág. 45, al final: “... alle nicht phänomenologische Erfahrung ist prinzipiell Erfahrung durch oder vermittelt irgendwelcher Symbole, und insofern mittelbare Erfahrung, die niemals die Sachen “selbst” gibt. Nur die phänomenologische Erfahrung ist prinzipiell *asymbolisch* und eben darum fähig, alle mögliche Symbole zu erfüllen.”

lo largo de toda su obra, a la trascendencia del objeto, ha de salvarse de esta derrota; el nuevo camino emprendido con este fin comienza ya en la técnica de la reducción fenomenológica.

[Se puede también demostrar fácilmente que este camino divergente de Husserl comienza en la misma época en que ambos trabajan juntos en Göttingen (de 1909 hasta 1913, aproximadamente), cuando Scheler, identificado hacía años ya con el método de Husserl, escribe la parte más esencial de su obra filosófica. En lo que se refiere concretamente a este problema de la postura fenomenológica, ofrecen una prueba de esa divergencia a que me refiero los dos trabajos sobre teoría del conocimiento incluidos en el volumen I de *Obras póstumas*, como también la sección epistemológica de la primera parte de la *Ética*. La fórmula definitiva en el problema del saber y en la postura fenomenológica (en relación, sobre todo, con su técnica) no se halla hasta mucho más tarde —después de 1924— (16), cuando las convicciones sobre Metafísica han cambiado. Pero hacer un estudio genético llevaría demasiado lejos, y por ello me limito a esta indicación para justificar mi procedimiento de estudio, que abarca toda la obra como si fuera un todo unitario en este problema del saber.]

En el hecho puro o fenomenológico, decíamos, el objeto está dado en sí mismo. Absolutivizando este término nos hallamos con el concepto de "Selbstgegebenheit" —el estar dado en sí mismo—, que Scheler repetirá ya de ahora en adelante con mucha conserencia. El origen del término se halla ya en Husserl (por lo menos en sus elementos, el "selbst" y el "gegeben"), pero Scheler le da una significación que me atrevo a llamar potenciada. Acaece ello merced a la sobrevaloración del paso intermedio, que ofrecía la reducción científica, posterior a la postura

(16) En *Erkenntnis und Arbeit*, 1926; *Die Formen des Wissens und die Bildung*, 1925, e *Idealismus-Realismus*, 1928.

ingenua, pero anterior a la fenomenológica. Esta inserción, que es también etapa hacia el hecho fenomenológico, se explica gracias a un problema que preocupó siempre a Scheler: el significado de la ciencia positiva y su influjo en el desarrollo de la filosofía moderna —problema motivado especialmente por el pragmatismo, del que Scheler aceptó algunas tesis—, lo que le llevó luego a la distinción de las formas del saber y a insistir sobre el sentido simbólico de la ciencia (otras veces llega a decir que la ciencia crea su objeto (17) y (18).

Consiste ese estar dado en sí mismo, característico del hecho fenomenológico, en la “coincidencia de lo mentado y lo dado”... en el encaje, en el momento en que llega a coincidir el cumplimiento de lo mentado y lo dado, *aparece* el fenómeno (19). Como la evidencia, es el estar dado en sí mismo un ideal del conocimiento que antecede a la verdad y a la falsedad (20). No se trata en este terreno de aportar definiciones; lo mismo éstas que los respectivos criterios son rechazados de un modo tajante por Scheler. Lo único que cabe son mostraciones, indicaciones para conseguir un enfoque justo, para entrar en el recto camino que lleve a la intuición, a esa primaria posesión del objeto absoluto (21), inmediatamente dado.

(17) Para el concepto del “estar dado en sí mismo” —*Selbstgegebenheit*— y la función simbólica de lo dado en la postura ingenua, como sobre la función de mero signo del dato científico, véanse preferentemente: *Phänomenologie und Erkenntnistheorie*, pág. 268 y sgs.; *Lehre von den drei Tatsachen*, *passim*, y *Ethik*, pág. 43 y sgs.

(18) *Lehre von den drei Tatsachen*, pág. 285: “... los partidarios de una teoría del conocimiento basada en la fenomenología ... se inclinan particularmente a no echar de ver la distinción, no menos importante, que hay entre los hechos científicos y los naturales, fundiendo en una unidad indiferenciada ambas clases de hechos.”

(19) *Ethik*, pág. 46.

(20) *Phänomenologie und Erkenntnistheorie*, pág. 269.

(21) *Ethik*, pág. 44 y sgs.; *Phänomenologie u. Erkenntnistheorie*, págs. 268 y 280. Curioso resulta comparar los pasajes de la *Etica*, pág. 44, y *Phänomenologie, etc*”, págs. 268 y 284, en que se habla de

Ante la incomprensión que W. Wundt manifiesta frente al método fenomenológico, objetando que todos los intentos por aclarar conceptos determinados vienen a parar en tautologías, hace valer Scheler que, efectivamente, es así para quien lea esas explicaciones en una postura como la que Wundt adopta. Es necesaria una postura distinta ante un libro de fenomenología, cuyo posible y único sentido es hacer llegar al lector a la *intuición de algo*, y una vez llegado allí al final de la reducción o intuición, no cabe más que decir: "mira, el objeto lo tienes ahí, delante de ti" (22). No se le oculta a Scheler que el problema de la transmisión del conocimiento tiene para la fenomenología un sentido nuevo y en extremo difícil. A él se refiere la polémica con Wundt. Pero no se asusta Scheler ante las conclusiones que lógicamente la nueva postura exige. Y es nada menos que declarar nulos los conceptos tradicionales de prueba y criterio. En efecto, ¿qué falta hace probar lo que se ve? El problema que con esta afirmación se plantea es de una importancia tal que por sí solo haría invalidar con una respuesta unilateral toda la teoría del conocimiento. Mas no se le escapa a nuestro autor, quien asigna a esa rama de la filosofía no la tarea dudosa de demostrar el ser, sino las estructuras del conocimiento del ser, el proceso y los modos en que al hombre le es dado llegar hasta el ser. Problema previo a toda teoría del conocimiento resulta así el de la escala y los módulos en que ese proceso se realiza. Naturalmente, la forma fundamental que sirve

los criterios que pueda haber para conocer la naturaleza "esencial" de lo dado. En el primer pasaje (*Ética*), Scheler emplea, efectivamente, la palabra "criterio" y acepta su posibilidad para el conocimiento de la esencia; en los otros dos pasajes rechaza el término. El que demanda criterios es siempre, para Scheler, un extraño al núcleo de los problemas, y por ello mismo necesita de criterios que le den una señal exterior de la verdad o el valor. Su postura no es la del apasionado, sino la del frío juez. Más adelante habla Scheler de "método" para llegar a la intuición de la esencia apriórica.

(22) *Phänomenologie*, etc., pág. 280.

de escala básica para ese acceso al ser es el estar dado en sí mismo: forma que es de suyo el límite máximo a que el conocimiento puede llegar. El otro límite —mínimo— es la absoluta inadecuación, pues en ella el objeto se halla simplemente mentado y no dado.

Entre estos dos límites oscilan los restantes módulos gnoseológicos: verdad-falsedad, adecuación en sus diferentes grados, relatividad existencial de lo conocido al conocedor, justeza, etc.

Y ahora volvemos a la pregunta: ¿Cómo se llega al hecho puro? ¿Cómo alcanzamos el ser, la esencia absoluta de las cosas? Para un fenomenólogo la respuesta es evidente: merced a la reducción fenomenológica. Se trata, pues, de ver cómo operamos esa reducción.

EL NUEVO CONCEPTO DE “DESREALIZACIÓN” Y LA DEFINICIÓN ENTITATIVA DEL SABER.

Puesto que el “estar dado en sí mismo” consistía en una vivencia intuitiva e inmediata de lo dado, al coincidir éste con lo mentado; en otras palabras, puesto que se trataba de un *acto*, habremos de prescindir, como primer eslabón en la cadena del conocimiento, de toda ejecución real de actos y sus anejos —por parte del hombre— que se hallen fuera de la línea intencional del acto mismo, de la dirección que el acto de suyo posee, el cual acto —y sólo él— nos acerca a la síntesis dado-mentado. Eliminaremos asimismo toda situación condicionada por la manera de ser del actuante o por la manera de obrar de éste que dependa y halle su explicación en factores telúricos u orgánicos (raza, nación, etc.). Luego eliminaremos la posición del especial coeficiente de realidad con que el objeto viene dado en la percepción natural y en la ciencia (realidad, apariencia, ilusión, creencia, etc.).

Según Husserl, una vez que hayamos procedido a esta eliminación, nos ha de aparecer la esencia del objeto en cuestión. Ahora bien, como para él el ser viene a identificarse con "ser pensado", ya que el ser lo "pone" la conciencia trascendental, en esas eliminaciones, en ese progresivo poner entre paréntesis, manejamos únicamente unidades lógicas. Lo que excluimos son actos, ciertamente, mas esos actos son juicios y la realidad viene a limitarse a nuestros juicios sobre la existencia del objeto.

Una nueva pregunta hará cambiar toda la perspectiva. Esta inocente pregunta: ¿pero es que, efectivamente, el coeficiente de realidad está constituido por nuestros juicios de existencia? Porque, en caso negativo, todo el proceder montado en acción por Husserl se viene abajo como un castillo de naipes. Y esto es precisamente lo que Scheler se pregunta, y es también lo que Scheler niega.

Si la realidad no es ese juicio de existencia, claro es que la técnica de la reducción ha de ser otra. Dejemos para más adelante la contestación a la pregunta de la realidad y continuemos en el proceso de la reducción. Reducción que más exactamente hemos de llamar "desrealización", pues para Scheler el dato de que se parte en la reducción tiene una fuerte impronta de realidad, por tratarse de un dato de la percepción natural.

Esta desrealización era insuficiente en Husserl, porque para él (23) ser real significaba ocupar un sitio en el tiempo. No se trata de eliminar ese juicio de existencia temporal que afecta

(23) .Para todo el proceso de la desrealización y la técnica del conocimiento de esencias: *Nachlass*, pág. 283; *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 353; *Philosophische Weltanschauung*, págs. 6-8; *Idealismus-Realismus* (en la revista *Philosophischer Anzeiger*, año 1927-28), pág. 282 y sgs., y *Probleme einer Soziologie des Wissens*, págs. 160-161. (Este último trabajo va incluido, como también *Erkenntnis und Arbeit*, en la obra que lleva el título: *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig, 1926.)

a todo acto de cosmovisión ingenua, “sino de eliminar el momento mismo de la realidad que da cumplimiento al predicado del juicio existencial o respectivamente los actos que nos dan ese momento *mismo*”. Si lo primero era cosa fácil porque manejábamos predicados y actos lógicos de pensamiento, esto segundo no lo es tanto, porque nos hallamos con el elemento “oscuro” del hombre, ante el que en toda la historia de la filosofía occidental, desde Parménides, el filósofo ha tomado casi siempre una postura de repulsa no exenta de miedo —se trata, en suma, de eliminar instintos, impulsos y afectos, que para Scheler tienen un puesto de primer orden como actos que participan en el conocimiento de lo real—.

Y claro es que así no tenemos ya que ver con un método —procedimiento conceptual—, sino con una “*tékne*”, con un íntimo obrar por el que vamos a dejar fuera de acción funciones, actos humanos —demasiado humanos—, con cuya ejecución se cuenta siempre en la postura natural.

Estos actos de naturaleza instintiva y, en general, dinámica tendían al dominio de la naturaleza. Pues bien, el proceder, la técnica para llegar al conocimiento de las esencias, para pasar de los impulsos que nos llevan a la realidad hasta la pura *contemplatio*, no sólo exige eliminar esos actos que nos procuran realidad y que van impregnados de apetencias, sino además requiere insertar en su lugar el *amor sin apetitos* al ser y al valor de las cosas. Amor que introduce, frente a la postura de dominio sobre las cosas, la de la pura y desinteresada *entrega* al mundo, a la naturaleza, al ser cósmico de todo lo que a la mirada del hombre se ofrece.

De este modo el resultado de la reducción, de la desrealización del objeto, ha de ser muy otro que en Husserl. Con la reducción lógica de éste nos había de quedar al final no la esencia pura, sino la esencia accidental, fortuita, del objeto, envuelta aún en el elemento espacio-temporal. Y puesto que no se logra-

ba eliminar el espacio ni el tiempo con aquel proceder lógico, es natural que el reino ideal de las esencias continuase sin mostrar su puerta de acceso. Con la nueva técnica empleada no ha de ocurrir así. Si bien es cierto que con el momento real desaparece por fuerza toda una serie de propiedades que el objeto de la cosmovisión natural presenta (esa fortuita esencia tempoespacial del ahora y el aquí), no es menos cierto que entra en acción algo nuevo, extraño a la postura ingenua ante el cosmos, y que se nos ha de revelar como constitutivo de la esencia auténtica.

Ahora, el residuo de nuestra reducción no será como en Husserl pura y simplemente la conciencia trascendental, único ser absoluto, sino el mundo ideal de las esencias, trascendente y no inmanente al hombre.

Aquí Scheler se muestra —como, por lo demás, en toda su teoría del conocimiento— no tanto adversario de Husserl cuanto de Kant (24). Como resultado de la desrealización no cabe afirmar que nos hallemos de nuevo ante el “giro copernicano”, que en Husserl se formulaba así: “las leyes esenciales de la conciencia “de algo” son, al mismo tiempo, leyes de ese “algo”, de los objetos de conciencia”; al contrario, el resultado que frente al mundo apriórico de la esencia nos muestra la desrealización con la descubierta del nuevo reino del ser ideal, es que las relaciones y conexiones de esencias —del reino ideal descubierto— se cumplen en toda experiencia de observación e inducción (25).

Dos problemas se nos plantean ante la fórmula scheleriana de la desrealización. Primero, el ser en su sentido absoluto, la esencia auténtica nos es dada en la ejecución de un acto desrealizador —o lo que es lo mismo: el conocimiento de la esencia supone la ejecución de determinados actos y la supresión

(24) *Idealismus-Realismus*, pág. 283.

(25) *Ethik*, pág. 70.

de otros. En esa ejecución positiva de actos entra el amor; en la eliminación quedan comprendidos los impulsos e inclinaciones al dominio de la naturaleza. Resulta entonces que el acceso a la esencia va condicionado por el amor.

En segundo lugar cabe preguntarse: ¿cómo podemos conocer la otra esfera del ser no esencial, el ser de la realidad al que por lo visto nos llevan los impulsos e inclinaciones de dominio, las apetencias y los instintos de la postura natural? O, con otra fórmula: ¿qué nos es dado cuando no ponemos en acción el proceder desrealizador, la postura de reducción de los impulsos, o, de un modo general, cuando la reducción fenomenológica no tiene lugar?

Este doble planteamiento supone entrar ya en la definición que Scheler da del saber y en la distinción primaria que de todo "lo que es" (seiend) nos ofrece. Pero, por lo pronto, nos encontramos ya con esta afirmación: el concepto del saber no lo podemos lograr partiendo de la conciencia, como habría de ocurrir según el punto de vista fenomenológico de Husserl, y mucho menos —esto se recalca a través de toda la producción de Scheler— puede llegarse a una delimitación neutral del saber por el camino que la filosofía moderna emprende con Descartes y su principio de la inmanencia radical de todo lo dado a la conciencia, principio que reviste en Kant una formulación radical en el postulado de la apercepción trascendental, y es mantenido también por Franz Brentano —a pesar de iniciarse con él la nueva Ontología del presente— bajo la fórmula: todas las funciones y actos psíquicos van acompañados de un saber sobre los mismos (26).

Si resultan insuficientes los esfuerzos que la teoría del conocimiento en la filosofía moderna y contemporánea efectúa en torno a la definición del saber, ello es debido a que se parte

(26) *Idealismus-Realismus*, págs. 260 y 284.

de una confusión previa entre conocer y saber y a que no se ha llegado aún a ver claro en la teleología que es esencial a todo conocer. Se parte de "una" forma del saber, al definir a éste, y así queda incluido en la definición lo que se pretende definir. Necesitamos una noción neutral y abarcadora de todas las posibles formas.

Esta definición neutral no puede lograrse más que en un terreno ontológico con la delimitación primaria del reino de las esencias y el de la realidad que choca y ofrece resistencia a nuestros impulsos, trascendentes ambos dominios al hombre que conoce. Mas, por otra parte, es necesaria la distinción en el elemento trascendente (usemos esta palabra de un modo provisional) de sus constitutivos metafísicos, ónticos, que tienen una importancia capital en relación con el sujeto sabedor.

Otro peligro se nos ofrece en el camino hacia esa definición, peligro que para Scheler representa la tradición realista, objetivista, del conocimiento. En efecto, para ella el polo determinante del conocimiento es sólo el objeto trascendente, limitándose el sujeto a un papel pasivo de mero receptor. En la definición neutral por Scheler propugnada, el polo determinante no puede ser más que el acto humano en cuya ejecución nos hacemos sabedores. Frente a este acto, lo sabido se presentará como objeto trascendente que luego se torna inmanente por el acto del saber —al menos en uno de sus elementos ónticos—, o como vago término de una relación de posesión, de un "tener".

De acuerdo con estos postulados, el saber es una relación óntica montada sobre la base del modo de ser "todo-parte". Pues el saber constituye una relación de participación de un ser en la esencia de otro ser que permanece invariado. Lo sabido se convierte en parte del que sabe. Claro que esta relación óntica para nada supone una relación causal, temporal ni espacial. El conjunto de la relación estriba en que la esencia —y sólo la esencia— de lo sabido se convierte en "ens intentionale"

merced a los actos del ser sabedor que hacen posible la participación; actos que forman la unidad de lo que llamamos mens, espíritu, conciencia. Por el contrario, la existencia de lo sabido continúa siendo “ens reale” y queda forzosamente al margen de esa relación óptica del saber.

Sin la posibilidad de separación de ambos elementos metafísicos del ser sabido, el concepto del saber es unilateral. Separación que se refiere únicamente al posible estar “in mente” de ambos elementos. La esencia —afirma Scheler— puede estar in mente y extra mentem. La existencia sólo puede estar extra mentem. Quiere decirse: “la esencia *puede* ser inmanente al espíritu que sabe y lo es efectivamente en el caso del conocimiento evidente; con exclusión, por lo tanto, de la ilusión y el “error”. Pero no así la existencia... “que permanece extraña e independiente de la conciencia, esencialmente trascendente, aun en el caso límite de un espíritu divino todosabedor” (27).

El error del realismo crítico y del idealismo de la conciencia —formas en que la vieja lucha Idealismo-Realismo se concreta en la filosofía contemporánea— es común en este caso. Ambos parten de una verdad y un error paralelos. El primero afirma justamente que la realidad, la existencia, es necesariamente trascendente y concluye que ha de serlo la esencia también. Por ello acude a su teoría de la imagen-copia para explicar el hecho del conocimiento. El nuevo idealismo de la conciencia —la escuela de Marburg y la llamada escuela del suroeste alemán (Rickert en este caso) y otros idealistas como Schuppe, etc.— parte del principio, justo, que la esencia puede ser inmanente a la conciencia y concluye de ello que ha de ser

(27) Para la definición ontológica del saber, véase: *Idealismus-Realismus*, págs. 256-266; *Die Formen des Wissens und die Bildung* (incluido en el volumen *Philosophische Weltanschauung*), págs. 113-115 y 151-152; *Erkenntnis und Arbeit*, págs. 247-248.

también inmanente la existencia, negando de este modo, en absoluto, la trascendencia (28).

Error común de ambos partidos es que suponen la inseparabilidad de la esencia y la existencia en su relación con el conocimiento. Esto es precisamente lo que Scheler niega y lo que constituye uno de sus dos principios básicos en la definición del saber. Es más, llega a sentar como uno de los postulados de su metafísica que esa posibilidad de separar la esencia de la existencia es la característica fundamental del espíritu humano y base de todas las otras (29).

Este problema de la inmanencia, caballo de batalla en toda la historia de la teoría del conocimiento, lo resuelve Scheler de una manera harto sutil, aprovechándose de distinciones de la escolástica clásica.

Son éstas dos, esencialmente: la del ens intentionale y ens reale, de un lado; la del actus intentionale y relatio realis, de otro. Aplicadas al problema de la trascendencia, estas distinciones expresan para Scheler: “el saber existe sola y exclusivamente cuando la esencia, como algo estrictamente idéntico, está *lo mismo* extra mentem, es decir, in re, que in mente al mismo tiempo —como ens intentionale, o sea como objeto—” (30). Esto indica que el ser conocido queda escindido respecto a su estar in mente. En cuanto ens intentionale está in mente; en cuanto ens reale, no. Ese estar in mente se efectúa mediante un acto intencional del sujeto cuyo término es la sola esencia del objeto, la cual de este modo se hace inmanente al espíritu que sabe. Por el contrario, el objeto en cuanto real, existente, conserva siempre su trascendencia y está respecto al sujeto sabedor en una relación causal. La falla del realismo la ve Scheler aquí en

(28) *Philosophische Weltanschauung*, pág. 152; *Idealismus-Realismus*, págs. 256-257.

(29) *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, pág. 62.

(30) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 248.

esta pretendida relación causal que habría de producir el objeto en cuanto tal objeto, es decir, en cuanto término —en su esencia— de la relación del saber, por medio de la imagen. Esto es imposible para Scheler, pues la esencia —único término del acto sabedor del lado del objeto— es de naturaleza ideal, lo mismo que la imagen y, por lo tanto, mal podría dar origen a una relación causal. Esta relación causal se origina tan sólo en la existencia, en el elemento real del objeto de un modo que más adelante veremos (31).

Entra ahora a completar la definición del saber la teoría del espíritu elaborada por nuestro autor. Cualidad esencial del espíritu es hacer objeto el mundo en que se desarrolla, mediante sus actos; a la vez que él, por su parte, es incapaz de ser objeto. El acto intencional del espíritu convierte en objeto al ser sabido en el que participa: la relación intencional “objetiva” el término opuesto al acto. Hasta aquí no vemos aparecer en acción la conciencia, punto común de partida, lo mismo del idealismo que del realismo. No puede aparecer, según Scheler, porque el concepto de la conciencia es algo derivado y no primario en la relación del saber. Para llegar a él hemos de pasar por los peldaños del acto intencional, la relación real, y aun por el sujeto de aquel acto, el yo que sabe. En este progresivo avanzar del saber va apareciendo la reflexión cada vez más diferenciada. En todo caso, no cabe definir el saber como un contenido de conciencia y nada más. Por el contrario, la conciencia, en sentido genético y óptico, supone ya de antemano un saber.

Es esta forma del saber lo que Scheler llama “saber extático” y que es anterior no sólo a la conciencia, sino también a la noción de objeto, y anterior, por consiguiente, al acto intencional. Ciertamente que no es fácil encontrar en el hombre civilizado

(31) *Idealismus-Realismus*, pág. 259.

adulto esta forma del saber, pero se puede hallar en el niño y en el hombre primitivo, y es la forma típica del saber del animal, para quien su contorno no es "objeto", sino fin de apetencias, limitándose a vivir "dentro de él". Caso típico de este modo de saber es el que se ofrece en el despertar de un narcotizado. Las cosas no aparecen entonces como cosas, nuestro contorno está desprovisto de esa categoría de resistencia que le hace ser objeto de nuestra actuación o nuestra renuncia. Nos hallamos con respecto a él en la relación de un vago "tener". Tenemos, efectivamente, nuestro contorno, pero sin conciencia ni apetencia alguna. Nos hallamos sumergidos en una fusión e identificación peculiar con la naturaleza en su sentido más amplio. Es ese estado al que apunta un poeta cuando dice:

*Todo el cuerpo se sume,
con dulzura se sume entre las cosas.
¡No ser, estar; estar profundamente!
¡Perderse al fin!*

Naturalmente, en este saber extático no existen aún los conceptos trascendencia, objeto, conciencia, saber de. Queda sólo el impreciso tener cosas sin un saber del tener ni del medio por el que hemos llegado a él (32).

EL AMOR COMO EXPLICACIÓN DEL SABER.

Decía yo antes que uno de los dos principios básicos en la definición del saber era para Scheler la posibilidad de separación de la esencia y la existencia respecto a su estar in mente, resultando de ello que la esencia como ens intentionale estaba

(32) *Idealismus-Realismus*, págs. 260-261.

in mente, a la vez que conservaba su identidad extra mentem, in re. La existencia, al margen forzosamente de la relación del saber, quedaba siempre extra mentem. Así solucionaba Scheler el problema de la trascendencia. Pero esto no era más que uno de los lados —el potencial, por así decir— del saber. Y de lo que se trata es de explicarse más que la posibilidad, el hecho del saber. Aquí entra el segundo de los principios a que yo aludía. Con ello llegamos a la intuición quizás más original de Scheler en su teoría del saber, trabada estrechamente con toda su metafísica: el papel del amor en el eterno juego del espíritu. Lo mismo que después unificará —en proyecto al menos— toda la teoría de la persona, el amor unifica ahora toda la teoría del saber.

La idea capital que definía a éste veíamos que era la participación efectuada en el ser sabido, merced a los actos del espíritu sabedor. Ahora bien, nos es imposible la explicación de esos actos que conducen a la participación sin una tendencia en el ser que sabe a romper la barrera de su individualidad, de su limitación, y tomar parte en el otro ser fronterero. Esta tendencia, ese entregarse, no es otra cosa que el amor (33). Sin el amor el espíritu humano queda encerrado en los límites de su propia esfera de intimidad y no puede “ganar” el mundo en que se halla inmerso, habiendo de quedar, si no como el animal “encerrado en el mundo”, sí al menos extraño al contorno —y esto a pesar del poder objetivador que le es propio—.

La inserción del amor en el proceso del saber no sucede caprichosamente. Fácil sería aducir toda una rica tradición filosófica del más alto valor, que arranca ya de Platón con su teoría del “eros” como motor y constante impulso en el ascenso del filósofo al reino de la idea. Pero no se trata de esto. Quiero apuntar a otra dirección. Si es cierto que Scheler recoge la lla-

(33) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 248.

mada tradición voluntarista de la metafísica occidental y un principio esencial de esa tradición es la primacía del factor sentimental y volitivo en el proceso del conocimiento, con todo, en esta peculiar idea suya del saber y sus formas le impulsan motivos muy concretos y muy suyos. Al insertar el amor como una especie de *conditio sine qua non* del saber, tiene bien presente, ante todo, que ha de justificar dos grandes ideas suyas, marcadamente divergentes de la restante metafísica moderna del conocimiento. Una de estas ideas es el sentido teleológico especial del saber que da origen a su articulación en varias clases y a la vez fundamenta esa feliz concepción denominada por Scheler "sociología del saber". La segunda, dependiente de la anterior, es la interpretación del conocimiento de la realidad, interpretación que ha acusado en Scheler los influjos de las corrientes pragmatista y vitalista de la filosofía contemporánea.

"El saber por el saber mismo es tan estúpido como el arte por el arte de los estetas. Como todo lo que amamos y anhelamos, ha de caberle al saber un valor y un sentido final óntico" (34). Estas expresiones, que denotan ideas pascalianas, parecen llevarnos de la mano a una explicación detallada de la función que el amor juega en el saber. Mas no es así. En Scheler casi siempre las grandes intuiciones las hallamos pronunciadas de un modo ocasional, sin encontrar una aclaración ni tampoco una insistencia inmediata (35) (de aquí que el lograr la estructura íntegra de un pensamiento en el arduo trabajo de su prosa difícil y enojosa requiere un poco de arbitrariedad y el hacer un esbozo nuevo a base de citas diseminadas aquí y allá. El pensamiento enunciado muere en seguida como corriente falta de cauce que se bifurca y desperdiga en mil direcciones distin-

(34) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 249.

(35) Esto mismo hace observar E. Rothacker, en relación con otro problema diferente. Véase: Rothacker, *Die Schichten der Persönlichkeit* (2.^a edic., Leipzig, 1941), pág. 88, al principio.

*

tas, para reaparecer sólo más tarde o quizás en otro escrito distinto con nuevos refuerzos sobre el trazado antiguo).

El sentido finalista del concepto general del saber se refiere, en primer lugar, a todo conocer, pensar, observar, etc. (36). El saber es el objetivo final de todo conocimiento. De este modo se plantea la relación que pueda existir entre el conocimiento y el saber. Después de la definición del saber como participación, gracias al impulso amoroso, y admitida la existencia de un saber extático en el que no hay todavía objetos, el conocimiento viene a ser ahora sencillamente un saber diferenciado, es decir, uno de los pasos que en el proceso del saber nos encontramos, una vez dejado atrás ya el escalón de la conciencia, el objeto y la trascendencia. Es el conocimiento un "saber de", o también la unidad en que un relato de intuición coincide con un relato conceptual —esa intuición puede ser sensible o no sensible, percepción, recuerdo, espera—, o, en términos más generales, cuando una imagen coincide con algo pensado. Es decir, el caso normal típico de lo que llamamos saber. A primera vista operamos aquí con los mismos términos de Husserl. Para éste, en efecto, era el conocimiento la coincidencia de una significación y una intuición. Pero vistas las cosas más de cerca,

(36) Sería, no obstante, una falta de imparcialidad el pretender hallar contradicciones en las varias fórmulas que Scheler nos da para expresar esta finalidad del saber y la subordinación del conocimiento al proceso del saber. A las citas mencionadas sobre que el saber es el fin supremo de todo conocimiento, parece oponerse la afirmación siguiente de *Idealismus-Realismus*: "... el saber, como su forma más elevada que llamamos conocimiento..." Contradicción que se esfuma si tenemos en cuenta el significado de *proceso* que al saber corresponde en la marcha progresiva del espíritu; así el conocimiento, en cuanto saber auténtico y pleno, va subordinado al proceso general del crecimiento del espíritu, que se efectúa precisamente, en una de sus direcciones, por el saber; por lo tanto, queda incluido en el mismo proceso general del saber como uno de sus escalones superiores.

se echa de ver la distancia que entre ambos se ha abierto en virtud del rígido dualismo iniciado por Scheler con la separación de la esencia y la existencia en la relación del conocimiento. Desde el punto de vista de este dualismo quedará Husserl en la misma línea que Hume, por ejemplo, a pesar de su diametral oposición al empirismo. Y es que si Scheler define ahora el conocimiento “adaptación e identificación *mutuas* de la significación y la imagen, del pensamiento y la intuición”, el término “mutuo” tiene un valor extraordinario aquí. En consecuencia, cuando Husserl, con una fórmula parecida, exige, sin embargo —en virtud de su teoría sobre la significación como elemento vacío que precisa de la intuición para completarse—, que toda significación ha de “probarse” en una intuición (bien sea ésta sensible o no sensible), está en la misma línea de Hume por lo que hace a la definición óptica del conocimiento. También Hume exige que toda idea ha de comprobarse en una impresión, cuya copia vendría a ser. La única diferencia estriba en que para Hume la intuición es siempre sensible: la impresión, mientras que para Husserl la intuición podría ser no-sensible. Pero en uno y otro caso el módulo absoluto del conocimiento, el término definitivo de la relación continúa siendo la intuición (37).

Por un defecto contrario al de Hume y Husserl queda rechazado el concepto platónico del saber. Aquí el encaje de pensamiento e intuición es también unilateral, sólo que el relato definitivo es el pensamiento, la idea. En igual error incurren todas las corrientes kantianas o neokantianas de la filosofía moderna. Para todas ellas lo real es un “caos de impresiones” (este término se lo atribuyó Scheler —creo que sin razón— a Kant, pero tiene reminiscencias platónicas), al que sólo la razón con

(37) *Idealismus-Realismus*, págs. 274-275.

sus formas puede reducir a unidad. En definitiva, nos encontramos ante el antiguo dilema platónico del $\mu\eta\ \delta\upsilon$ —lo real— frente al $\delta\upsilon\tau\omega\varsigma\ \delta\upsilon$ —la idea—, con la consiguiente desvalorización del primero.

Scheler, por el contrario, concibe el conocimiento como el blanco en que inciden dos haces convergentes: el uno, formado por las representaciones e imágenes —el factor plástico, intuitivo—; el otro, formado por los pensamientos, las ideas —el factor intelectual, racional—. En ambos haces puede verificarse separadamente un proceso de creciente identificación; quiero decir, las diferentes imágenes parciales pueden arrojar una imagen más perfecta, completa, e igualmente los distintos pensamientos pueden producir un pensamiento total abarcador. Estos procesos son únicamente pasos previos que el conocer presupone, pero no son el conocer, como no lo es la observación de por sí o la intuición. El conocer se da tan sólo cuando unificados esos procesos aislados mediante las leyes propias a su desarrollo, distintas para la intuición y para el pensar, se llega a la fusión de ambos elementos. El saber por intuición y el saber por pensamiento, los dos actos capitales del espíritu humano, intuición y pensamiento, nos ofrecen al coincidir en el conocimiento la esencia misma de la cosa (38). Entonces nos es dado “en sí mismo” el ser, y nuestro acceso al *a priori* queda garantizado. Ahora vemos claramente por qué no se podían confundir entre sí saber y conocimiento, pues este último, como “saber de algo” que es, supone dos clases de saber que en él colaboran: un saber por intuición y otro por pensamiento. Pero, además, como acto objetivante de conciencia, supone otro saber previo no objetivante, en el cual la presencia de las cosas está dada sin su envoltura objetiva: es decir, el saber extático.

Llegamos, después de un rodeo, al mismo punto final de la

(38) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 248.

reducción fenomenológica: el saber de esencias, el estar dado en sí mismo del objeto o el llamado hecho puro. En la coincidencia de la objetividad intuitiva o figurativa (*bildhaft*) y la objetividad significativa o conceptual (*bedeutungshaft*) logramos la evidencia.

LAS FORMAS DEL SABER.

La idea teleológica del saber y la función capital que en él desempeña el amor se manifiestan de un modo más claro en las formas que el saber adopta y en los especiales problemas a que éstas dan lugar.

De la misma definición entitativa del saber se desprende que su finalidad objetiva, aquello por lo que el saber es buscado y para lo que sirve, no puede ser de nuevo un saber, sino un desarrollo (tomando esta palabra en un sentido neutral, que implica tanto una formación como una evolución creadora ascendente). E inevitablemente cabe preguntarse: ¿de quién es ese desarrollo? ¿Cuál es su meta final? ¿Cuál es su campo de acción? Esto equivale a señalar tres objetivos al proceso del saber. El primero de ellos, por el cual el saber vale la pena entre en acción es la formación y desarrollo de la persona, y el saber correspondiente es el saber de cultura. El segundo de los objetivos marca una meta más amplia, pues que incluye el cosmos en un horizonte de totalidad y el fundamento del cosmos en su esencia y manifestaciones; a él corresponde el saber que Scheler llama "de salvación". Y por fin hay un tercer objetivo del saber que define simultáneamente el campo de acción del primero: se trata del dominio de la naturaleza y su transformación en favor de los fines y la comodidad humanos. El saber correspondiente es

el saber de dominio, científico, de positivo resultado, o de rendimiento (39).

1) *El saber de dominio.*

Empecemos por este último. Una pregunta nos puede dar la clave del problema que este saber de dominio plantea. ¿Es una casualidad —se pregunta Scheler— que nuestro saber de la naturaleza es tanto más *puro* cuanto *menos* se orienta a los fines de dominio, cuanto menos sirve a esa urgente necesidad de poderío que para el hombre parece significar la orientación de su vida en el espacio y el tiempo? (40).

El hecho de que la historia cultural de Occidente en estos últimos siglos haya cuidado cada vez con más unilateralidad ese saber positivo de dominio de la naturaleza, ante el que las otras dos formas de saber han llegado casi a desaparecer, e incluso a ser interpretadas desde el punto de vista del saber de dominio; en última instancia, el hecho de que en la cultura moderna aparezcan dos fenómenos llamados positivismo y pragmatismo, ¿tiene una explicación en la misma naturaleza de las cosas?

Scheler cree poder responder afirmativamente a esa pregunta. La razón es la estructura misma de nuestro conocimiento de la realidad, en este caso concreto, de la naturaleza, que parece oponérsenos como un dilema: dominar o perecer. El desconocimiento paulatino en que la ciencia occidental ha ido cayendo sobre el modo especial del conocimiento de la realidad, ha hecho que en definitiva fuese considerado ese conocimiento no como “un” modo del saber, sino como “el” modo único de saber (41).

(39) *Erkenntnis und Arbeit*, págs. 249-50; *Die Formen des Wissens und die Bildung*, págs. 115-16.

(40) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 352.

(41) Scheler ha valorado justamente la aparición de este saber de dominio en la historia de la filosofía europea, centrándolo en la época del Renacimiento. Bacon sería el ejemplo típico de esta tendencia a

Una tarea que urge, según esto, es delimitar con seguridad y limpieza el modo especial como la realidad puede ser conocida, separarla de los otros modos de conocimiento y hacerla entrar en su puesto correlativo dentro del proceso completo del saber humano.

La llamada por Scheler teoría de la realidad va formulada en esta tesis: lo existente-real no es accesible a un proceso del pensar, de la ideación, sino que es dado únicamente como resistencia a nuestros impulsos y apetitos, a nuestro afán de dominio (42).

dominar la naturaleza mediante nuestro saber. Según sus mismas palabras, nuestro poder es proporcional a nuestro saber: *tantum possumus quantum scimus*.

La filosofía y la ciencia de la Ilustración seguirá esta misma ruta de dominar la naturaleza por el saber. De este modo el conocimiento de las cosas no tiene por objeto su pura contemplación, el saber no es "theoría", sino que va subordinado al dominio humano sobre aquéllas.

Así podía titular Bacon su *Instauratio Magna: De regno hominis*.

Y de esta concepción arranca precisamente todo su "pathos" profético sobre la nueva era que se inicia con la ciencia de la naturaleza, una vez que logre aplicación adecuada el método experimental. Entonces el hombre no sería ya esclavo de su contorno, sino que lo modificaría en la medida de su deseo. Este entusiasmo canaliza los confusos anhelos de una época exaltada por los descubrimientos científicos y geográficos, que cree a punto de realizarse todos los sueños de magos y astrólogos. El poder del hombre va a ser ilimitado, si su acceso a la realidad se atiene a las normas nuevas. He aquí cómo el problema del método se convierte en punto de partida.

Mas, por lo que hace a la misma filosofía, en ese concepto del saber como dominio se anuncia un peligro, que luego ha ido actualizándose a lo largo de la época moderna. Cuando el puro conocimiento, la contemplación desinteresada cede su puesto al objetivo práctico del poder humano sobre la naturaleza, a través del conocer, la filosofía pasa de ser la "ancilla Theologiae" medieval para ocupar, como dice Scheler, el rango nada envidiable de "serva scientiae". Y este peligro —no hay que olvidarlo— va siempre de la mano del concepto de método, interpretado como raíz de la filosofía.

(42) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 352 y diseminado por todo el libro. También: *Idealismus-Realismus*, pág. 284 y sigs.; *Die Stellung*

En términos más corrientes significa esto que lo real no nos es dado, en primer lugar, como objeto, correlato de un acto intelectual, sino como obstáculo que se interpone al cumplimiento de nuestras apetencias, y, en último término, a nuestra voluntad. Nos encontramos de nuevo con el voluntarismo, que ya conocemos de antes en la idea del saber.

En la definición del saber quedó abierto un dualismo insalvable entre la esencia —correlato del acto espiritual del pensar— y la existencia —margen inabordable por ese acto. Este elemento existencial del ser que quedaba al margen del saber es lo que Scheler trata ahora de hacer entrar en la armonía, si no del conocimiento, al menos del comportamiento humano. El punto de partida es de nuevo aquel saber extático que había servido de solución para huir el trascendentalismo de Husserl. Si en aquel saber las cosas nos eran dadas inobjetivadas en la forma de un vago tener, ahora en este segundo paso que podríamos llamar de observación y proyecto vital topamos con esas cosas como un obstáculo opuesto a nuestras intenciones. Esta resistencia, este ¡atrás! que las cosas nos lanzan cuando pretendemos pasar sobre ellas produce en nosotros un “dolor”, como primera manifestación de nuestra impotencia. Sobre ese dolor se inserta un acto de retroceso, de lanzarse efectivamente hacia atrás, hacia el yo —acto que no es más que el “actus reflexivus”—. En este acto de retroceso, de reflexión, el choque ante la resistencia se transforma en un saber de ese choque, quiere decirse, en un saber del saber de la resistencia, de la cosa opuesta, y pasando sobre ese segundo saber, en un saber de la referencia al yo que incluye ese acto reflexivo ejecutado (43). En tal punto, la resistencia se ha convertido en un objeto para

des Menschen im Kosmos, pág. 63 y sgs.; *Ethik*, pág. 135 y sgs.; *Philosophische Weltanschauung*, págs. 4-6.

(43) *Idealismus-Realismus*, pág. 261; *Erkenntnis und Arbeit*, páginas 461-62.

mi conciencia, dado ahora —es cierto— con su trascendencia acusada, pero sin que la trascendencia suponga una esfera anterior consciente, en el sentido de conciencia del impulso impedido (éste sería el punto de vista psicologista). En el momento de serme dada la realidad no es el paso primero una conciencia del impulso impedido, sino una resistencia vivida primariamente de un modo extático, prelógico y preconsciente. Cuando mi vida se orienta hacia el futuro, aparece esa resistencia y es causa de una mirada retrospectiva que engendra el recuerdo, la percepción, la espera, en una palabra, el acto de la reflexión que llevará la resistencia primaria a la conciencia para hallar un modo de evitarla y hacer que la vida vaya adelante. Siempre nos hallamos en esta vivencia de lo real con intentos de aplicar en nuestra conducta y para nuestro provecho algo que es y está ahí; esos intentos pueden marchar en direcciones distintas (por ejemplo, queremos que la cosa presente —en el recuerdo o en la inmediata presencia del ahora y aquí— continúe siendo presente, o bien queremos combatir esa presencia y arrojarla a un pasado inoperante —en la forma del arrepentimiento, la represión, etc.—). Naturalmente, esa cosa presente que pretendemos aprovechar no es exclusiva del momento temporal “presente”. Se extiende al pasado en la forma del recuerdo y al futuro en la forma de la espera. En los tres casos nos hallamos con direcciones distintas en que una vivencia de presión choca contra nuestro quehacer. Así se manifiesta lo-real. Lo mismo en la esfera física que en la psíquica: no con menor violencia vivimos la oposición a un sistema de Estado imaginado (en la forma, hay que combatir contra él) que la resistencia de un obstáculo vital por apartar. Lo que, en fin de cuentas, se llama “sentido de la realidad” es esta vivencia dinámica de resistencia, de presión contra nuestro impulso y nuestro campo de acción. A medida que nuestra vida avanza, esa resistencia va siendo mayor y el sentimiento de nuestra libertad y espontaneidad de acción va

disminuyendo, llegando a formar el peculiar sentimiento del envejecer (44).

Diversos influjos pueden señalarse en esta teoría voluntarista de la realidad. Scheler mismo nombra a Maine de Biran, Schopenhauer, Schelling, Eduard von Hartmann. Inmediatamente anterior a Scheler, ha sostenido ideas parecidas Dilthey (45). Pero contra él polemiza Scheler, pues si en principio acentúa Dilthey la vivencia de resistencia en conexión con el impulso como fundamento del ser-dado real, su apego a la herencia contra la que él ha roto de un modo decisivo —la tradición europea de la razón todopoderosa— no le permitió aún reconocer la inmediatez de aquella vivencia. Además, Dilthey adhiere todavía al principio cartesiano de la inmanencia de todo lo dado a la conciencia (la imposibilidad de vivir sin pensar), y ello le hace, por ejemplo, sentar esta afirmación tajante: “no nos es inmediatamente dado un saber de algo trascendente e independiente de la conciencia” (46). De este modo, se habrían de precisar siempre actos mediatos de pensamiento. En opinión de Scheler, éstos se insertan cuando ya tenemos dado como real algo que posteriormente hemos de determinar en su esencia, a partir de los contenidos de sensación. La realidad la vivimos en una “inmediata” experiencia y ésta es una vivencia central. En cambio, para Dilthey llegamos a la realidad por el escalón intermedio de “un agregado de sensaciones”.

En consonancia con esta idea sobre el modo de sernos dada

(44) *Idealismus-Realismus*, págs. 289-91.

(45) W. Dilthey: *Gesammelte Schriften*, vol. V: “Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Aussenwelt und seinem Rechte”, especialmente págs. 128-134. Véase la polémica de Scheler contra la concepción de Dilthey en *Idealismus-Realismus*, pág. 285 y sgs.; *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 462 y sgs.

(46) Dilthey: *loc. cit.*, pág. 128. A continuación (pág. 130) añade: “... so kann ohne Denken keine Tatsache des Bewusstseins ausgesprochen oder begründet, keine Ergänzung derselben durch Nicht-Gegebenes gefunden werden”.

la realidad va la idea que Scheler tiene de la realidad misma. Esta va estrechamente unida con la causalidad, "de modo que se puede afirmar que lo inoperante, lo que no puede desarrollar una acción, no es real". Y como Scheler sólo reconoce tres campos o centros de fuerzas: la materia, la vida y la persona, sólo a ellos va adscrita la realidad. El espíritu queda en esta teoría desprovisto de operatividad, en cuanto tal espíritu. Por ello, es lógico que el origen de la idea de causa se haya de ver en nuestra acción espontánea sobre las cosas, no en cuanto seres espirituales, sino en cuanto vivientes (47).

A base de esta teoría de la realidad, fácil es ya dar el paso que nos sitúe en el punto de vista del saber de dominio, típico de la ciencia matemático-natural. Precisa superar ese modo en que la realidad nos es dada como resistencia, porque no es un modo de saber, sino un punto de partida para el saber. En cuanto real, queda el ser al margen de la relación del saber. Su ser existencial se agota en el momento del ahora y aquí, sin ofrecer al espíritu un punto firme de apoyo. Este punto de apoyo y de ataque lo obtenemos al objetivar el ser real, como antes hemos visto. En términos de Scheler: al pasar de la existencia a la esencia. Pero a la vista del dilema que Scheler había formulado en la definición del saber, cabe preguntarse: ¿dónde encontrar la esencia, si lo real no ofrece más que su resistencia a nuestro impulso, su puro momento existencial?

Aquí vuelve a aparecer, como en el yo intersubjetivo de Husserl, la astucia de la razón (si bien más en consonancia con su papel, tal como el inventor del término, Hegel, nos la ofrece en su "aufheben": algo que, continuando en el ser, deja de ser (48).

Una vez más, la solución nos la da una distinción bien sutil.

(47) *Idealismus-Realismus*, pág. 318.

(48) Hegel: *Encyclopädie...*, edic. Lasson, 1.^a, pág. 180.

Consiste en la bipartición de la esencia en esencia fortuita, o accidental, del ahora y aquí —zufälliges Sosein— y esencia auténtica —echtes Wesen, Essentia—. Dejando para la esencia auténtica el concepto corriente en Ontología, es, por el contrario, la esencia fortuita el conjunto de imágenes (Körperbilder) de las cosas que, formando un valor constante, nos permiten un punto de apoyo para el saber de dominio. Estas imágenes son para Scheler objetivas y no productos de nuestra conciencia o de nuestra imaginación en el sentido kantiano de “Einbildungskraft”. No son reales, porque no pueden actuar causalmente, pero son trascendentes en sentido estricto a la conciencia. “Es un error creer que las imágenes de las cosas, o sea su esencia plástica, e intuitiva por tanto, se agotan enteramente en la percepción o en la “posible” percepción. Las imágenes de las cosas en su plenitud esencial son totalmente trascendentes a la “conciencia de algo” que presenta el hombre; sólo de un modo inadecuado pueden ser objetos y en parte también estar “in mente”...

Hablamos de “imagen” o “aparición objetiva” en contraposición, primero: a las “fuerzas”, reales exclusivamente, por lo tanto incapaces de cobrar figura ni aparición, y que se manifiestan en las imágenes (y también en las relaciones métricas espacio-temporales de las mismas, como además en la extensión y en la figura); las imágenes son así trascendentes a la conciencia y enteramente irreales a la vez. Segundo: en contraposición a los contenidos de conciencia, cuyos *objetos* trascendentes a la conciencia son las “imágenes”, las cuales no pueden nunca agotarse en estos contenidos” (49).

Esto no tendría sentido sin las ideas panteístas de la última época, en la que Scheler, para explicar la coincidencia de “nues-

(49) *Erkenntnis und Arbeit*, págs. 359-360. Véase indicada la teoría panteísta de esa fantasía universal creadora en las págs. 457-461 de la obra citada.

tras" imágenes, enteramente subjetivas, con estas pretendidas imágenes objetivas que constituyen la esencia fortuita de las cosas, admite la existencia de una "fantasía impulsiva primaria de la vida universal", cuyo producto serían esas imágenes. De modo que nuestra imaginación no tendría el papel combinador tan acusado en el asociacionismo, sino un papel de auténtica creadora de imágenes, como parte de esa fantasía universal.

A base de esas imágenes objetivas se construye —dice Scheler— el simbolismo científico. Ellas representan el elemento sobre el que traza sus medidas la ciencia. La caída de un cuerpo no es ya un mero acaecer, limitado al ahora y aquí, sino que merced a su imagen permite al científico su reiteración, base de la observación dirigida. El interés del científico se dirige a la reiteración del fenómeno, para en definitiva poder predecir esa reiteración en su curso y precisar en símbolos la posibilidad o no posibilidad de ella. Aun en este último caso, cuando se ha conseguido establecer la ley científica, no por eso deja de ser objeto de la ciencia el mundo de la esencia fortuita, del acaecer en el ahora y aquí. Las leyes formales sobre la naturaleza no tienen una significación óptica, pues su validez es relativa por lo menos en dos sentidos: relativas a la vida en general y al dominio que sobre la naturaleza se propone el hombre. No son tampoco una interpretación "exclusiva" del acaecer, sino que dejan margen a otros sistemas de leyes (50).

En todo caso, por el camino de este saber de dominio se ha ido perdiendo la noción de que era posible un saber distinto. Así aparece al final de todo un proceso en la cultura de Occidente el pragmatismo con su afirmación de que la verdad la creamos nosotros a medida que con nuestra acción cambiamos nuestro contorno. En este punto final de la trayectoria mecanicista ha desaparecido el "ser que es" y que como tal es imposible cam-

(50) *Erkenntnis und Arbeit*, págs. 301-302 y 341.

biar con nuestra actividad. Era lógico, sin embargo, ese final después de absolutivizar el conocimiento de la realidad, elevándolo a categoría única. En un plano más alto significa que el hombre ha querido descartar el "dolor" que le causa el choque de la realidad, con una acción violenta sobre esa realidad. El sentido del ascetismo, que descarta el dolor con amor, que trata de eliminar la resistencia de la naturaleza anulando el impulso del hombre a dominarla, no podía intuirse con los supuestos del mecanicismo.

En una palabra, se trata de inaugurar la distinción filosofía-ciencia.

2) *El saber de cultura.*

Esta distinción nos lleva a otra clase de saber distinta del saber de dominio. Precisamente el principio que sirve de hilo conductor en el pragmatismo: la relación primaria entre el saber y el obrar, nos lleva a la descubierta de algo que no cambia con nuestro obrar y sobre lo que no cabe la comprobación de la teoría pragmatista de la verdad creadora ni del correspondiente principio de la transformación de la realidad por el saber. Antes, por el contrario, cabe formular una ley sobre la posibilidad de transformación de las cosas, que dice: las cosas del cosmos se prestan a una variación por parte del hombre tanto más cuanto mayor sea su relatividad para con éste y cuanto más lejos se hallen de la esfera de la realidad absoluta. A medida que nos acercamos a esta esfera las cosas van siendo menos manejables por el hombre, cobrando una independencia gradual respecto de él.

Es inevitable que encontremos un saber anterior a la experiencia en que se desenvolvía el anterior. Será éste un saber sobre las constantes de las cosas: sobre las esencias. Si las tendencias empiristas y subjetivistas que desembocan en el pragmatismo han desconocido esta clase de saber, ello se debe a su fidelidad

al sensualismo en el que tienen su origen y para el cual se reduce el proceso de la cultura a la elaboración asociativa de sensaciones. Pero el mismo principio de observabilidad nos sirve para definir la frontera entre la ciencia y la filosofía, en el sentido de que toda pregunta por la esencia, por la estructura apriorista del cosmos, ha de quedar excluida del círculo de la ciencia, "la cual retiene sólo las preguntas para cuya decisión puede aportarse una *acción* que decida las consecuencias de una alternativa en sus dos posibles direcciones, haciendo entrar en esa decisión la esperada reacción del cosmos a nuestra acción misma" (51). Por consiguiente, la esfera o esferas del ser que no ofrecen reacción alguna a nuestra acción, lo que en la terminología tradicional se llamaría "el ser en sí", ser absoluto y no relativo a nuestra acción, queda reservado a otra clase de saber, "que continúa siendo el mismo ante cualquier posible variación del *quale* y *quantum* de nuestros contenidos sensitivos o de observación". "Esa esfera del ser absoluto —sea del mundo exterior o del íntimo— es cognoscible de un modo evidente y adecuado" (52). "De ese saber no se sigue nada concreto ni diferente para la realidad fortuita, porque es necesario y vale "para" toda la realidad fortuita del cosmos, de un modo apriorístico" (53).

Lo que de esto se deduce es que, a pesar de una necesaria cooperación entre las dos clases de saber, sus objetivos y normas son bien distintos y aun opuestos. Se trata además de un cambio radical de postura. La postura que adoptamos en el primer saber, como dirigida al dominio de la naturaleza, está condicionada por los valores vitales; aunque la ciencia en su proceder elimina la peculiar organización sensorial del hombre

(51) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 268.

(52) *Die Idole der Selbsterkenntnis*, en *Vom Umsturz der Werte*, II, pág. 8.

(53) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 285.

terráqueo, no así la organización "vital" del sujeto conocedor ni su voluntad de poderío sobre el contorno (54).

En cambio, si hemos de lograr el saber de esencias, hemos de inaugurar una postura teórica en el más primitivo sentido de la palabra, renunciando a la postura impulsiva de dominio.

Tiene razón el pragmatismo al sobrevalorar la postura práctica para el conocimiento, siempre que éste sea exclusivamente de experiencia: el hombre moderno ha llegado a formar ese colosal edificio técnico de su civilización... "no a base de una postura contemplativa, sino como resultado de su trabajo sobre el contorno, a través de la fuerza y la tenaz resistencia que ha opuesto en su lucha contra la naturaleza". Por ello el hombre busca impaciente las leyes que rigen el acontecer de la naturaleza; no porque tenga un placer especial en descubrir leyes, sino únicamente porque tiene un gran interés en dominar el acontecer: lo que se repite de acuerdo con una ley es lo único que se puede prever y sólo cabe dominar lo que se puede prever. He ahí la explicación del paso de la postura extática del animal que vive incluido en su contorno a la postura previsora del hombre. La tarea de la ciencia es el adueñarse de las cosas y reducirlas a símbolos que garantizan el dominio sobre ellas.

El paso que ahora realiza la postura filosófica consiste, podríamos decir, en dejar hablar al espíritu. Porque éste puede siempre hablar en dilema, puede decir sí y no. La vida, sin embargo, no puede decir más sí, siempre sí. El impulso, como la flecha, no puede detener su curso. Eso significa, entre otras cosas, el verso del *Zarathustra*: *todo placer quiere eternidad* (*Alro sprach Zarathustre*, págs. 358-59 de la edición Kröner, en 8.º). El "no", la postura de represión, la renuncia al ahora y hasta al pasado y al futuro, no puede ser más que obra del espíritu. Por eso es el hombre, como dice Scheler, "el asceta de la vida"; el ser que pue-

(54) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 255.

de sofrenar el torrente del impulso y detener la flecha de la voluntad de dominio que la fantasía dispara a lo largo de la vida. Eterno protestante contra la realidad (55), el hombre, colocado en esa postura de renuncia, no busca leyes ni se detiene en las apariciones. Se pregunta por lo eterno, por la raíz que sustenta esas apariciones.

El modo de prescindir de lo urgente real y llegar a la serenidad de la esencia eterna, al reino del logos, lo hemos descrito antes con el nombre de desrealización o reducción fenomenológica; podría llamarse también ideación, porque un sector de ese reino esencial lo constituyen las ideas. El mundo de las imágenes no es otra cosa que un esquema ejemplificador de ese otro mundo ideal, al que no nos lleva el trabajo sobre la realidad, sino “la admiración, la humildad y el amor a lo esencial, ganados en la reducción fenomenológica de lo existente” (56).

En efecto, si en la ciencia se parte de la sorpresa ante el fenómeno deshabitual y su primer ¿por qué? se refiere a la reiteración del fenómeno: en la filosofía —cuyo horizonte no es el contorno, como en la ciencia, sino el mundo— se parte de la admiración ante cualquier cosa y ante todas las cosas por el solo hecho de que están ahí; la primera pregunta es sencillamente ¿por qué están ahí? Pregunta que, en último término, apunta a saber cómo se halla constituido el fundamento de todas las cosas, para que esa estructura esencial del cosmos sea posible. El primer problema planteado en este saber filosófico es: la estructura esencial *a priori* del cosmos; y el segundo, qué es lo que pone en la existencia a cada una de las cosas de ese cosmos. Uno y otro problema desembocan en la pregunta por el ser absoluto, fundamento de ese cosmos (57).

(55) *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, pág. 65.

(56) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 460.

(57) *Philosophische Weltanschauung*, págs. 6-10; *Erkenntnis und Arbeit*, págs. 253-254.

El problema del *a priori* lo ha resuelto Scheler de una manera bien distinta de Kant (58), luchando contra el formalismo. Queda rechazado “el *proton pseudos* de Kant, a saber, que todo lo que no es sensible en lo dado tiene que introducirlo en el objeto de experiencia una actividad constructora y sintética de la razón o la intuición”. Este sentido funcional de las categorías e intuiciones puras no lo admite Scheler. Su esfuerzo se dirige a dar al *a priori* un contenido objetivo; éste ha de pertenecer “a lo dado, a la esfera de los hechos, y una proposición es verdadera *a priori* tan sólo en cuanto se cumple en tales hechos” (59). Como tal hecho o elemento objetivo, no es producto de una actividad nuestra, y es accesible a la intuición fenomenológica, formando un sistema de esencias y conexiones de esencias que se mantiene invariable por la observación e inducción.

Tres esferas comprende el dominio del *a priori*: 1) las esencias de las *cualidades* (con sus conexiones) dadas en los actos junto con los demás *contenidos objetivos*. En esta esfera se han de incluir los valores; 2) las esencias de los actos mismos con las fundamentaciones y conexiones que entre ellos existen; 3) las conexiones esenciales que existen entre el acto y el objeto (por ejemplo, el que los valores no pueden ser dados más que en el percibir sentimental, los colores en el acto de ver, los sonidos en el oír, etc.) (60).

La relación entre las esferas del acto y el objeto constituye un problema especial en la teoría del saber que analizamos. Ya hemos visto cómo para salvarse del idealismo fenomenológico y salvar la trascendencia del objeto había tenido que acudir

(58) Sobre todo en *Ethik*, págs. 43-70; *Die deutsche Philosophie der Gegenwart*, págs. 200-201, en el libro *Deutsches Leben der Gegenwart*, publicado por Ph. Wittkop, Berlín, 1922; *Vom Ewigen im Menschen*, pág. 446.

(59) *Ethik*, pág. 44; *Die deutsche Philosophie...*, pág. 200.

(60) *Ethik*, pág. 68.

Scheler al concepto del saber extático, de una parte, y a establecer, además, el dilema esencia-existencia. Le era necesario rebajar la importancia enorme que la conciencia venía desarrollando en la metafísica del conocimiento, y para ello había intentado probar la presencia de escalones en el saber anteriores a la conciencia. Pero, en todo caso, nos hallábamos siempre con un saber de "objetos", siempre que aquél fuera pleno. El espíritu hacía objeto su relato cognoscitivo. Y ahora surge la pregunta: ¿qué acaece cuando ese relato cognoscitivo es un acto mismo? La respuesta que tanto realistas como idealistas nos dan es la misma: el acto se objetiva en la reflexión y así tenemos conocimiento de él. Para Scheler esto es imposible. El dilema objeto-acto tiene para él raíces demasiado hondas, como que de ahí depende toda una dirección de su mundo ideológico. Si el acto pudiera objetivarse, podría objetivarse también el centro de los actos: la persona, lo que significaría que toda su teoría de la persona se venía abajo. El resultado es que frente a la objetivación aparece el concepto de ejecución y co-ejecución, únicas formas en que podemos llegar al conocimiento de los actos. "Un acto no es nunca objeto, pues es de esencia del acto el ser vivido tan sólo en la ejecución y ser dado en la reflexión. Jamás puede convertirse un acto en objeto por otro segundo acto retrospectivo. Porque el acto no es nunca objeto, ni siquiera en la reflexión, que sobrepasando la ejecución ingenua del acto le hace cognoscible; el saber reflexivo le *acompaña*, pero no le objetiva" (61). Este concepto de la co-ejecución tiene una importancia excepcional, unido a la simpatía, que hace posible esa coejecución, para el conocimiento del yo ajeno, sobre cuyos actos no cabe la reflexión, en su papel de acompañante de la ejecución y camino de la intuición.

Además de constituir un dominio más rico que en Kant, tiene

(61) *Ethik*, págs. 68-69 y nota 1, pág. 69, págs. 388 y (sgs.

el *a priori* en esta interpretación fenomenológica de Scheler una característica que le diferencia acusadamente del subjetivismo y formalismo kantianos. Es que no requiere la validez universal ni la necesidad en el juicio. Se apunta aquí a la posibilidad de que intuiciones aprioristas puedan vincularse a un solo individuo en una circunstancia histórica única. El *a priori* no incluye así la relación “para alguien”.

El saber de cultura viene a consistir en hacer de este saber de esencias una función o categoría para el conocimiento futuro. Ese “saber objetivo se transforma en fuerza y función nuevas; en la potencia de buscar siempre por el conocimiento algo nuevo e incorporarlo al tesoro del saber, de acuerdo con una forma y figura de aprehensión y selección que resta una vez efectuado el primer acto de saber” (62). Una vez logrado ese saber de esencias en uno o pocos ejemplares típicos de una cosa, “se convierte en forma y regla de la aprehensión, en categoría de todo hecho eventual, bajo el que la futura experiencia nos presente luego la misma esencia”. Todo grupo cultural histórico tiene un entero mundo de tales formas, no sólo del pensar e intuir, sino también del amar y odiar, en el gusto y el estilo, en la valoración y el querer. La formación de tales estructuras tiene su origen siempre en una minoría de donde luego se extienden a la masa. Hombre culto es, según esto, no el que conoce muchas esencias de las cosas en el ahora y aquí, ni el que puede prever el curso del acaecer conforme a leyes —lo uno sería erudición y lo otro investigación—, sino quien se hace una estructura personal, una síntesis de esquemas ideales en la unidad de un estilo, esquemas elásticos que adapta al pensar, al aprehender, al valorar y tratar en el mundo.

Al rechazar, de este modo, la interpretación de la razón como una constante y un círculo cerrado o “dote” divina, tal como

(62) *Die Formen des Wissens und die Bildung*, págs. 108-109.

había enseñado el racionalismo clásico, se afirma el proceso dinámico de crecimiento del espíritu; la materia de saber “se convierte en potencia para saber —por tanto, en auténtico crecimiento del espíritu a lo largo del proceso del conocimiento”. Con ello ha venido a parar Scheler a la misma interpretación formalista del *a priori* que reprochaba a Kant. Sólo que aplicada al espíritu en su universalidad —de acuerdo con su teoría dinámica que considera la vida y el espíritu como unidades totales con un desarrollo propio— y no al espíritu concreto del hombre. Las categorías han pasado con su misma significación formalista a un plano superior: eso es todo.

3) *El saber de salvación.*

El segundo problema del saber esencial: ¿qué es lo que pone en la existencia las cosas del cosmos?, nos lleva al tercer modo de saber: el de salvación o saber metafísico. Si en el paso de la ciencia a la filosofía se trataba de inaugurar la diferencia entre ambas, como saber de dominio y saber de esencias, ahora hemos de establecer la distinción entre la filosofía y la metafísica. Esta distinción no la encontramos clara en Scheler, sencillamente porque planteada con ese radicalismo que él pretende es una distinción artificial. Pero, dejando aparte las contradicciones en que incurre al tratar de justificar el dilema filosofía-metafísica, una interpretación neutral de sus últimos escritos sería, a este propósito, la siguiente (63).

La filosofía es un puente de paso a la metafísica, pero no es

(63) Esto es una prueba de la falta de cohesión en que al final de su vida se hallaban sus ideas, cosa que se justifica por la irrupción de su concepción panteísta —que no llegó a desarrollar— en la problemática más o menos realista del tiempo anterior, cuando escribió la *Ética y De lo eterno en el hombre*.

la metafísica misma. Logrado el conocimiento de esencias en sus distintos dominios (Axiología, Estética, Ética, Lógica, Filosofía de la naturaleza, etc.) y en conexión con los resultados de las ciencias de la realidad, obtenemos la "metafísica de primer orden", es decir, la que se refiere a los problemas en que toda ciencia desemboca (qué es la vida, qué es la materia, etc.). A partir de aquí podemos efectuar el salto a la metafísica del absoluto: "metafísica de segundo orden". El conocimiento de las esencias es, dice Scheler, empleando un término de Hegel, una "ventana al absoluto". Pero el puente que efectivamente representa ese paso al absoluto es el hombre: entre la metafísica de primer orden y la auténtica metafísica del absoluto queda la "antropología filosófica" con su pregunta ¿qué es el hombre? En ella desembocan todos los problemas de la filosofía, porque al responder a esa pregunta hemos de responder también a esta otra: ¿cuál es el puesto del hombre en el cosmos? Una y otra han de incluir el intento de precisar, "siempre en sentido hipotético", la naturaleza y atributos del fundamento de ese cosmos.

Aquí se inserta la idea scheleriana del microcosmos, quiero decir su adhesión a la corriente filosófica que parte del cardenal Cusano y pasando por Kant desemboca en Hegel, rematando la absolutización del hombre. La afirmación que, tímidamente, dice al principio: "homo est quodammodo omnia", queda convertida en esta otra: "el hombre es todo, porque en él se desarrolla el todo". La teoría del conocimiento de Scheler, que en puridad, con su bifurcación del ser en esencia y existencia y su afirmación de la irracionalidad de esta última no significa otra cosa que la renovación de la aporía kantiana "fenómeno-cosa en sí", viene a confirmar que del hombre depende todo el reino del ser. El ser que conocemos no es, en cuanto tal, un ser en sí, sino un ser en mí. Por ello, para elevarnos al conocimiento del ser absoluto, no estamos autorizados a partir del cosmos, sino de nosotros mismos como un cosmos en pequeño. Y por el hecho

de que somos un microcosmos, somos también un "microtheos". Consiguientemente, el acceso a Dios está únicamente justificado a partir del hombre. La metafísica se convierte en "metantrópica" (64).

A nosotros ahora nos interesa tan sólo la pregunta: ¿de dónde tiene ese saber metafísico "de la divinidad y para la divinidad" su sentido de salvación para el hombre?

La respuesta ha de ser, naturalmente: del hombre mismo. El hombre, una vez que logra libertarse del cosmos objetivándose, queda extrañado, radicalmente "forastero" en su tierra. Se ve aislado y frente a un horizonte que le angustia. Su pregunta reza entonces: ¿por qué existe ese mundo en que me hallo y no más bien la nada? (65). Al formularse esa pregunta es porque va buscando una seguridad, una protección a su angustia, a su incertidumbre. La conciencia de Dios, como fundamento de nuestro horizonte cósmico, es una protección que necesitamos. Y por eso la buscamos. Es la garantía de salvación que al hombre se le impone en la total extrañeza que sigue al objetivar el mundo de su horizonte (66).

Un problema especial se origina de este saber para la teoría de Scheler. Porque si, como él dice, "saber de salvación puede únicamente ser un saber sobre la existencia, naturaleza y valor de lo *absoluto real* en todas las cosas", ¿cómo podremos lograrlo a base del fundamental principio sobre la inaccesibilidad de lo real al conocimiento? El mismo Scheler no ha contestado a esta pregunta. O quizás se ha contentado con aludir a su teoría del "impetu" ciego, que como segundo atributo del fundamento del

(64) *Philosophische Weltanschauung*, pág. 12.

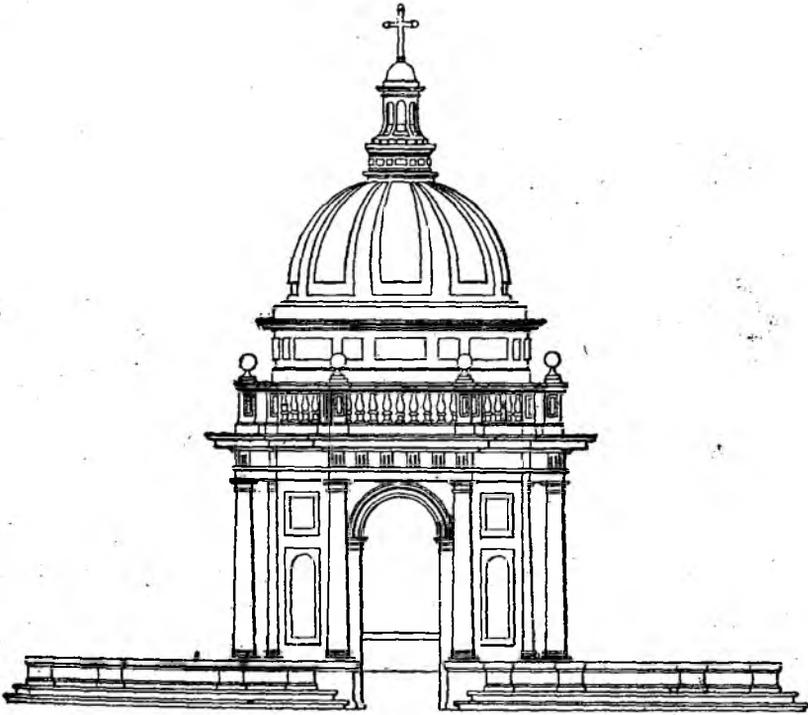
(65) *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, pág. 106.

(66) *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, págs. 107-109. Nótese la coincidencia en esta formulación del problema de la metafísica con Heidegger, por ejemplo, en *Was ist Metaphysik*, pág. 29.

universo constituye la realidad, frente al espíritu ideador que crea el mundo de las ideas (67). El conocimiento, en tal caso, no es tal conocimiento, sino una “entrega dionisiaca, fusión y unificación con el *ímpetu*, parte del cual son también todos nuestros impulsos y tendencias” (68).

(67) “Drang” es la palabra que emplea Scheler y parece ser una traducción del “*élan*” bergsoniano. Alguna vez ha empleado Scheler el término “*Lebensdrang*” (*Die Stellung des Menschen im Kosmos*, pág. 64), en el que bien claro se ve traslucir el *élan vital* de Bergson. La teoría de esa radical división del Dios panteísta en una parte luminosa —ideadora— y otra parte oscura —impulsiva y ciega— tiene una tradición tan antigua como el mismo panteísmo alemán.

(68) *Erkenntnis und Arbeit*, pág. 460.



Poesia

Rafael Morales: *Los desterrados*.—**Mercedes Fórmica-Corsi:** *Bodoque* (Conclusión).

LOS DESTERRADOS

POR

RAFAEL MORALES

1

LOS TRISTES

LOS tristes son como una luna fría
en un aire amarillo, delicado,
como un campo desierto, donde sólo
tiene presencia el infinito llano.

*Los tristes son como el recuerdo; apenas
si tienen luz sus ojos, su mirada;
apenas si son alguien, la tristeza
les llena lentamente toda el alma.*

*Una hoja amarilla del otoño
los tristes sienten en las solas venas,
un dolor hecho lágrima, un deseo
al que sostienen unas alas muertas.*

LOS OLVIDADOS

*Nadie se acuerda ya que ellos pasaron
con una luz, con un dolor y un sueño
por un planeta amargo...*

*Y fueron como ángeles, amaban
y reían bajo los cielos claros,
lloraban en la noche y confundían
sus sueños con los astros.*

*Nadie se acuerda ya de aquellos hombres.
Les vimos por las calles, por los campos
altos y alegres como el chopo nuevo
entre los aires blandos.*

*Nadie se acuerda ya que ellos tenían
llenos de amor los ojos y los labios,
nadie se acuerda ya que penas hondas
les iban devorando.*

*Hoy les vemos pasar tristes y solos
por esas calles de impasible asfalto.*

A LOS HUECOS QUE DEJAN LOS MUERTOS

*Frío reino del aire, de la ausencia,
donde todo es recuerdo, recogido silencio
y límite sin límite, sin forma,
contorno en aire de olvidados cuerpos.*

*El vacío tan sólo, ni aun la sombra,
una nostalgia, acaso, que se hiela,
un tristísimo espacio que se siente
cual transparente, penetrable piedra.*

*Silencio y soledad, ausencia y aire,
figura de la nada, del destierro,
vacío sin color en donde estaban
aquellos corazones con sus sueños.*

*Aquí la boca fulguró de amante,
éste es el aire en que nació su beso;
miradlo frío, solitario, triste,
ya sombra de la sombra del recuerdo.*

4

LOS ATEOS

*Buscan entre la niebla, entre la angustia,
buscan la luz para su entraña ciega
y hunden su corazón lleno de luto
en una inmensa y sideral ausencia.
Ausencia son y soledad sin límite,
ausencia descarnada que les llena,
ausencia como un perro que les come,
ausencia nada más, tan sólo ausencia.
Dolor tan sólo, sí, tan sólo angustia,
su carne es soledad que no se puebla,
labios locos de sed buscando un agua
en la entraña impasible de la piedra,*

*labios locos de sed que se levantan
resecos de ilusión, llenos de tierra,
tierra de Dios que su calor ofrece
a través de la sombra, de la niebla.
¡Ay, calor que no sienten, que se apaga
junto a su pobre, fantasmal demencia!
Angustia de las almas, de la carne
y de sentir que el corazón es tierra.
¡Ay, angustia del Dios, del Dios que falta
en sus ardientes, solitarias venas!
Pobres hombres sin Dios, ellos le buscan
pudriéndose en dolor y en la blasfemia,
mientras la tierra miran y la sienten
como honda loba pasional y hambrienta;
ven la nada crecer, la ausencia palpan
entre la carne que a su Dios no encuentra.
Miran bajo sus pies, huir no pueden,
la tierra sienten que inclemente espera.*

5

LOS AHORCADOS

*Ya sus ojos son cielo, helado cielo,
recuerdo de la luz, de la mirada,
altas aves de pronto sin su vuelo,
última luz camino de la nada.*

*Quieto dolor la sangre por las venas,
aire en el aire el cuerpo marchitado,
dos fríos semejantes —carne, arenas—
dos soledades dan: la muerte, el prado.*

*La cuerda al cuello oprime duramente,
buscan los pies la tierra prometida,
al viento busca la vencida frente,
la soledad el cuerpo por guarida.*

*Dejadlos ya, que el hondo su llamada
hace a la carne que en el aire pesa.
Bajos cuervos, fatídica oleada
—fracaso, muerte, olvido—, hicieron presa.*

6

LOS CIEGOS

*Son sombra nada más, tan sólo sombra,
nube de carne que en el suelo pesa;
en su entraña el abismo, y en su frente
un celeste silencio sin estrellas.*

*Cuerpo de sombra, cauce de la noche,
humano río de agolpada niebla
que sabe que la luz la lleva en torno,
y la siente en la piel como una piedra.*

*Angeles de la noche, desterrados
del mundo de la luz y la presencia,
ángeles solos que en el pecho sienten
una apagada, misteriosa estrella.*

*Humana sombra, sí, pena del aire,
soplo oscuro de Dios sobre la tierra.*

LOS NIÑOS MUERTOS

*La ilusión hecha carne, la ternura,
el temblor de la aurora, la inocencia,
la piel tranquila, casi luz, ventura,
apagaron de pronto su presencia.*

*Todo cayó. Sobre la piel templada
un frío celeste se cuajó amarillo;
la vida se apagó; la madrugada
flota en los ojos sin color, sin brillo.*

*Para alta rama que se eleva pura
iba la frente en tierno movimiento,
ansia de vida, chorro de ternura...:
tesoro fué del inclemente viento.*

*Apenas si las manos, si la boca,
apenas si los ojos, la mirada...
Todo, Señor, nacía, y ya es la roca,
es la roca, Señor, la tierra helada.*

*¿Por qué fué desterrada la azucena,
por qué la alondra se quedó sin vuelo,
por qué el aire de mayo se hizo pena
en la inclemente soledad del cielo?*

*Mira el mundo girar, mira, Dios mío,
mira la tierra que impasible rueda,
mira su entraña oscura y este frío
que en la azucena soterrado queda.*

B O D O Q U E

(NOVELA)

POR

MERCEDES FÓRMICA-CORSI

(CONCLUSIÓN)

XIX

Pasado el primer momento de estupor, Bodoque se lanza a buscarlas por toda la casa, hasta que al fin las encuentra refugiadas en el último cuarto de la galería. El primer impulso de Mariana había sido correr a su antiguo cuarto, el que daba sobre el jardín, pero se lo había encontrado invadido por la presencia de Ingar. Con las lágrimas brotándole de los ojos, seguida de Irene y Cristina, huyó al cuarto más escondido de la casa, donde hubieran deseado estar sin luz y dejar de pensar.

Era aquélla, una habitación destartalada, con aspecto de cuarto de baño fracasado, donde sin orden ni concierto se amontonaban una cama de hierro, un viejo sofá molido por las patadas de Bodoque y un mueble con una tapa de mármol, que podía servir para guardar ropa. Embebidas en su llanto, no sienten entrar a Bodoque, y con palabras entrecortadas murmuran una y otra vez esa misma frase, llena de misterio, que nada esclarece:

—¡La institutriz! ¡La institutriz!

*

—Sí. Sí. La institutriz —exclama Cristina—. Menuda... —pero no termina la frase, porque en aquel instante advierte que su hermano está en la habitación—.

Sin saber qué hacer ni qué decir para que dejen de llorar, Bodoque se les queda mirando, hasta que Irene, dirigiéndose a Cristina, le ruega con voz cansada:

—Cristina, por favor, llévate al niño al jardín.

Y Cristina, su amada Cristina, sale con él al jardín. Sale con “Vignagre”, con sus claves prodigiosas y sus flores de adormideras, pero todas las historias que le cuenta se las cuenta de un modo mecánico, sin ilación, como si se le hubiesen olvidado. Tan es así, que varias veces Bodoque tiene que sacudirla de una confusión inesperada.

—¿Pero no decías que Alí era hijo de la Sultana?

—¡Cómo va a matar “Tagala” a “Piel de Buey”, si es de los buenos!

Historias descoyuntadas, sin sabor, contadas sólo con el sonido, con el pensamiento puesto en otros lugares. Historias corroídas por la preocupación, que el pobre Bodoque, desconcertado, se afana en componer, en hilvanar. ¡Oh cómo se le escapa su amada Cristina! ¡Qué lejana está de él aquella hermana suya que repite con voz sin timbre y sonrisa forzada la historia del León Dorado, de los Siete Hijos de la Noche, y del Oeste de California, que es el único Oeste hasta el momento bien definido. Le gustaría decirle que callase, le gustaría decirle que ya no le interesan los cuentos. Y en realidad, piensa, es verdad, que ya no le interesan los cuentos. Mejor que nada, mejor que la más divina leyenda, sería poder saber quién es “Ella”.

XX

Cuando llega la noche, sus hermanas no salen de la habitación, y Manuela, que va a buscarlo para cenar, por extraño que parezca, no le pregunta nada. El día le resulta a Bodoque como una larga pesadilla en la que hubiera habido, sin embargo, el resplandor de algo muy bueno.

“Ellos” cenan en el comedor, en medio de un silencio hosco. Bodoque tiene puestos sus pensamientos en el último cuarto de la casa, aquel que está en el fondo del corredor, y cuando termina de comer intenta ir a él, pero la voz helada de Ingar se lo impide.

—Nada de visitas, Bodoque. Vete a dormir.

En Bodoque surge por primera vez la idea de rebelarse, pero la mirada de su padre le hace retroceder.

—¿Vamos, Bodoque? ¿Qué esperas?

Muy de mañana, sin embargo, corre al cuarto de sus hermanas, seguido de Manuela, a quien su conciencia enturbiada no ha permitido descansar. Lleva un lío de ropa, y las lágrimas le salen a borbotones cuando explica su caso.

—No he podido pegar un ojo en toda la noche, señoritas —solloza entrecortadamente—. Esa mujer me amenazó con despedirme si les ayudaba en algo, y no supe resistirla, porque para hoy —continúa, aumentando la intensidad de sus sollozos— yo esperaba a mi Juan, y fui cobarde y no me atreví a ponerme en contra suya —su busto se hincha con una congoja indescrptible—. Esta noche, cuando yo estaba entre mis sábanas y sabía que ustedes estaban como estaban —y señaló el cuarto destartalado, donde nada había sido arreglado, donde no había más cama que la única cama de hierro, ni más sábanas que el aire—. Cuando me acordaba que ni almohada para la cabeza tenían ustedes, me entró una angustia tan grande que creí que iba a terminar conmigo. Y yo no soy mala, señoritas. Que en mi pueblo todos me quieren; que lo diga éste, que lee mis cartas.

Bodoque observa a sus hermanas, que tratan de calmarla, y ve también que cuando Manuela sale del cuarto su pecho se ensancha con un suspiro de felicidad. Lleva muy erguida la cabeza, en la que destaca un moño apretado, y se dirige al sitio donde a esas horas suele estar Ingar. Se planta delante de ella y le coloca el lío abierto en el suelo.

—¿Qué significa esto? —pregunta “Ella”, con cierto recelo en la voz—.

Manuela enmudece. Ha comprendido que no es una señora, y la contempla desde muy alto, con un destello de desprecio.

—¿Lo ha visto usted todo? —pregunta recogiendo las puntas del pañuelo—. Como ve, no me llevo nada que no me pertenezca —aclara con cierta intención—.

Ingar palidece de rabia. Se da cuenta de que aquella pueblerina le está dando una lección y decide vengarse a su manera:

—Como es usted la que se despide, no le pago más que hasta el día de ayer.

—A mí no me interesan los cuartos —exclama Manuela con dignidad—. Lo que me interesa es irme cuanto antes de aquí, porque lo que está usted haciendo con las señoritas es una inquisición.

“Ella” fija sus ojos en Bodoque, que contempla la escena sobre-cogido, y murmura con coraje:

—Tenga usted respeto con una señora —advierte, intentando retener un resto de dignidad—.

—¡Ay, señora! —se burla Manuela—. ¡Señora! Lo que tenga usted de señora que me lo claven a mí en la frente —y sale del cuarto dando un portazo, que retumba en toda la casa—.

Desde este instante todo parece cambiar. A media mañana envían de la agencia de colocaciones una criada con el pelo teñido y las raíces negras. De primera intención, Ingar le regala un vestido, granjeándose su amistad.

Durante todo el día Bodoque observa los alardes de dueña de casa que Ingar hace a sus hermanas. Cierra en su presencia armarios y habitaciones, dejándolas aisladas en el último cuarto de la galería. Desayuna café, tostadas con mantequilla y mermelada de naranja. fuma cigarrillos, y prohíbe que nadie las obedezca.

—Nada de planchar vestidos, ni de hacer el cuarto. La señora en esta casa soy yo. ¿Ha comprendido usted?

Y la criada, sonriendo cautamente, exclama con seguridad:

—Descuide la señora.

Desde aquel día, cuando llega la hora de comer, Bodoque ha de presenciar escenas insospechadas que nunca soñó que pudieran suceder.

La misma distribución de la mesa tiene el aspecto de dos bandos colocados frente a frente. Una cabecera, la principal, la preside "Ella", engallada y rígida, extraordinariamente ridícula en su papel de señora que no sabe comer. A su derecha se coloca el padre, a su izquierda Bodoque.

El otro bando lo capitanea Irene, que tiene a su derecha a Cristina y a su izquierda a Mariana.

Mentalmente, Bodoque ha calificado los dos partidos en "buenos y malos", y se desespera de que alguien pueda creer que él, Bodoque, se halle entre los últimos.

Sirven primero a Ingar, después al padre y a Bodoque. Ingar retarda deliberadamente cuando tiene que servirse, para lograr con fina perfidia que lleguen los alimentos fríos al otro lado de la mesa. A veces, no les llegan a las niñas más que dos trozos de carne o unas cucharadas de caldo. Fresas no llegan nunca, ni dulces.

Bodoque contempla con angustia cómo sus hermanas se reparten buenamente lo que les toca. Entonces mira fijamente a su padre, pues le asalta la idea de que no se haya dado cuenta de la escasez, absorbido como está en honda meditación. Mas parece como si tuviese sobre los ojos una venda tupida que le impidiese mirar. El pobre Bodoque se desespera cuando adivina los esfuerzos que realizan las niñas para proteger la delicada salud de Mariana o el profundo apetito de Cristina, y de todo corazón desearía traspasarles su plato demasiado colmado. Lo intenta una vez, pero las uñas de Ingar impiden que repita el gesto. Y es tal la mirada que descubre en "Ella", tal mirada de odio y desafío, que siente miedo. Inclina la cabeza y, traspasado de vergüenza, se dice que es un cobarde.

XXI

Bodoque se ha encariñado con "Vinagre".

"Vinagre" es un cachorro inocente, con unos dientes feroces que desmienten sus ojos azules, en los que siempre existe una intensa mirada de ternura.

“Vinagre” salta por el jardín, persiguiendo la pelota de goma que Bodoque le arroja. Como se embebe jugando, refriega el hocico por los caminos de arena sin acertar con la bola, y vuelve al lado de Bodoque con el morro lleno de tierra y la expresión enfurruñada de un chiquillo defraudado.

Mariana tiende en el jardín sus medias recién lavadas. Bodoque ha descubierto que no tiene más que un par, y cuando las moja se queda con las piernas desnudas. En esos momentos, Bodoque recuerda la cesta repleta de Ingar, que hacía exclamar a Manuela una frase indecifrable:

—Estas turistas tienen las cosas por “gruesas”.

Las medias de Mariana quedan colgadas sobre una rama, balanceándose con suavidad. El sol brilla en las esquinas, y el aire, que se mueve con lentitud, trae un perfume de flores. Definitivamente, “Vinagre” destroza la pelota, y Bodoque entra en la casa para buscarle un nuevo entretenimiento. El jardín queda un instante solo. Cuando Bodoque regresa presencia una escena que le llena de estupor.

Ingar tiene entre sus manos las húmedas medias de Mariana, que suspende en el vacío al alcance de los dientes de “Vinagre”. “Vinagre”, jugueteón, inocente, con la respiración cortada, salta en el aire una y otra vez tratando de lograrlas.

—¡Vamos! ¡“Vinagre”! ¡Vamos! —le azuza Ingar con suavidad—.

“Vinagre” salta tres veces más y en sus ojos azules aparece una mirada hambrienta mientras un hilo de baba chorrea por sus dientes afilados. Alcanza al fin una media y la rasga con un crujido seco. Enardecido, hinca sus colmillos en la compañera, que queda partida en dos.

Con un rumrum dentro de su garganta peluda, “Vinagre” las arrastra por el jardín, dejando trozos de hilos en las espinas de los rosales. Ingar corta una flor encarnada y se la prende en el pecho con toda serenidad. Fuma despacio, y sólo cuando contempla el triste desconsuelo de Mariana, que entra en aquel instante, su cara expresa un júbilo maligno. Sin mirarla, se mete en la casa dejándolos solos.

Mariana recoge suspirando los pedazos de las medias. El pobre cachorro parece haber comprendido la magnitud de su acción, y en-

cogido en un rincón del jardín se refriega contra la tapia, gimiendo lastimeramente. Bodoque se acerca a Mariana y le dice muy serio, tratando de interceder por él:

—“Vinagre” no tiene la culpa.

No es preciso que explique más. Mariana comprende al instante, y se acerca al cachorro, que deja de gemir. Lo coge entre sus brazos y lo acaricia con cuidado. Después lo deposita en el suelo, donde salta lleno de alegría. Todo parece arreglado, y tan sólo Bodoque siente un frío desconsuelo, porque nada ha comprendido.

XXII

Están sentados en el jardín a una hora en que Ingar no suele bajar, cuando Irene pregunta:

—¿Y nuestras cartas, Bodoque? ¿Te gustaron nuestras cartas?

—¿Sus cartas? —piensa asombrado el niño—. Jamás había recibido nada de ellas, aislado como había permanecido en la casa abandonada.

—Nunca he recibido ninguna carta —contesta—.

—¿Qué dices? ¿Es posible? —exclama Cristina, llena de presentimientos—. ¿Ni tampoco un gato negro, de la buena suerte, que se llamaba “Modesto”?

—No. Ni tampoco un gato negro.

—¡Oh, pero esto es demasiado! —se indigna, poniéndose de pie—. ¡Ha sido interceptada nuestra correspondencia —anuncia recobrando su antiguo tono de cuando jugaban a las Cortes del Renacimiento y ella desempeñaba el papel de intrigante—.

Cristina es demasiado joven y demasiado alegre para tomar en serio toda la tragedia de su hogar desbaratado.

De repente suena muy clara otra voz que pregunta:

—¿Y de mamá, Bodoque? ¿Te acuerdas de mamá?

Bodoque no sabrá nunca quién formuló la pregunta. Si la hizo Mariana, o Irene, o Cristina, o si fueron las tres las que le interpellaron. Pero le parece que entra en el jardín algo muy bueno, Dios, los án-

geles o un espíritu sagrado. Contesta muy bajo, por miedo a espantar el divino recuerdo:

—¿No voy a recordarla? ¿Por qué se ha ido? —no se atreve a decir ¿por qué me ha dejado?—.

—No se ha ido. Ella nunca quiso dejarte. Cuando seas mayor comprenderás.

—¿Cuándo sea mayor? —se dice desencantado—. Y ¿por qué no ahora mismo? —mas se repone y pregunta a su vez—:

—¿Y María? ¿Dónde está María? ¡Ha llegado el momento de saberlo todo!

—Están muy cerca de ti, Bodoque. Mamá quiere verte.

Bodoque siente un sobresalto de felicidad. ¡Volver a verla! Volver a grabar en su memoria su cara medio borrada.

—Si te atreveses —insinúa Irene—, podríamos ir esta misma tarde.

—¡Claro que se atreverá —asegura Cristina sin dudarlo un momento—.

El niño la contempla con estupor. Ella no sabe que jamás lo dejen salir solo, pero, aunque se le representa la empresa como imposible, repite con su hermana:

—Claro está que me atreveré.

Tiembla de emoción sólo de pensar que va a volver a encontrarse con su madre y se queda ensimismado tratando de recordarla. Su madre tenía el rostro blanco, no demasiado, tal vez más que blanco fuese canela, y unas arrugas cerca de los ojos celestes. Su madre acariciaba siempre, y por las noches solía sentarse junto a su cama hasta que se quedaba dormido.

A su alrededor, las niñas combinan un plan de fuga casi perfecto. Ingar irá esta tarde a la peluquería a lavarse la cabeza y a oscurecerse con un tinte rubio la crencha albina de su pelo. Cristina calcula que tardará dos horas en volver. Bodoque saldrá a la calle un momento después de haberlo hecho Irene y se reunirá con ella y con Cristina en la esquina de la plaza, para que la criada nueva nada sospeche. Mariana se quedará en el jardín, y todo saldrá perfecto.

Bodoque siente que la emoción le ahoga, pero le parece el proyecto demasiado hermoso para que pueda realizarse.

XXIII

A las tres de la tarde se reúne con Cristina en la esquina de la plaza.

—¿Te han seguido, Bodoque? —le pregunta anhelante Irene—.

—No. Me he agachado al pasar por la puerta del jardín y no han podido verme desde la cocina —responde, orgulloso de su sagacidad—.

Hace un calor espantoso. Del jardín de las monjas sale un olor penetrante a rosas podridas y en la cal de sus tapias se pegan las moscas. Irene los lleva por unas calles estrechísimas hasta un hotel humilde en cuyo rótulo se lee: "Pensión Moderna". Suben la escalera de madera sin encerar, y llaman a la puerta de un cuarto cerrado.

El niño siente tal emoción que el corazón parece que va a salirse del pecho. La puerta se abre de pronto y Bodoque se encuentra dentro de una habitación en la que al principio no distingue nada. Es un momento después cuando descubre a su madre, de pie, en el centro del cuarto. Ha envejecido tanto que alrededor de la cara, por donde le nace el cabello, se le ve un cerco ceniza.

—¡Bodoque! —exclama ella, estrechándolo contra su corazón—.
¡Bodoque! ¡Hijo mío!

Lo besa apasionadamente una y otra vez y le acaricia la cara sin dejar de mirarlo a través de sus ojos llenos de lágrimas.

—¡Bodoque! —repite—. ¡Bodoque!

Bodoque besa también aquella cara arrugada, que él ama como ninguna, ¡aquella cara que tantas veces sintió escapársele de su memoria!, y le parece un sueño demasiado hermoso tenerla a su alcance, sin la tortura de verla desaparecer.

Su madre huele a polvos de arroz y a una colonia que él no ha olido en ninguna otra persona.

Alrededor de su cuello le caen gotitas calientes que le llegan hasta el alma.

Cuando se reponen, se sientan en un sofá con las manos cogidas.

—¡Tenía tantas ganas de verte! —murmura ella—. ¡Tenía tantas ganas de verte, hijo de mi alma! —repite acariciándole la frente.

con un gesto sencillo que Bodoque recuerda muy bien—. Después, en voz más baja, más íntima, pregunta esbozando una sonrisa:

—¿Me habías olvidado, Bodoque?

Las palabras se atropellan en los labios del niño al responderle:

—¿Olvidarla? ¡No!, no la había olvidado ni una sola vez. Ni tan siquiera un instante.

Siente un deseo enorme de confiarse a ella, de hundir la cabeza en su pecho y pedirle que no lo deje solo nunca más. Pero en el momento que va a hacerlo descubre en un rincón a una chiquilla muy pálida. Está de pie, casi sin color, se diría que sin sangre, y sólo brillan sus ojos negros orlados por unas ojeras tan profundas que parecen pintadas. Está de pie, contemplando la escena sin atreverse a nada más.

—Es María —explica la madre, siguiendo la mirada de Bodoque—. Te quiere mucho.

Si no le hubieran dicho su nombre, Bodoque no la hubiera reconocido. ¿Qué han hecho de aquella niña en un tiempo feliz, gorda y morenilla, que reía en el cuarto de Irene cuando se disfrazaban de reyes? ¿Qué tiene que ver aquella María con esta otra, pálida y delgadísima, cuyos ojos brillan dentro de su orla negra, como si fueran lo único vivo de su persona? No sonríe, parece como si no hubiera reído jamás, y hay tal seriedad de persona mayor, tan callado y hondo sufrimiento en su mirada, que se diría que han metido dentro de su imaginación la visión de un mundo terrible.

Como si hubiese adivinado el estupor que su presencia causa en Bodoque, María se le acerca. Refriega su carita pálida contra el hombro de su hermano y murmura llena de respeto, mirándole extasiada:

—¡Bodoque, Bodoque! ¡Es el niño, mamá! —y hay tal admiración en esta frase, “Es el niño, mamá”, que Bodoque se siente rey otra vez—.

Su madre no cesa de acariciarlo, pasándole las manos por el cabello, y no deja tampoco de mirarlo, como si quisiera saber algo y no supiese preguntar.

—¿Estás contento, José María? —se decide al fin—. ¿Te tratan bien?

Ni siquiera le llama Bodoque. Su hermanilla también le mira, anhelante, con los ojos reseco y la nariz transparente. Lo está mi-

rando como si él fuera un ser sobrenatural y divino a quien nadie pudiese dañar. Quizás, si no la hubiese tenido delante, si no hubiese tenido enfrente aquella criatura debilísima y asustada que vive como de milagro, pero que pone de manifiesto en él, en Bodoque, una dureza y una grandeza que no hubiese podido sospechar, quizás hubiese contado la verdad de su situación y le hubiera pedido que lo protegiese de la soledad y de la angustia de tantas horas; mas la presencia de su hermana hace que se crezca dentro de sí.

—Estoy muy bien, mamá —miente con todo descaro—. Estoy muy bien —repite para convencerse a sí mismo—. Tengo hasta un “Mecano” y la bicicleta que tanto me gustaba.

Y con nerviosa viveza realiza el elogio de su cuarto de juego, bello y despacible, que él no ama. Calla todas las cosas que hay dentro de su hogar. La soledad que lo llena todo, las desapariciones de la institutriz, el cerco horrible de las pesadillas, el silencio casi vivo que invade sus noches. Pero todo esto no podría contárselo sin poner de manifiesto su miedo y su debilidad, y él, Bodoque, es un hombre, ¡es el niño!, a quien admira María como a un ser sobrenatural y fuerte.

—Tengo muchas cosas que me gustan, mamá. Tengo hasta un “puching” de boxeo —sigue contando—.

Y el destello de alegría que ve encenderse en los ojos de su hermana es la mayor recompensa que puede recibir por callar la verdad.

XXIV

Cuando regresa a su casa, el corazón de Bodoque parece que va a saltar de alegría y dentro de su pecho le cosquillea el escapulario de la Virgen del Carmen que su madre le ha colgado. La criada que le abre la puerta se le queda mirando con la expresión entusiasmada del que va a presenciar un espectáculo inaudito.

—¡Entra!, ¡entra en seguida! —le dice, frunciendo los labios—. ¡Anda, hijo, que buena la has armado!

En efecto, algo muy grave debe haber sucedido durante su ausen-

cia. Del fondo de la galería, a través de la puerta cerrada del salón, llega un murmullo de voces en las que se distingue la de su padre en discusión con Mariana.

—Alguien ha debido traicionarnos —piensa mientras camina—. Su padre no tiene la costumbre de regresar tan pronto.

A medida que se acerca, la confusión de las voces se aclara, y con las manos húmedas de emoción pegadas a la pared, Bodoque escucha una conversación cuyo sentido tardará en comprender muchos años. Sí descubre que es él, Bodoque, el pequeño Bodoque olvidado de todos, el tema de la misma.

La voz aguda de Ingar rasga en aquel momento el aire del corredor:

—¡Fuera!, ¡fuera de aquí! —grita con un acento histérico—. ¡Espión! —anuncia melodramática, olvidando su propio idioma—.

La voz de Mariana se dirige concretamente al padre, ignorando la presencia de Ingar.

—Bodoque debe vivir con nosotros, papá —pide con firme dulzura—.

Desde su escondite, el niño se siente inundado de dicha. Su cara simpática se aquieta de felicidad, y por un momento piensa que es posible olvidarlo todo, que es posible olvidar la terrible pesadilla en que se halla metido desde hace tanto tiempo. Pero su sueño de felicidad es breve, y queda desvanecido por esta frase rotunda:

—¡No! Bodoque se quedará conmigo. Quiero hacer de él un hombre, no una niña.

Mariana intenta persuadir al padre de esta idea. Habla de muchas cosas, de cariño, de conveniencia, incluso de protección.

El padre guarda silencio, y este silencio, que parece presagiar indecisión, queda roto por la voz insolente de Ingar, que exclama con malignidad:

—A Bodoque lo necesito yo, señorita. ¿No ha comprendido usted todavía que soy su institutriz? —y recalca esta última frase con un tono cínico y desgarrado—.

El estupor paraliza por un instante el cerebro de Bodoque. ¿Es que entonces —se pregunta estupefacto— él es algo tan importante

que no se puede dejar? Su cabeza da vueltas desconcertada, diciéndose que siempre había creído que molestaba en la casa, y a Ingar más que a ninguna otra persona. Tan emocionado está que pierde trozos de la conversación.

Cuando logra enganchar una frase, ésta viene de la garganta de Ingar, que debe tener en aquel momento su gesto más desagradable.

—¡Pero usted está fuera de la realidad! —chilla—. Venir a preguntar por las cartas. ¡Por las cartas! —repite, enardeciéndose—. Cartas de jalea, de dulce, de confiturriga —remaça, frenando las erres—. ¡Oh señorrgita!, su mamá debe ser una perrrgona muy trisgte. ¡Sí, muy trisgte y muy fastidiosa. No me extrragña nada que su papá se haya jartado de ella —dice así, aspirando la hache, como si hubiera arrojado de su pecho todo el aire que contenía—. Su mamá debe ser una... —intenta proseguir, pero no logra terminar la frase—. Alguien, de un modo violento, impide que continúe hablando. Casi en seguida se oye su voz que grita en el colmo del histerismo:

—¡Larrgo! ¡Larrgo de aquí! ¡Larrgo de esta casa! ¡Socorrngo! ¡Socorrngo! —continúa gritando como si hubiera perdido la razón—.

XXV

Está oscureciendo cuando sus hermanas se despiden de él. La criada, con extraña precipitación, ha puesto las maletas en el vestíbulo, y de la parada vecina ha traído un coche de alquiler. Es la primera vez desde que entró en la casa que se muestra diligente con ellas.

—Volveremos por ti, Bodoque —promete Mariana al marcharse—.

—Volveremos por ti —repite Irene—.

Y Cristina llega al extremo de jurarlo.

Cuando esta última le abraza, Bodoque le pregunta confidencialmente:

—Oye, Cristina, dime una cosa: “Ella”, ¿qué es?

Y Cristina, tras un instante de vacilación, contesta:

—“Ella” es... como una madrastra. Eso es, Bodoque, como una madrastra —insiste—.

Pero Bodoque tiene la sensación de que, a pesar de todo lo repelente que puede haber en esta frase, aun hay en ella mucho más, por la sencilla razón de que él tiene a su madre viva.

XXVI

Pasan los días. La primavera sigue embelleciendo el jardín. El guisante de olor comienza a dar flores moradas, de muchos tonos, pero Bodoque ya no le presta atención.

Un día le llega por medio de Manuela un libro de cuentos. Nadie en su casa sospecha que dentro de las pastas hay una carta disimulada.

Bodoque menos que nunca tiene ganas de jugar.

Hacia mediados de mes, Ingar hace las maletas, prepara también las suyas, y una mañana, sin previo aviso, salen de viaje al extranjero. En los hoteles se pasa todo el día solo en su habitación, y como "Ella" ya no se hace llamar señorita Storher, los niños que juegan con él la confunden creyendo que es su madre.

XXVII

Un pájaro roza con sus alas el cristal de la puerta que da al jardín, permanece un instante quieto y luego reanuda el vuelo hacia el centro del árbol más copudo, donde tiene su nido.

José-Javier, el pelirrojo, lanza una flecha de papel de fumar sobre el hombro del "primero de la clase", que, abstraído en su lectura, ni se entera. El profesor, joven y triste, con el filo de los pantalones raídos por el uso, lee unos apuntes, sin prestar demasiada atención al murmullo indisciplinado de los muchachos.

Está anocheciendo en el colegio. Ese anochecer lleno de tristeza que tiene la última hora de la tarde cuando se han ido ya los externos y sólo quedan dentro los de media pensión. Una lluvia fina, delgada, monótona, se desliza por los cristales, y la melancolía de este lento atardecer se hace aún más intensa cuando las campanas vecinas tocan el Angelus.

En el estudio flota el ensueño de la tarde del sábado, aun demasiado lejano, y se descubre todo el tremendo desencanto que trae consigo el lunes. Bodoque permanece clavado delante de la definición “un ángulo recto vale por dos...”, sin poder pasar de allí. Una inquietud le corroe el espíritu, una inquietud que se mezcla con la tristeza que produce la lluvia. Desde esta mañana duermé muy doblado en su bolsillo interior la llamada de Cristina.

“Mamá está enferma. Ven en seguida al Puerto de la Cruz. Te mando el billete para el viaje. Sé un hombre y deshecha el miedo. Juan el Tiburón, acuérdate que “Juan el Tiburón” nunca supo lo que era.”

—¡Mamá está enferma! ¡Mamá está enferma! —se repite una y mil veces Bodoque—. En su angustia quisiera pertenecer a esa casta privilegiada y maravillosa que se llaman los de “quinto”, tener pantalón largo y poder salir a la calle con libertad. Pero mientras ese momento llega ha de aguardar con paciencia a que el profesor dé la hora y cada uno se marche por su lado.

Cristina, siempre alerta, le ha dibujado un plano con las calles que conducen a la estación, aunque, a decir verdad, esta precaución carece de eficacia, ya que Bodoque conoce muy bien el camino. Por lo demás, no deja de ser un buen día, el padre ha salido de viaje, y “Ella” no se ha de preocupar demasiado por su ausencia.

Cuando al fin se ve fuera del colegio, la importancia de la decisión que ha de tomar adquiere toda su jerarquía. Al llegar a la plaza del Aire, su corazón late con tanta violencia que parece el badajo de una campana que se hubiese vuelto loca. En la plaza coinciden dos calles que conducen a dos direcciones opuestas, de un lado la de la Paz hacia la casa paterna, de otro la de los Altares hacia el camino de la estación. Tras vacilar un momento se decide por esta última. Desde este instante le parece que toda la calle conoce su secreto y cada transeunte se le convierte en un enemigo.

Todos toman a sus ojos un aspecto siniestro de vigilantes, y los hombres y las mujeres que caminan de prisa agobiados por la lluvia parece que van a gritar de un momento a otro señalándolo con el dedo:

—¡Detenedlo! ¡Detenedlo! Huye de su casa.

Aunque el ansia le muerde los talones, no puede echar a correr porque se le ha agarrotado el nervio de la velocidad, como ocurre siempre en esos sueños en que nos sabemos perseguidos por un toro.

Al desembocar en la Gran Avenida se dice que todo ha terminado. Un guardia que se pasea poniendo orden en la circulación se le queda mirando fijamente. Bodoque no se atreve a atravesar porque tiene la seguridad de que el guardia se ha colocado allí para impedirle el paso, y se hace el distraído delante de una tienda de deportes. La calle se convierte en un mar lleno de peligros cuyo principal escollo residiera en aquel uniforme, en un mar lleno de peligros en donde en la otra orilla estuviera la cara de su madre aguardándole. Ahora que la empresa le resulta insuperable reflexiona y piensa que quizás hubiese sido mejor confesarle a Ingar toda la verdad, mas al instante rechaza esta solución. Sabe que hubiera puesto un gesto desdenoso diciendo que él, Bodoque, era un sentimental, o peor aun, se enfurecería afirmando que era una patraña, o, lo que era aún más terrible, que se alegrase con la noticia sin poder disimular su contento.

Rezagado delante del escaparate espera que el guardia se marche, pero transcurren unos segundos largos como horas y todo sigue igual. Sólo la idea de su madre enferma le comunica valor para seguir adelante. En cuanto a la figura de "Juan El Tiburón" invocada por Cristina apenas si le hubiera dado fuerzas para nada. Llega a la estación con el cabello pegado a la cara de tanto correr. En la sala de entrada un grupo de viajeros miserables dormitan sobre sus equipajes, perdida la noción del tiempo, hartos ya de tanto esperar. Un empleado le pica su billete, y por temor a equivocarse de dirección, Bodoque le pregunta:

—¿Me quiere decir cuál es el tren del Puerto de la Cruz?

El empleado se le queda mirando con curiosidad, intentando escudriñar hasta el último de sus pensamientos, y contesta con lentitud, midiendo sus palabras, poseído de su alta jerarquía:

—El de la vía derecha. ¿Vas solo, muchacho?

El niño finge no haberlo oído y sale corriendo. Ante la vista del

tren, tan cerca que casi puede tocarlo, le parece más imposible que pueda marcharse sin que nadie se lo impida. Desea convertirse en vapor de humo, en la voz escalofriante del pito, en el rumor de las ruedas, en algo en fin de lo que constituye parte de esta máquina que va a marcharse hacia el Puerto de la Cruz, donde su madre está enferma.

Una voz monótona grita de repente:

—¡Señores, viajeros del Puerto de la Cruz! ¡Al tren!

Al conjuro de esta llamada una inquietud recorre el andén. Se hace más intenso el murmullo de las despedidas, una carretilla abarrotada de equipajes lo oculta a los ojos de todos. Aprovechando la confusión del momento Bodoque recobra su valor y sube la escalera del departamento que tiene más cerca, sorteando la vigilancia del empleado de la entrada, que no ha dejado de mirarlo.

El departamento tibio, callado, le comunica cierto bienestar. Se acomoda en el filo del asiento y es entonces cuando se percata que sus libros de colegial le han acompañado durante aquel largo trance. Los mira con ternura, ya que es lo único familiar que tiene a su lado en este instante definitivo.

No va solo; sentados en el asiento de enfrente están sus compañeros de viaje, un oficial del Ejército que le inspira simpatía y un hombre grueso y pelirrojo con un anillo en el dedo anular. El ojo blanco y brillante de la sortija lo envuelve como en un sortilegio.

El tren arranca de un modo tan suave que parece obra de magia la desaparición del paisaje a través de la ventanilla. Minutos después vuelan hacia el Puerto de la Cruz y el bocado de angustia se desprende de su espíritu hasta dejarlo libre por completo. El choque rítmico de las ruedas se transforma poco a poco en un murmullo acogedor, tan acogedor que Bodoque se va quedando dormido. La red que sostiene las maletas se mece con un vaivén de siesta y sólo el ojo blanco y centelleante de la sortija de su vecino lo vigila, produciéndole un vago malestar de mal agüero.

* * *

La presión de unos dedos sobre su hombro lo despierta sobresaltado.

—¡Este es! —afirma una voz a sus espaldas—. ¡Espabilate, muchacho!

Bodoque, no del todo bien despierto, trata de incorporarse para averiguar en qué extraño lugar se encuentra, y nada hubiera reconocido a no ser por la sortija del comerciante, que no ha cesado de mirarle, y que puesto de pie se apresura a bajar sus maletas. En el recuadro de la ventanilla se ha encendido el panorama de una estación a media noche y sobre el reloj que marca la hora se ve brillar como un milagro el nombre de Puerto de la Cruz.

El departamento aparece lleno de gente. Dos policías se han colocado delante de la puerta, y en el pasillo caras de viajeros pegadas a los cristales comentan entre sí atraídos por el escándalo.

—¿Qué ocurre? ¿Qué es lo que ha robado?

Del fondo del andén sube el vocerío de los vendedores nocturnos y el chirrido de las carretillas sin engrasar.

A pesar de saberse perdido, la idea incongruente de creer que todavía puede salvarse, le hace ponerse de pie.

—¿Qué pasa? —pregunta mirando a un lado y a otro—.

—¿Qué pasa, bribón? ¿Y te atreves a preguntarlo? Lo sabes mejor que nosotros.

—Buen susto le has dado a tu madre —murmura otro de los hombres, que parece desempeñar un papel importante y a quien Bodoque reconoce como el empleado de ferrocarril—.

—¡Vamos! —prosigue el policía—. Es preciso que te vengas. Y no trates de escaparte porque lo pasarías mal.

Aquellas palabras, en vez de producirle terror, le dejan insensible. Lo único que le preocupa es que no va a poder ver a su madre.

—¡Estos críos aventureros! —gruñe el comerciante bajando su último bulto—.

Y el empleado afirma con gesto triunfante:

—¡Lo descubrí yo, señor! ¡Lo descubrí yo! ¡Si tengo una vista para estas cosas! —y explica con todo lujo de detalles los pormenores de la aventura—; En seguida comprendí que venía huído. Por

eso no me causó ninguna sorpresa cuando llamaron de la comisaría dando las señas de este bribón. La señora que presentó la denuncia señaló como pista probable el tren del Puerto de la Cruz. Hemos venido en el coche de la policía, un coche ligero que corre como un galgo, y aquí lo hemos esperado tranquilamente, fumándonos un cigarro.

El pensamiento de Bodoque se queda paralizado en esta frase. "La señora que presentó la denuncia señaló como pista probable el tren del Puerto de la Cruz." Es así que "Ella" lo sabía todo.

—¿Por qué te marchabas de tu casa? —quiere saber uno de los policías—.

—Porque tengo a mi madre enferma, señor —explica Bodoque—.

—¡No es verdad! ¡No mientas! Tu madre está buena y sana, yo mismo he hablado con ella —salta impetuoso el empleado—.

—Esa no es mi madre —niega Bodoque con desprecio—.

—¡Quita de ahí! —brama el ferroviario, que siente perder su influencia—. ¡Quita de ahí! Tienes la cabeza llena de pájaros.

—Te marchabas de aventura como en el cine, ¿no es verdad? —asegura el policía registrándole los bolsillos—. En uno de ellos descubre el billete verde. Lo mira con detenimiento y lanza una carcajada.

—¡Digo! ¡Y además con delirios de grandeza! ¡Este billete es de tercera, muchacho! ¿Quién te lo dió, chaval?

—Me lo mandó mi hermana Cristina.

—¡Tu hermana Cristina! —barbota el empleado—. Ya te darán tu hermana Cristina en el correccional.

Y el comerciante, creyendo poder meter baza en la conversación, afirma terco:

—¡Las malditas novelas, señor! ¡Los malditos libros! Estudiar, estudiar. Eso es lo que te hace falta.

Bodoque busca con su mirada al oficial del Ejército, pero éste ha desaparecido. Debíó de bajarse en la estación anterior, y Bodoque tiene la seguridad de que lo hubiera creído, de estar presente, si él le hubiera hablado, esgrimiendo su argumento supremo:

—Señor. Mi abuelo fué contraalmirante. Por su gloria le juro que digo la verdad.

Pero como no hay nada que hacer, sigue al policía sin intentar resistirse.

XXVIII

Cuando Bodoque llega a casa de su madre está amaneciendo. La rápida denuncia de Ingar había entorpecido el momento de su libertad. Costaba trabajo creer que aquella mujer tuviera sobre Bodoque más derecho que su propia madre. Cuando al fin pudo conocerse la verdad, costó más trabajo todavía creer que aquello hubiese sucedido.

En el cuarto tiemblan las últimas sombras y se esparce el olor del aceite alcanforado. Dentro de la cama, su madre aparece tan quieta que es como si no viviese y sólo sus pupilas azules se mueven al entrar Bodoque. El niño se aproxima pisando suavemente y alguien a su lado murmura esta frase:

—Hace un rato todavía hablaba.

Es, por tanto, cierto que si Ingar no lo hubiese denunciado hubiera podido escucharla. Es, por tanto, esa mujer la que le ha quitado el consuelo de escuchar la última voz de su madre, esa voz que ella había guardado a lo largo de su lenta agonía para recibir por vez postrera al hijo tan esperado.

Con un esfuerzo inaudito su madre levanta una mano indicándole que se acerque. Los labios se le ponen morados porque tiene roto el corazón, y Bodoque siente cómo lo estrecha con un ansia indescriptible y cómo todas las palabras de amor, que ya nunca podrá decirle, se le agolpan en la mirada.

—¡Hijo mío! ¡Hijo de mi alma! ¡Bodoque!

XXIX

Cada vez que Bodoque recuerda que su madre ya no existe le gustaría apagar la luz de todos los cuartos y esconderse en el más

apartado rincón de la casa para que el mundo se olvidase de él. Le gustaría también que la calle no tuviese más ruido, ni naciesen más flores en los jardines, ni se escuchase la voz del pájaro.

Polvo como ella. Ese gran horror de ser polvo como ella es lo que Bodoque desearía ser.

DIARIO DE BODOQUE

Este diario no tiene continuidad, apenas si indica fecha, y, por tanto, es difícil concretar exactamente a qué época pertenece, pero nos ha parecido interesante y no hemos querido prescindir de él.

Sábado 22.

Colegio. El lunes, examen de matemáticas. A la vuelta termino el acozado. Me peso. ¡55 kilos! ¡Esto va bien! Me compro el "Rojifuego" de noviembre. Estudio. No viene el profesor. Recibo carta de Cristina. Me manda cinco pesetas. Sin pesadillas.

Domingo 23.

Por la mañana compro las entradas del cine. Después de comer escribo a Cristina. Juego en la escuadra. Por la tarde, a merendar con Carlos. Se empeña en pedir emparedados calientes. Yo pienso que no tengo bastante dinero y se lo advierto, pero el camarero ya ha traído los emparedados. Dejo el mío en el plato. Carlos, al ver lo que he hecho, duda, pero después sucumbe y se come el suyo. La cuenta sube a doce pesetas. Hacemos arqueo. ¡Imposible! Nos faltan tres. Decimos al camarero que descuente el bocadillo sin empezar. Se niega a ello. Un señor, compadecido, nos da el dinero. Le pedimos sus señas para mandárselo y se echa a reír. ¡Creo que nunca más pediré emparedados!

Jueves 27.

Por la mañana tomo un purgante y no voy al colegio. Después de

comer estudio el bachillerato. Carlos ya está mejor. Mañana comulgaré.

Viernes.

Confieso y comulgo. Rezo por mi madre. Me cuesta trabajo creer que muchos días me los paso sin pensar en ella, y hasta que a veces olvido completamente que ha existido.

Las niñas no escriben. "Ella" se ha comprado un sombrero nuevo, y se le oye reír con las vecinas de enfrente, que no conocen a nadie. El hermano mayor de las vecinas le divierte mucho.

Mando revelar los clichés. Estudio Etica y Literatura. Antes de merendar compro la pasta para los dientes. Me entero de si han venido los rollos de fotografías.

Día 18.

No tengo que ir al colegio. Estudio el bachillerato hasta la hora de merendar. Vuelve D. Enrique y damos clase. Después estudio y hago el crucero inglés "Southampton". Lo he hecho mayor que el "Koenisberg". Leo.

Domingo 29.

Después de misa, Carlos y yo compramos las localidades para el cine.

Después de tanto hablar, José-Luis no viene. Trabajo en un barco nuevo, "El Malaca", acorazado inglés, el mayor de su flota. Estudio el bachillerato.

Hemos merendado muy bien. Vamos al cine. "Robert Koch". A la vuelta estudio. Después acabo el acorazado. Sin pesadillas.

Martes 31.

Mañana, examen de inglés. En casa busco una tiza para el "Canarias". En el colegio me prestan la foto para el "Canarias". Examen de biología. Después de comer estudio algo de inglés y hago algo del crucero. Lo he empezado.

Un poco de pesadilla. Pero logro vencerla paseándome sin ropas por el cuarto. Creo que acabaré dominándola.

Sábado 14.

Por la mañana hago un torpedero de madera.

Viene Carlos y hacemos una terrible batalla. Le hundo once barcos, y él a mí, trece.

Viernes.

Colegio. Bachillerato. El profesor de Biología no viene y tenemos dos clases de latín. Me preguntan. Bien. A la vuelta, clase con D. Enrique. Después de comer tengo que estudiar hasta muy tarde. El otro día, en un ataque de aviones en el Mediterráneo, averiaron un portaaviones y el crucero "Southampton".

Miércoles.

Colegio.

Examen de inglés. A la vuelta acabo el crucero "Canarias". ¡Está estupendo!

Jueves.

A la vuelta del colegio acabo definitivamente el crucero "Canarias". Sólo me falta sumergirlo en tinta. Bachillerato. Estudio. Viene el profesor y damos clase. Después de comer sumerjo en tinta el crucero. ¡No puedo quejarme! ¡Está muy bien!

Viernes 24.

Tomo las medidas del "Bismark", acorazado alemán de 35.000 toneladas. La foto es estupenda.

Bachillerato. Clase con el profesor.

10 de abril.

Colegio. Quedamos castigados hasta las siete y media.

9.

11.

Recibo carta de Irene, que me manda un imperdible para la corbata. También carta de Mariana y de Cristina mandándome cinco pesetas. Mariana va a tener un niño.

22 de mayo.

Ya peso sesenta kilos. A ver si sigo así.

3 de junio.

¡Ha nacido un niño! Es una lástima que yo no pueda ir a conocerlo. Cristina escribe diciendo que va a casarse. ¡No puedo creerlo! ¡Debe ser una historia de las suyas!

Viernes 10 de junio.

¡Por fin me han dejado poner pantalones largos!

¡Me están estupendos! Me sacó una foto con Regina. Le pongo una mano sobre el hombro y se enfada un poco.

Estoy preocupado. En el colegio he visto que Regina hablaba de mí, pero cuando me acerqué se calló.

Carta de Cristina. Cinco pesetas.

Viernes 13.

“Ella” no viene a almorzar. A la vuelta del colegio comemos solos. ¡No ha vuelto la idiota ésa!

Después de comer estudio.

La idiota viene por fin.

Carta de Irene. Me manda una foto de María, que está mucho mejor. Pinta muy bien.

Lunes.

Me entero de lo que decía Regina de mí. “Que yo era el único de la escuela que valía la pena.”

276

Nos dan las notas. Son un poco peores que las del año pasado. Cuatro sobresalientes. Tres notables y un aprobado.

27 de junio.

Bronca con "Ella". La idiota sale dando un portazo. Por la tarde llaman sus amigas. Se quedan muy asombradas cuando les digo que no ha vuelto.

28 de junio.

Comemos solos.

Aunque parezca imposible, "Ella" no ha regresado.

3 de septiembre.

Papá me dice que tenemos que tomar una buena criada, que "Ella" ya no vuelve. Sin comentarios. En su cuarto hay todavía una maleta cerrada.

Siete.

Me he enterado que "Ella" se divorcia para casarse con el hermano de las vecinas. Si no fuera porque veo triste a papá, me reiría de ellas. ¡Ahora sabrán lo que es bueno! ¡Tanto como la querían el año pasado!

Día 8.

Sin pesadilla.

Recibo carta de Cristina. ¡Hace seis días que se ha casado! ¡Francamente! ¡¡No puedo creerlo!!

Me resulta imposible mirar el tejado del lavadero sin acordarme de cuando nos arrastrábamos por él, ¿qué habrá hecho con el tesoro?

¡Ha sido una hermana estupenda, la más estupenda de la tierra! No sé por qué he escrito "ha sido", porque al fin y al cabo no se ha muerto. Pero me parece que con esta boda pierdo las esperanzas de que todo se arregle.

11 de agosto.

Pasamos el verano en la playa. Aprendo el "crawl".

Por la tarde he ido remando hasta cerca del puerto. La hermana pequeña de Regina se empeñó en que la llevara. Dice que Regina hace esculturas.

Junio 10.

He terminado el bachillerato. En el Instituto nos despeinaron al saber las notas. ¡Somos unos tíos! Los de tercero nos miraban con envidia. Carlos León apareció con un traje nuevo muy elegante. Al tío ése se ve que le da por vestir bien. Carlos y yo tenemos decidido ser marinos de guerra. Me gustaría llegar a mandar un crucero como el "Canarias", pero aun queda tiempo.

Por la mañana mi padre me llamó a su cuarto.

—Bueno. ¡Ya eres un hombre! —empezó a decir—. Me dió dos palmadas en el hombro, como un amigo, y me entregó cien pesetas.

—Tienes el día libre. Puedes hacer lo que te parezca.

Desde que "Ella" se marchó está más viejo, pero parece comprender mejor las cosas. Salgo a la calle. Tengo todo el día para mí, y no sé qué hacer. Paseo. Camino. Carlos León se ha ido de viaje. Estoy solo, pero estoy libre, y esta sensación me llena por completo. Respiro profundamente. ¡Al fin he dejado de ser un niño! De repente recuerdo que hace mucho tiempo que tengo un deseo, marchar al Puerto de la Cruz a ver a mis hermanas.

Tomo el tren y me asombra que sea el mismo que hace años me causó tanto temor, y es que estoy convencido que cuando somos pequeños somos idiotas.

El campo aparece por detrás de la ventanilla lleno de trigo.

Llego a la casa y me cruzo con un señor viejo que sale abrochándose el abrigo. La criada le coloca una bufanda, a pesar de que ya es casi verano.

—No se inquieten —murmura ceremoniosamente el viejo—. No se inquieten. Todo va bien.

Sale, seguido de una reverencia de la criada, y entonces aprovecho para decir mi nombre. Pero la criada nunca ha debido oír hablar de mí, porque me dice sin entusiasmo:

—Haga el favor de sentarse. Avisaré a la señorita Irene.

Se va, dejándome solo. ¡Esta criada es idiota! ¿Por qué no puedo llamar a gritos a mis hermanas?

Pasa el tiempo. Sobre mi cabeza oigo pisadas. Para distraerme, cojo un álbum de fotografías que está en una mesa y voy pasando sus hojas. Hay muchos retratos. Todos ellos representan escenas de la vida de mis hermanas que yo no conozco. La boda de Cristina. Mariana sentada en la playa. Una excursión en balandro. Miro la fecha —10 de abril de 19...—, pienso lo que hacía yo ese día, y recuerdo que estuve castigado toda la tarde.

Comprendo que mis hermanas y yo hemos estado tan alejados que en nuestras vidas hay lagunas de años enteros imposibles de llenar. Yo apenas si sé nada de ellas, y ellas apenas si saben nada de mí. Pero ahora que todo ha terminado, ahora que ya soy un hombre podemos volver a empezar.

Mariana, ¡al fin!, se asoma al barandal y me reconoce.

—¡Bodoque! —exclama con alegría—: Espera un momento, en seguida estoy a tu lado —añade bajando la voz—.

Entra rápidamente en una habitación del primer piso y desaparece.

Pasa el tiempo y yo me desespero. ¡Tengo ganas de gritar! La criada atraviesa en aquel momento el vestíbulo y aprovecho la ocasión para preguntarle:

—¿Me quiere decir usted qué es lo que ocurre en esta casa?

La cara de la criada se agrieta con una sonrisa.

—¿No lo sabe? —pregunta llena de asombro—. La señorita Cristina está dando a luz.

—¡Ahí va! ¡Ahora sí que la hemos hecho! —me digo estupefacto—. Volveré más tarde —anuncio tomando una decisión—.

—¡Hace usted bien! —reconoce ella—. Los hombres en estos momentos no hacen más que estorbar.

¡Menos mal que me ha llamado hombre!

Cuando me encuentro en la calle pienso que hoy es mi primer día de libertad, y que también Cristina podría haber escogido otro momento.

¡Bien! Pero quizás eso no sea posible y haya que disculparla.

Camino por las afueras. Sin saber cómo me encuentro delante del cementerio. Un deseo repentino me asalta. Entro en él, y casi por instinto me paro delante de una lápida. Leo: "María, 42 años." La lápida está borrada por la lluvia, pero hay flores a su alrededor y no es una tumba descuidada.

No sé si a todo el que se haya encontrado delante de una losa parecida a ésta le habrá asaltado el mismo desencanto que a mí. ¿Qué es lo que yo esperaba encontrar? No lo sé. Pero me sorprende sentirme poco emocionado. Hasta puedo fijarme que por las letras que marcan el nombre corren unas hormigas.

Quizás me impresione menos porque siempre tuve a mi madre lejos y luché toda mi vida por retener su cara en mi memoria, temiendo verla desaparecer. Me arrodillo, como veo que hace una mujer a mi lado, y leo de nuevo: "María, 42 años."

—Ahí debajo está mi madre —me digo, haciendo un esfuerzo para representarme su rostro—.

Es horrible no recordar nada de ella, ni su mirada, ni su sonrisa, ni siquiera su voz. Fué siempre un motivo de dolor el no verla, y ahora compruebo con pena que me había ido acostumbrando a esta idea.

Me levanto después de rezar una oración.

"María, 42 años."

Sólo cuando rechina la vèrja del cementerio a mis espaldas siento deseos de llorar.

* * *

En casa de mis hermanas, todo parece que ha resucitado. Me sirven una merienda muy buena y me cuentan que están encantadas porque todo ha ido bien. El principal motivo de la conversación es el niño recién nacido de Cristina. A decir verdad, mi llegada no parece haberlas impresionado bastante.

Yo siento ganas de decirles que estoy defraudado, que aquélla ya no es la casa de mis hermanas, pero tal vez tenga razón mi padre, y yo haya dejado de ser un niño.

En su cuarto, Cristina contempla extasiada a un recién nacido repugnante. No quiero decir lo que me parece. No puedo decírselo, quizás le dolería. Pero me indigna que mi hermana le haga más caso que a mí. Todo el mundo está muy amable conmigo y, sin embargo, me siento incómodo. Hablan de calentar un biberón cuando decido marcharme. Al salir, Cristina tiene la osadía de gritarme:

—Abrígate bien, Bodoque. ¡Me da miedo del frío!

¡Esto es un asco! —pienso—. ¡Le da miedo del frío. A ella, que nunca tuvo miedo de nada.

Vuelvo a casa. Mi padre está sentado en su despacho leyendo un libro. Me pregunta si lo he pasado bien, pero no intenta saber dónde he estado. Nos quedamos frente a frente un largo rato, solos en la casa desierta, sin saber qué decirnos.

La colección de "Rojinjugos" está frente a mí, bien metida en sus estantes. Alargo una mano y la hojeo, pero hoy no me interesan sus páginas. De repente comprendo que me estoy volviendo sentimental, ya que siento pena de mi infancia.

Me levanto y salgo del salón. Mi padre me miró un momento con intención de decirme algo, pero lo piensa mejor y queda callado. En realidad, ya no hay nada que explicar. Cuando entro en mi habitación oigo a la criada cantar en la cocina. En verdad nuestra casa es la casa de dos hombres solos, parecida a multitud de casas habitadas por dos hombres solos. Mejor será cerrar este ciclo de mi vida y despedirme definitivamente de lo que ya no puede ser. Bien pensado, mis hermanas se han convertido en unas extrañas para mí. Mi padre está viejo, y de mi madre sólo queda una lápida de mármol con un nombre grabado, por donde corren las hormigas.

La maleta cerrada de Ingar es la única prueba de que ella pasó un día por aquí, arrasando mi infancia. Bien, pero en esto es mejor no pensar. Al fin y al cabo todavía me queda María, que crece al mismo tiempo que yo, y eso debe bastarme. Lo importante para mí es saber que he dejado de ser un niño.

Diciembre.

Una niebla espesa cubre la montaña cuando salimos a esquiar. Aunque Carlos León está magnífico con su equipo nuevo, la mejor del grupo es Regina. Lleva un pañuelo encarnado sobre la cabeza y se ríe enseñando sus dientes blanquísimos.

Bajamos como una exhalación por la ladera y Regina se queda retrasada. Para evitar que se pierda en la niebla le propongo llevarla a mi lado con las manos cogidas. Regina acepta, y el miserable de Carlos León tose significativamente.

Nos lanzamos como una centella sorteando los pinos. Pasamos junto a las pistas de entrenamiento, donde me llaman para que pruebe mis "slalons". Hago dos bastante buenos que me valen la felicitación del profesor, y siento alegría de que este pequeño triunfo lo haya presenciado Regina. Seguimos hacia las cumbres. Cuando llegamos son las doce y media de la mañana, y el sol, que ha salido por completo, empieza a picar. Almorzamos lo que llevamos en las mochilas y nos tendemos en la nieve. Regina me cuenta que este año acabará el bachillerato, y yo me burlo de que todavía pertenezca a esa clase miserable. Ella entonces me dice que va a estudiar Filosofía.

Me pregunta cómo es mi barco. Yo le hablo de él y de la escuela, así como del crucero que vamos a emprender alrededor del mundo. Se admira de que vaya a estar tanto tiempo navegando, y yo entonces aprovecho para preguntarle si me contestará cuando le escriba. Ella no me responde, interesándose, en cambio, por mi hermana María. Yo le digo que está perfectamente y que ella sí que me escribirá. Entonces promete hacerlo. Por lo visto hemos charlado mucho tiempo, y los demás insisten en marcharse si no queremos llegar al club cuando haya oscurecido.

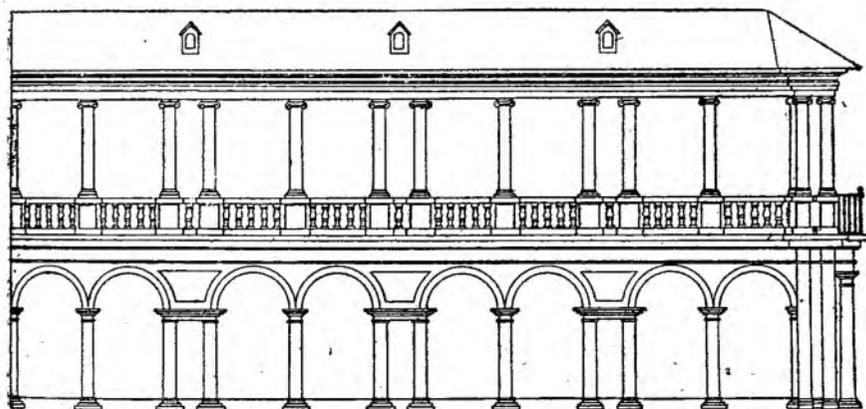
La nieve está helada como un cristal y tengo que sujetar fuertemente las manos de Regina para que no se resbale, pero como soy mucho más alto que ella, la domino bien. Llegamos con el tiempo justo de coger el funicular.

En el tren la animación reina por todas partes. Unos estudiantes de arquitectura tocan la armónica y cantan canciones montañeras ini-

tando los gritos de los esquiadores alpinos. Atardece, pero todavía el sol brilla entre las nubes.

Regina, un poco cansada reclina la cabeza sobre mi hombro. Queda muy cerca de mí y pienso que es la cabeza más hermosa que he visto en mi vida. Antes de cerrar los ojos levanta un momento la cara y me sonrío.

Siento un deseo, pero logro contenerme. Sin embargo, me parece que la próxima vez... Sí, me parece que si esto sucede otra vez, voy a besarla.



Notas y Libros

NOTAS: *Shakespeare y la época isabelina*, por Charles David Ley.—*Rimbaud al trasluz*, por Vicente Gaos.—LIBROS: *París, de Azorín*, por José María Alfaro; *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, por J. Vallejo; *La poesía de José Luis Cano "Voz de la muerte"*, por José A. Muñoz Rojas; y otros libros.

NOTAS

SHAKESPEARE Y LA EPOCA ISABELINA

VIVIMOS en la edad de la síntesis. El hombre típico de nuestros días quiere saber de todo y no enterarse de nada. Por eso se publican compendios de unos millares de páginas de toda la ciencia del mundo. Las cosas han llegado al extremo de que existen hasta libros que condensan en poco espacio las intrigas de las cien mejores novelas del mundo. Todo esto me lleva muchas veces a preguntarme si el hombre del Renacimiento no habría tenido una cultura y una educación mucho más profundas que las nuestras en el siglo xx. Lo primero, por lo menos, es que se sabía latín bien y a veces griego, y son muy pocos los que tienen un conocimiento más que rudimentario de esas lenguas hoy en día. Lo segundo, que la cursilería aún no existía; todo se hacía inconscientemente, con cierta elegancia. Lo tercero, que el hombre aun tenía pocas dudas: si la vida activa valía la contemplativa o hasta qué punto daba elevación espiritual el amor, por ejemplo; hoy nadie discute ni piensa en tales problemas, preocupados que estamos con el destino del hombre y del mundo.

• ¿No es verdad que hay una sabiduría en todo lo que es de entonces que nos llega al espíritu como añoranza, pero que no podemos imitar? No hace falta más que pensar en los grandes artistas y escritores de aquella época: Miguel Angel, Cervantes, Rabelais, Shakespeare... Los escritores, con qué naturalidad hablaban, con qué recursos. Shakespeare me parece tan maravilloso sólo por el lenguaje, por el propio uso de la palabra, que me sorprende muchas veces que gentes de otros países, que le tienen que leer en traducción, tengan la mínima idea de cómo es. Pero la palabra es un valor tan misterioso que algo queda, aunque todo cambie. Por ejemplo: el invierno pasado vi *Romeo y Julieta* en el Teatro Español, y una gran parte de la belleza de la poesía había pasado, no sé cómo, a otra lengua. Había desapa-

recido, desde luego, aquel maravilloso inglés renacentista, encrucijada de todos los idiomas antiguos y modernos; el propio vocabulario de Shakespeare, el más rico del mundo, que a todo lo que sea humano sabe dar su voz; el ritmo poético. En cambio, queda la imagen; queda el amor de dos seres que se sabían amar trágicamente; queda, sobre todo, la sabiduría de Shakespeare y de su mundo, de aquella época que al respeto por el fluir de las estaciones había añadido el entusiasmo por las artes, la redescubierta del mundo griego y el descubrimiento físico del Nuevo Mundo.

Porque, lo repetiré siempre, la sabiduría me parece la clave del Renacimiento. El mundo del Renacimiento no tiene problemas, porque para él no existen dudas. Tampoco hay discusión posible. Acaso me diréis que esto es más bien hablar de la Edad Media, cosa que no es completamente cierto, visto que la Edad Media era, en general, estática y, por lo tanto, contemplativa. Al Renacimiento se le distingue por lo vital, el bullicio. Es cierto que la Historia nos enseña que en aquella época hubo grandes fermentos filosóficos, religiosos. Pero hay que ver que todo eso llegaba a lo íntimo de las gentes, no se daban cuenta; por lo menos en Inglaterra fué así: allí están los dramas de Shakespeare con casi toda la literatura isabelina para probarlo.

Entendedme bien. No era que los hombres entonces, ni Shakespeare mucho menos, no evolucionasen, no tuviesen las angustias que podemos tener todos los pobres mortales. Hay un abismo entre la fuerza juvenil de *Romeo y Julieta* —o la desilusión de la humanidad en *Troilo y Cresidra*, y hasta con lo sobrehumano en *El Rey Lear*— y el final de su última obra *La Tempestad*, donde Shakespeare, en el epílogo, hace su despedida del teatro y del mundo. Fué él quien, en el estreno de *La Tempestad*, representó el papel de Próspero, y por lo tanto sabemos que vino al final de la obra a decir estas palabras: “porque mi conclusión sería la desesperación si no hubiese el recurso del rezo; esto penetra tanto que puede asaltar a la propia Misericordia y aniquilar todas las culpas”. Claro que estas palabras tienen un sentido inmediato ingenioso del autor, que metafóricamente pide los aplausos del público a pesar de las insuficiencias, según él, que tiene la obra. Pero para mí no cabe duda que en su significación más honda se referían a la vida espiritual de Shakespeare.

Acaso me citaréis algún trozo de su obra, como el célebre monólogo de *Hamlet* —“ser o no ser”—, y me insistiréis en que allí se plantea

un problema. Sí, un problema; pero un problema como los de la geometría, que ya tienen su solución resuelta antes de empezarse a discutir. Todos sabemos muy bien que Hamlet no se va a suicidar, y él lo sabe también. Las dificultades de la vida son de orden práctico no teórico, porque se puede desconfiar de lo pasajero, de lo humano, pero no se puede evitar cuando trata de lo fundamental que hay detrás de la vida, lo sagrado, Dios. Y todos los hombres del Renacimiento aún se basaban en aquella certidumbre.

Se sabe que Shakespeare había leído a Montaigne, y que de él trajo unas cuantas ideas a su obra, pero siempre ideas que rozan solamente la superficie del espíritu. Ejemplificaré con aquel discurso del Duque de *Medida por Medida* que, vestido de fraile, visita a un condenado a muerte. Expone la vacuidad de todos los bienes terrenales en palabras que, deban lo que deban a Montaigne, están llenas de un bello pesimismo muy de aquellas edades y no de la nuestra, porque aquel pesimismo sólo de lo transitorio se quejaba: "No existe ni la juventud ni la vejez, sino una cosa como una siesta después de comer en que se sueña con las dos. Toda la juventud bendita se hace como vieja y pide limosna a la senectud temblona. Sin embargo, siendo verdaderamente viejo no se tiene ni calor, ni afecto, ni miembros, ni belleza para poder gozar de las riquezas. ¿Qué hay en todo esto que se pueda llamar vida? Es más, en esta vida se esconden aún millares de muertes. Y, con todo esto, tememos la verdadera muerte, que rectificará todas las cuentas."

Pero el condenado a muerte, a quien se dirige este discurso, responde: "Sí; pero vamos no sabemos adónde. Yacemos inertes en el frío, pudrimos, nuestro mecanismo sensible y caliente se hace tierra mojada. El espíritu, en vez de gozar como antes, se baña en mares de fuego o reside en regiones de espeso hielo; o entonces nos impresionan en los ciegos vientos. La vida terrena más despreciable, de más trabajos, aplastada por la vejez, las penas, la pobreza y la cárcel es un paraíso en comparación con lo que tememos sentir después de morir."

No hay filosofía que valga, ni la propia filosofía se opone a esta respuesta. Aquí verificamos que tanto el Duque como el condenado no hacen más que repetir conceptos y temas que se habían repetido durante centenas de años o, concretamente, desde la edad clásica de Roma hasta entonces. La palabra cuaja la pasión del hombre, pero es una pasión que a pesar de todas las angustias está segura de su propia

fuerza. Por esto, y no por otra cosa, la palabra de Shakespeare es siempre justa. La palabra y la pasión son una misma cosa, lo esencial de la literatura. El ritmo ancestral de Europa no se ha roto (ni se iba a romper, a final de cuentas, sino casi romperse, pero eso es otra historia). Todo el mundo tenía hondas raíces. Hay que pensar las raíces que tenía Shakespeare en la tierra antiquísima, nacido como fué en la pequeña ciudad provinciana de Stratford-on-Avon.

Stratford, en los tiempos de Shakespeare, era un lugar que tenía sus fiestas, sus amores, sus alegrías y sus dolores desde hacía por lo menos mil años. Aquella cultura milenaria iba a ser destruída en gran parte por Cromwell, pero todavía estaba casi totalmente intacta. Además, Shakespeare vino al mundo como parte íntegra de aquella vida de Stratford. Su padre, John Shakespeare, era una figura conocida en toda aquella vecindad; hombre combativo en las ideas, con ciertas pretensiones a hidalguía. Cerca de la ciudad, una vez, durante la mocedad del poeta, el espléndido Conde de Leicester festejaba a la Reina en su castillo de Kenilworth con todo el brillo fantástico y aristocrático de la época. Allí, estando presente aquella Reina, que en su persona realizaba el concepto de la Monarquía renacentista, vió Shakespeare representar por primera vez teatro. Algunas compañías ambulantes habrá visto después, de las que —como en la comedia que en *El Sueño de una Noche de Verano* se representa delante de los Duques— representaban la luna por una persona y exageraban lo patético de las escenas trágicas de una manera ingenua y ridícula.

Más tarde, a los dieciséis años, se casó el joven con una novia bastante más vieja que él, porque de otro modo le hubiera dejado en una triste situación. Después, mancebo revoltoso, cazador furtivo de los ciervos de Sir Thomas Lucy, tuvo que huir a Londres, donde, con toda su travesura a cuestras, se juntó nada menos que con una compañía de actores, gente en aquellos días considerada como de la más baja categoría. Como él tenía habilidad y gracia se fué relacionando también con ciertos nobles que entonces andaban buscando en todas partes apoyo para su ambición desbordante, como los Condes de Essex y de Southampton. Estos también hacían de mecenas y le ayudaban para que Shakespeare ocupase el lugar de empresario dentro de la compañía, lugar que sabía él llenar con mucho éxito, no sólo artístico, sino también comercial. Porque al público violento de entonces no le chocaba que sus dramaturgos fuesen grandes poetas, les en-

tusiasmaba la poesía. Había en el teatro gente gritando por todas partes, gente sentada en la propia escena. Pero se callaban siempre cuando los versos eran bellos. Y Shakespeare tuvo no sólo este público del teatro público del globo, sino que era quien de preferencia dirigía las fiestas dramáticas de la propia Corte, donde se representaban por primera vez muchas de las mejores obras suyas y de otros. Además, lanzó a la escena la primera pieza importante de su mayor rival, Ben Jonson, cuando no la quiso aceptar nadie más de la compañía. Cervantes dijo que los poetas se podían conocer porque nunca tenían dinero; esto no fué el caso de Shakespeare, que con el teatro ganó muchísimo y pudo comprar varias casas en Stratford, en donde se retiró. No le preocupaba, al ir por Stratford, por lo visto, lo más mínimo la obra teatral que dejaba atrás de sí, entregada a las manos de la compañía; no hizo un gesto que se sepa para publicarla. Es verdad que ya habían aparecido varias ediciones sueltas de las obras de Shakespeare, pero todas en ediciones pirateadas y contra la voluntad del autor, a cuyos intereses se oponían esas publicaciones, porque daban lugar a que representaran sus obras otras compañías teatrales en vez de la suya. Ya establecido en Stratford, Shakespeare solía invitar a los amigos literarios que antes se habían reunido diariamente en la tertulia de la taberna de La Sirena para que le visitasen. Cuando estaban de visita Ben Jonson y el poeta Drayton, bebieron un día tanto, que Shakespeare murió al día siguiente.

Es, como se ve, la suya una vida sin grandes brillos ni aventuras románticas. Todo nos lleva a pensar que Shakespeare estaba tan sumido en el ritmo natural de su época que no daba más importancia a sus magníficas tragedias que como medio para ganarse la vida. Es probable que pensase que en los sonetos, en cambio, se encontraba la parte seria de su obra. Dice él en un soneto: "Ni el mármol ni los monumentos dorados de los príncipes han de sobrevivir a mis versos poderosos." La trascendencia que parece que daba Shakespeare a los sonetos tendrían un paralelo de nuestros días si René Claire, por ejemplo, pensase que un vago libro de ensayos que hubiese hecho valía mucho más que sus películas. Claro que la comparación empequeñece las cosas. Pero, ¿cómo no empequeñecer si hablamos de nuestros días después de hablar del Renacimiento? Mas hay que reconocer que algunos consideran los sonetos de Shakespeare como la más alta poesía que se ha escrito en el mundo. Es posible que lo sean por quien no mire a más que

a la manera de expresarse; porque, en el fondo, hay en ellos mucha frialdad, una gran impersonalidad. No nos dicen nada en absoluto sobre su autor. Quizá sean la verdadera poesía pura. La preocupación formal, aunque oculta con mucho arte, es demasiado grande. A mí me parece probable que cuando se retiró a Stratford, Shakespeare tenía la intención de dedicarse a la poesía lírica y narrativa como a cosa más seria, incluso con cierto carácter religioso, si el epílogo de *La Tempestad* nos puede servir de indicación. Es posible que allí haya escrito algo en este género, por lo menos hay la tradición de que su yerno, puritano exaltado, quemó muchos papeles suyos después de su muerte. Otra obra que se ha perdido de Shakespeare es *Cardenio*, escrito, como *Enrique VIII* y *Los dos parientes nobles*, en colaboración con Fletcher, y en la última época teatral de Shakespeare. Es de suponer que esta obra fué inspirada en la *Historia de Cardenio*, que viene en el *Quijote*. Apareció en una edición pirateada, pero hoy no se sabe de la existencia de ninguna copia; sería precioso si se encontrase un día una en España, por ejemplo. Pero como los editores no incluían esta obra en el volumen póstumo de las obras del poeta, se puede muy bien sospechar que *Cardenio*, como *Los dos parientes nobles* fué debido mucho más a la pluma de Fletcher que a la de Shakespeare. También la idea de hacer un drama sobre un tema de Cervantes debía de venir de Fletcher, que ya se había aprovechado de la idea central del *Quijote* en *El Caballero del Mortero ardiente*.

Hablando así de las obras atribuidas a Shakespeare no tenemos ninguna razón para pensar que haya colaborado en cualquier otra pieza que no venga en sus obras completas, excepto *Los dos parientes nobles* y *Sir Thomas More*. De esta última obra existe un manuscrito escrito por varias manos, del cual el mejor trozo parece indudablemente escrito por la propia mano de Shakespeare —de su puño y letra—, tanto por su aspecto literario como por el caligráfico. Es una escena muy humana y que conmueve mucho, donde More defiende a unos pobres extranjeros contra la furia de la muchedumbre.

Es interesante pensar en los avances que Shakespeare debía haber hecho en la expresión y en la forma en las supuestas obras líricas y narrativas quemadas por el yerno; serían ya muy diferentes, tanto de los *Sonetos* como de *Venus y Adonis* y *El rapto de Lucrecia*. Porque ya en su uso del verso libre, de diez sílabas, del *blank verso* o pentámetros yámbicos, había evolucionado de una forma inexpresable,

usándolo con una flexibilidad y una libertad que nunca han sido igualadas en el mundo. En sus atrevimientos fué seguido por otro dramaturgo más joven de la época, John Webster, que ya abandonó todo el cuidado de si el verso debía siempre tener sus diez sílabas o no, y las añadía cuando le daba la gana, como los poetas del siglo XX; y cuidado que Webster fué uno de los mayores poetas del teatro isabelino; su *Duquesa de Amalfi* y su *Diablo blanco* son grandes tragedias. Además, Webster en su prefacio demuestra un rencor contra los contemporáneos, incluso contra Shakespeare, que parece moderno.

Una última palabra sobre la obra lírica posiblemente perdida. No nos debe preocupar mucho. Si al principio de la carrera *Romeo y Julieta* fué mucho mejor que los *Sonetos*, ya al fin *La Tempestad* debía de valer mucho más que cualquier obra lírica o narrativa.

Y no es que Shakespeare sea más grande como dramaturgo que como poeta. No lo es. Ben Jonson era mayor dramaturgo, por ejemplo. Shakespeare nunca podía haber escrito una obra tan maravillosamente unida como *Volpone o el Zorro*, obra en que a cada palabra acompaña perfectamente un gesto del actor, y cuya poesía, medio satírica, pero de gran vuelo, es perfectísimamente adaptada a la escena. En cambio, hay que considerar una obra de Shakespeare siempre más como un gran poema para ser recitado que como una obra para poner en la escena.

Entendámonos bien. Los dramas de Shakespeare son poemas para ser recitados, por lo tanto, resultan mejor en la escena que leídos. No olvidemos que Shakespeare había pasado toda la vida entre bastidores, cosa capital para el dramaturgo, aunque haya quien diga que no.

No hace falta más que pensar un momento en las condiciones escénicas del teatro isabelino: un tablado, que salía hasta el medio de la sala, al aire libre, en una especie de patio, con el público a la vuelta por todos lados. Al fondo, una galería, que podía significar tanto un balcón como un baluarte; debajo de la galería una cortina que tapaba una pequeña escena interior, que se usaba a veces como caverna, otras como alcoba, otras como tumba. Así, en *Romeo y Julieta*, sin escenario, se veía la cama nupcial de Julieta en el mismo sitio que más tarde su tumba, con la galería siempre arriba, y esto debía ser de una sugestión simbólica mayor que la de cualquier representación moderna. Yo he visto *Macbeth*, representada por Charles Laughton, con

una reconstrucción más o menos exacta de la escena isabelina, y la verdad es que el público no notó un solo momento que el escenario no cambiaba, con ser *Macbeth*, además, una obra que se presta fácilmente a grandes desvaríos de decoración moderna.

El actor era el centro de todo en el teatro isabelino. Los trajes que llevaba eran valiosísimos; valía cada uno el equivalente en dinero moderno de centenares de libras. La compañía ponía varias penas y multas a expensas de sus miembros, y la más grave era por salir del teatro en uno de los trajes de escena. Además debe recordarse que la caracterización debía de ser muy buena, puesto que eran muchachos los que hacían papeles femeninos. Sin embargo, los dramas históricos se representaban con trajes de la época de Shakespeare. No hay que exagerar el primitivismo de aquel teatro. Al final de la carrera de Shakespeare ya se usaban máquinas con ruedas para producir efectos divertidos e inesperados.

Ahora bien, tampoco Shakespeare —ya se ha dicho— no dependía exclusivamente del Teatro Glove, sino que daba sus obras, generalmente por primera vez, delante de un público aristocrático. Desde el principio de su vida teatral lo había hecho. *Trabajos de Amor perdidos*, por ejemplo, quizá su primera pieza, se hizo para una función privada, en casa del Conde de Essex, y en ella hay retratos de todos los nobles señores y damas presentes, sin olvidar al propio Antonio Pérez, que en aquella época vivía protegido por el Conde.

Los estudios que Caroline Spurgeon ha hecho recientemente sobre Shakespeare nos ayudan mucho para comprender su obra. Demuestra ella que cada una de las mejores tragedias de Shakespeare tiene sus propias metáforas, adaptadas a la acción y al espíritu del tema. Por ejemplo, en *Romeo y Julieta* abundan las referencias a las flores, y en *Macbeth* a las monstruosidades. Y Shakespeare pudo ser tan gran artista precisamente porque no tenía problemas, en el sentido de los de Ibsen. No tenía más problemas que los eternos del hombre, los que no valen la pena discutirse: el amor, la muerte, el destino. Poco más le interesaba.—CHARLES DAVID LEY.

RIMBAUD AL TRASLUZ

LA vida y la obra del poeta francés Jean Arthur Rimbaud no son un caso literario; son, simplemente, un "caso" para el cual el patrón es cualquier crítica; los instrumentos posibles no hallarán nunca su medida. No hay investigación científica del milagro. Un caso, un mágico, un portentoso caso son vida y creación en Rimbaud.

Habrà que asirle, pues, como mejor se pueda. Intentaremos verle como Rimbaud consienta que lo veamos. Aquí no cabe sino interpretar, sugerir; aquí sobran los documentos, la bibliografía, el aparato erudito.

Vamos a verle al trasluz, afilando el corazón y los ojos, adivinando su huidiza forma entre el mágico resplandor total que la envuelve. Vamos a cegarnos del todo y a explicar a tientas.

Cada dato de su biografía es un signo y debe ser tomado como un signo.

En 1854 nace Jean Arthur Rimbaud en las Ardenas, en la frontera con Bélgica. La evocación del clima familiar durante su niñez no justifica el prodigio. Un pueblecito. Unos hermanos. Un marco tradicional, severo y enérgico. Pero de este ambiente lo ha sacado todo el poeta.

Esa región del Norte francés le ha visto vagar sin término, le ha enseñado los primeros secretos de la naturaleza, le ha dado la primera embriaguez y la primera sed creadoras.

La poesía total de Rimbaud es un rapidísimo ciclo de juventud. El primer verso está firmado a los quince años; el último a los diecinueve. Sólo el silencio luego. Pocos ejemplos de una precocidad mayor, desde un punto de vista externo y cronológico. Pero ninguno, sin duda, de una precocidad tal, de una precocidad con los caracteres que la obra de Rimbaud posee y que la convierte en un inexplicable fenómeno del espíritu.

En 1870 huye de casa y marcha a París, capital sacudida entonces por los sucesos revolucionarios y bélicos de la guerra con Alemania, y su epílogo que es la Comuna. Devuelto al redil familiar, hace más tarde una segunda jira. Es el período que pudiéramos llamar "literario" de su existencia. El de su amistad con Verlaine (con un paréntesis en

Londres y un agitado fin en Bruselas), la época en que frecuenta los cenáculos de escritores y artistas. Su testimonio plástico lo tenemos en el cuadro célebre de Fantin-Latour: un rostro de niño —o de niña casi—, impreciso; la mano en la barbilla, la cabellera en leve desorden, la mirada fija, la actitud abatida. Y, a su lado, Verlaine, con su aire probo de fauno.

Pero dura muy poco esto. Recorre a pie toda Europa, en larga andadura. Se embarca hacia países exóticos. Sin reposo, sin tregua va de una parte a otra, atraviesa sin cesar los países, los continentes. Cruza los mares, “eterno surcador de las inmovilidades azules”. Su última etapa es Abisinia. Se ha dedicado a los negocios y ha ganado dinero. Hace ya muchos años que olvidó todo afán literario. Tiene ahora treinta y siete. Pero la intensa vida ha minado su cuerpo. Quiere volver a Francia. Y muere al desembarcar, en el hospital de Marsella.

Su cuerpo reposa en Charleville, en su pueblo natal, bajo una tumba que Claudel ha dicho que parece “la blanca tumba de una niña”.

Con Rimbaud se extingue esa raza de creadores que han vivido su obra. Aquí, Vida y Poesía crecen en íntimo acuerdo. La de Rimbaud —con su aire aventurero, amoral y agitado— tiene un inequívoco perfil romántico.

Vida breve e intensa, coronada por la temprana muerte que se asegura reservan los dioses a sus elegidos. Mallarmé, coetáneo suyo, es ya un poeta a la moderna, un ciudadano de la vida consuetudinaria. Arro- pando con una manta sus frágiles hombros, sencillo y ordenado como cualquier mortal, una fotografía nos muestra a Mallarmé en su despacho; está trabajando en su labor poética. Ha terminado la estirpe de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, postrer linaje de los desharrapados y gloriosos biznietos de Villon. Los héroes de la vida poética han fenecido.

La vida, a grandes rasgos, queda descrita. Lo que hace falta ahora es interpretarla. Buscar en cada actitud un sentido; comprender el alcance y la significación de cada acontecimiento. La explicación nos la da su obra, como la obra nos explica, a su vez, aquélla.

La labor lírica de Rimbaud no es larga, como no fué larga su vida.

Toda aparece escrita entre 1870 y 1873. En plena adolescencia. Pero, con desarrollarse en tan breve lapso de tiempo, Paul Claudel dice que cabe distinguir en ella como tres épocas que corresponden a tres maneras o actitudes.

La primera es la de violencia. Una voz colérica, ambiciosa y rebelde se levanta en estos primeros poemas, con ciego arrebató.

La segunda es la de videncia. Época del don profético en que ha logrado ver los límites de su arte, en que adivina la renovación estética que se halla a punto de emprender y que barrunta.

La última es la de plenitud. Con absoluto dominio de sus facultades, seguro de sí mismo y asistido de una genial capacidad de expresión, Rimbaud escribe esa obra maestra que es *Une saison en enfer*.

La cosa pasma de veras. No se trata ya sólo de ver a un poeta de quince años. No se trata siquiera de que sea no ya un poeta, sino un gran poeta. Lo que extraña, lo que maravilla es el especial acento de esa poesía en un niño. Lo inexplicable —lo que hace de Rimbaud un caso aparte— es verle dotado tan tempranamente “de la capacidad de expresión de un hombre de genio”. Lo incomprensible es su visión del hombre y de la vida, casi en la niñez. Al leerlo parece que entramos en relación con el espíritu de la lucidez infusa, con un corazón sobre el que hubiéranse abatido, en raptó estelar, todo el dolor y toda la experiencia humanos. Eso es, sí, lo que sobrecege. ¡Qué suprema ironía, qué inteligente tristeza, qué sapiencia benévola, qué pesimismo de hombre en este adolescente tierno!

El tiempo, para él, ha corrido con misterioso ritmo acelerado. Todo lo ha visto, todo ha parecido vivirlo, en veinte años apenas. Y como eso es imposible, de aquí proviene que la sensación que se experimenta ante Rimbaud sea la de no estar ante un ser humano. Hay algo intemporal y hay algo impersonal en Rimbaud. El no está en este mundo: *Nous ne sommes pas au monde*. El ve las cosas desde fuera: desde lo inmaterial, desde lo eterno. Desde una eternidad que habitó en un espíritu —más que en un cuerpo, en un espíritu que solamente alentó treinta y siete años en este mundo—.

Rimbaud no ha amado:

*Je voudrais vous casser les hanches,
d'avoir aimé!*

(“*Mes petites amoureuses*”.)

Rimbaud no ha sido nunca adolescente. Por eso ha podido decir: *l'adolescent que je fus*, como si hablara de alguna edad remota que en nada fuese la suya.

Rimbaud no ha cantado con una garganta humana, sino con "el razonable canto de los ángeles".

Angel demoníaco, Rimbaud se me figura a veces formando parte de la milicia rebelde; adalid de la revuelta celeste, lugarteniente de Luzbel que, en el combate bíblico, hubiese, por error, caído no en el infierno, sino en este mundo.

Un símbolo así aclararía acaso el misterio de su creación poética. Su inexplicable silencio a los veinte años y "el arrepentimiento de haber hablado". Es el arrepentimiento angélico tras las palabras audaces, tras el *non serviam* demoníaco.

Pero, intentando entenderlo sólo desde la ribera humana, con referencias temporales y documentos humanos, diremos lo que podamos de su poesía.

Es indudable que su postura literaria es la de los simbolistas. En una carta, el propio Rimbaud nos muestra su actitud y sus preferencias: Está contra el Romanticismo (Lamartine, Musset) y está contra los Parnasianos. Su admiración va en cambio hacia Baudelaire.

Baudelaire es un hito en el camino poético, y sin su obra no se comprendería casi nada de la poesía que se ha escrito luego. Rimbaud le debe cosas, como se las debe también Mallarmé, y a pesar de que ambos tengan, al margen de esto, tan personales acentos.

Pero esta influencia no ha alcanzado a los dos de igual modo. Mallarmé la recibe inmediata y directa en algunos de sus poemas: En *Angoisse*, en *Les fenêtres*, por ejemplo. En Rimbaud esta influencia —aunque visible también— es menor. Lo que debe a Baudelaire es, sobre todo, un punto de partida para su personal aventura.

Luego, por otra parte, es de Rimbaud, más que de nadie, de quien las modernas escuelas poéticas tomaron el suyo. J. A. Rimbaud es el más audaz de todos los simbolistas. El vocabulario "mecánico", predominante en los "ismos" está ya en su obra (*railway*, eléctrico, hidráulico, motriz). El ambiente cosmopolita también.

Pero es, sobre todo, el secreto del ritmo interno, la tentativa del verso libre, lo que hace de Rimbaud uno de los precursores más calificados de toda la poesía ulterior.

Sus dotes musicales son eminentes. Y lo son para la expresión en todas las métricas. Desde los poderosos acentos de sus poemas mayores hasta esos otros, canciones de esbelta gracia, donde da siempre con la palabra exacta, con el matiz delicado, con el giro melódico y tierno. Así son *Silencio*, *Canción de la torre más alta*, *Eternidad*, *Edad de oro*. En todos reconocemos *ce tour si gai, si facile*.

Realmente a Rimbaud se le debe la innovación y el descubrimiento de todo un lenguaje. En el capítulo "Alquimia del verbo", de *Une saison en enfer*, habla el propio poeta de ello. No nos es posible entendernos. Pero siempre habremos de decir algo sobre su personalidad de expresión.

El manejo del léxico empieza por ser torrencial. Son muchas las palabras que con él empiezan a formar parte del vocabulario lírico.

La originalidad de la frase es todavía mayor. La majestad de los plurales, la sucesión *in crescendo* de sustantivos en precisa función de sentido, son formas de dicción que Rimbaud ha introducido en lengua francesa:

Vertige, écroulements, déroutes et pitié.

Estrofas conducidas, con feliz rapidez o con manso ondular, a su término. Vértigo de la intuición con que esculpe, en palabras medidas, de veloces o reposadas cadencias, fórmulas como medallas, densas, ilimitadas de significado simbólico. Visión, en clave, de lo inaprensible, que Rimbaud apresa y a lo que da su relieve y sus tangibles contornos:

Mais, ô femme, monceau d'entrailles, pitié douce.

*Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien
par la Nature, heureux, comme avec une femme.*

Ô, l'omega, rayon violet de Ses Yeux!

La terrible célérité de la perfection des formes...

Rimbaud no ignora su excepcional facultad. Copio palabras suyas a este respecto:

“Soy un inventor de mérito bien distinto al de cuantos me han precedido. Un músico incluso, que ha encontrado algo así como la clave del amor.”

“Voy a desvelar todos los misterios; misterios religiosos o naturales: *muerte, nacimiento, porvenir, pasado, cosmogonia, nada*. Soy maestro en fantasmagorías.”

“Poseo todos los talentos.”

“He inventado el color de las vocales: A, negro; E, blanco; I, rojo; O, azul; U, verde. He regulado la forma y el movimiento de cada consonante, y, con instintivos ritmos, me he enorgullecido de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos.”

“Transcribía silencios, noches; anotaba lo inexpresable; fijaba vértigos.”

“Hoy sé saludar a la Belleza.”

Y después, la confesión final, cuando se tiene tanto poder para saberse expresar: “Soy un maestro del silencio.”

Y, al lado de estas cualidades, unas dotes plásticas incomparables. Visiones de la naturaleza que se dan la mano con las mejores pinturas impresionistas. Extensa gama cromática, con predilección por los colores intensos, densos y oscuros, que él ilumina, por dentro, con un cegador destello, con una delirante luz: *Mille rêves en moi font de douces brûlures*.

Su retina, con limitada precisión, no ve —*grosso modo*— el alba o el ocaso; sorprende el huidizo momento con que se ofrecen, variantes. Eterniza esta o aquella parcela de naturaleza en el tiempo, tal o cual alentar fugaz de las formas en su plenitud instantánea. Porque ve el mundo, en función dinámica, en movimiento inacabable hacia su fatal destrucción:

“Saltarán los volcanes, y el océano, herido...”.

Comienza por decir de sí mismo: “Yo viví, chispa de oro de la luz naturaleza.”

“Fija vértigos.” Adivina “la terrible celeridad de la perfección de las formas”. Redescubre la eternidad:

*La he vuelto a encontrar.
¿Qué? La eternidad.*

Pero en Rimbaud la eternidad es sólo:

*El mar, fugitivo
al tiempo que el sol.*

El querría

prolongar los relámpagos supremos de ternura.

Pero ve en todo

*La celeridad de la cuesta,
el paso inmenso de la corriente.*

Siempre "hay una catedral que descende y un lago que sube". Hay "penínsulas que bogan", "bosques sumergidos".

Tal el espíritu en la visión óptica de Rimbaud. El espacio, la materia, en función del tiempo.

Pero ahora querría que viésemos, desde un punto de vista más concreto y externo, la hermosura plástica de su lenguaje, su mirada de gran pintor de la naturaleza. Algunos poemas, en que ha cantado "la tarde azul de estío", "la primavera evidente", las "buenas tardes de septiembre" en que goteaba el rocío, "el postrer rayo solar" del invierno. O la delicadeza de un árbol, dulce ser vivo.

Pero la riqueza de colorido en nada la veremos mejor que en la pintura de cielos. Oh, los cielos de Rimbaud (casi siempre en plural, así, cielos) son un inagotable repertorio de matices. He aquí algunos, tomados de aquí y allá, casi al azar:

"Pesados cielos de ocre, el cielo inmutablemente gris, los cielos abiertos, cielos de un gris cristalino, cielos de un verde vegetal, cielos anubarrados de verde, cielos estallando en relámpagos, la noche verde con deslumbrantes nieves, los cielos delirantes, los arco-iris tensos como bridas, cielos de brasa, el cielo enrojecido, cielos ultramarinos de ardiente embudo, un cielo sobrio, un cielo rojo, cielos azul turquí, un cielo casi negro, cielos helados de rojo, la religiosa tarde de tormenta, un cielo gris, un verde y un azul muy oscuros, y todo se hizo sombra y acuario ardiente."

*

Pero la visión de la naturaleza en Rimbaud es una visión trascendente:

“Veía, *con su idea*, el cielo azul y el trabajo florido del campo.”

Naturaleza interpretada, en clave de un oculto sentido. Como creación con designio. Como espíritu.

Visión alerta y trascendente interpretación de los elementos del mundo son cualidades que definen su singular genio de creador.

El trance estético Rimbaud lo vive en vigilia. Este adolescente no sueña nada, no imagina, ni inventa, ni se ilusiona, adormeciéndose. El poeta es, en general, un sonámbulo. Rimbaud es el Insomne, el Despierto. No yace, inmerso en la hondura donde los miembros se venen, dulces, y la entornada pupila del entresueño trata, con ciega pesadumbre, de adivinar, de intuir. Con “el ojo furioso”, abierto en desmesura, y alerta, Rimbaud descubre, Rimbaud ve. Espíritu de la lucidez, Rimbaud es sueño de su sapiente desvelo; asómase, crecido, a los límites altos, habitante celeste, más misterioso y arcano que los que habitan el sueño. Rimbaud más que el Visionario —el que ve visiones— es el Vidente, el que ve:

*Ni leyendas, ni figuras
me aplacan...:*

“Es certísimo lo que veo. Lo que yo digo es el oráculo.” Y

Ah, soñar es indigno.

Así, el mar no logrará, en la larga travesía, dormirlo y acunarlo en su rumor eterno. *L'oeil furieux*, perforador, verá:

el alerta amarillo y azul de los fósforos cantores.

y dirá:

La tempestad bendijo.

Se describe a sí mismo bien: “Sería como el niño abandonado en la escollera que boga hacia alta mar, el juvenil lacayo que sigue la alameda, y cuya frente toca el cielo.” “Yo, navío perdido, arrojado por el huracán en el éter sin pájaro.” Huésped de los confines cele-

tes, sin impreciso contorno, el poeta nos habla con una voz traspasada de luz altísima, reinandó en todo, invasora.

“Detento un puesto en la cima de esta angélica escala del buen sentido.”

Buen sentido que, sin embargo, no debe engañarnos. Si Rimbaud le ha “jugado buenas pasadas a la locura”, también, de otro lado, dice: “No soy un prisionero de mi razón.”

Desde luego se trata de un poeta de difícil entendimiento. Lo que es Rimbaud en el fondo es un metafísico. En esa región de altura, su lenguaje —gran lenguaje poético— pierde su sentido lógico, se torna elusivo; es un idioma cifrado, de significados simbólicos.

Angélica escala del buen sentido. Pero del buen sentido angélico o demoníaco. A su demonio —alojador de una sorda luz, en su entraña— le dice: “Tú, que amas en la expresión la ausencia de las facultades instructivas o descriptivas.”

Rimbaud es, así, una genial cabeza. Un investigador lucidísimo de los problemas humanos, de la vida total del espíritu. Ha entrado en la revisión de todas las cosas, preguntándose por su invisible cauce y sus secretos orígenes. Cómo ha tenido ocasión, en sólo tres años, de realizarlo, cómo ha logrado hallar el preciso espacio en unas apretadas páginas es algo que únicamente se explica por su inmenso poder de síntesis y por el acelerado proceso con que el tiempo ha corrido sobre su existencia.

Porque Rimbaud es, tanto o más que el poeta de las grandes adivinaciones, el poeta de la sabiduría y de la experiencia. Habrá que creerle, cuando nos dice: “En un granero en el que fuí encerrado a los once años yo he conocido el mundo y he ilustrado la comedia humana. En una bodega aprendí la Historia. En alguna fiesta nocturna, de una ciudad del Norte, me he encontrado a todas las mujeres de los antiguos pintores. En un viejo pasaje, en París, me enseñaron las ciencias clásicas. En una mansión magnífica, cercada por el Oriente entero, he cumplido mi inmensa obra y he pasado mi ilustre retiro.” “Soy el sabio, sentado en el sillón sombrío.”

Y, finalmente, el tremendo estudio:

*Yo he hecho el mágico estudio
de la felicidad...*

De la felicidad, último anhelo del hombre. Pero este goethiano esfuerzo es baldío. Rimbaud confiesa:

“La desgracia ha sido mi dios.”

Esta cuestión de la desgracia y de la gracia; esta cuestión del problema del mal en el mundo —que es el problema original, que es el problema del pecado— es la que acaba por acercarnos a la raíz en la vida y en la poesía de Rimbaud.

En un doble plano de rebelión y de servidumbre, de insumisión y de paciencia (*j'ai tant fait patience*), Rimbaud bracea, en aguas profundas, agitándose según las dos direcciones de la naturaleza humana. Vida de la materia y vida del espíritu. Existencia y esencia. Tiempo y Eternidad. Demonio y ángel, abatiéndose, a ramalazos, y en pugna sobre los seres.

Así, Rimbaud es, de un lado, el *poète maudit*, el condenado en la tierra, que se consume en una ardiente sed:

*C'est ma soif si folle,
hydre intime, sans gueules,
qui mine et désole.*

*Et la soif malsaine
obscurcit mes veines.*

Sediento de las aguas de la vida, sediento de Belleza y condenado, por su misma sed a otra mayor, que es la imposible sed de Dios. Condenado. Con precisión cartesiana afirma: “Yo creo estar en el infierno; por lo tanto estoy.” Condenado. En exilio: *La vraie vie est absente*.

Esta idea del poeta como un ser en exilio, como un “ángel destruido de su celeste origen” que dice Vicente Aleixandre, es una idea que está en los Románticos, que está en Baudelaire y que está —predominantemente— en Rimbaud, hombre de exacerbada esencia religiosa.

Sólo que él —con radical pesimismo— se explica la pérdida del paraíso como un hecho irremisible por naturaleza y no alimenta ninguna inocente esperanza roussoniana.

“Llegué a hacerse desvanecer en mi espíritu toda la esperanza humana. Sobre cualquier alegría, para estrangularla, di el sordo salto de la bestia.”

Rimbaud es demasiado amargo, demasiado pesimista y lúcido para poder ser nostálgico, porque en toda nostalgia late la secreta esperanza de que no esté todo perdido.

Por eso no será Rimbaud nunca un poeta pagano. *L'enfer ne peut attaquer les païens*. Y él es el gran obseso del infierno.

La belleza pagana en su poesía es extraordinaria.

Belleza de la materia:

*Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu.
Ventre où dort une ombre rousse.*

Belleza del Universo:

*El Sol, hogar de ternura y de vida,
derrama el amor ardiente a la tierra entregada.
Tendido en el valle se siente
que la tierra es núbil y desborda de sangre,
que su inmenso seno alzado por un espíritu
es de amor como Dios, de carne como la mujer,
y que atesora, pleno de savia y rayos,
el gran hormiguear de las formas latentes.*

Prodigioso cántico a las secretas fuerzas de la Vida, cantadas en este poema *Chair et soleil*, que es un exultante himno.

Pero Rimbaud, "atacado por el infierno", *mystique à l'état sauvage*, poeta del espíritu y humanidad esencialmente religiosa, no es un pagano. Creación y Belleza son para él el pecado. Y el silencio, es su evasión, por tanto.

Imposible abarcar Rimbaud entero en los angostos límites de un ensayo. Todo queda aún por decir. Su aspecto místico apenas si está aquí apuntado. Pero a Rimbaud hay que leerle. Dudo que se haya escrito nunca con más conmovedores acentos sobre todas las virtudes, sobre las más hermosas actitudes humanas. Ternura, pureza, renunciación, caridad, sacrificio, indulgencia, tristeza, conformidad, están, en cada página suya, glosadas por su enorme corazón de la manera más emocionante.

De su tremenda obra *de douces considérations religieuses se dégagent*, como él mismo ha afirmado.

Su enorme corazón. Este es el lado por el que sentimos a Rimbaud muy cercano al nuestro. Este niño, este incipiente muchacho ha creado bajo el gran peso del dolor. Al fin, sus tristes confesiones son éstas:

“La desgracia ha sido mi Dios.”

“Es verdad, he llorado muchísimo.”

De ese dolor se ha engendrado un día una obra de excepcional importancia, de imperecedera hermosura. Un día en que Rimbaud recibió “en el corazón el golpe de la gracia”. Día en que “sentó en sus rodillas a la Belleza”.

Curvado por la agobiadora carga, su vida no podía prolongarse mucho. “Estoy maduro para la muerte.” Así se sentía el poeta. Y esta última frase, que todo lo justifica: “He quemado mi sangre; mi deber me será así ahorrado.”

Que se me ahorre a mí este mío imposible de aclarar el “caso Rimbaud”.

Describir su misterio sería descifrar el misterio mismo de la Poesía.—VICENTE GAOS.

LIBROS

París, de "Azorín". Madrid, Biblioteca Nueva, 1945.

"AZORIN" confiesa en su último libro haber estado en París tres veces. Pero su descubrimiento de la ciudad, su meterse en las entrañas de la urbe, su sorber el clima específico de un París particular y vivido, sólo le fué dado en su tercera estancia.

También nos confiesa que le gusta descubrir las ciudades, poco a poco, hundiéndose en su medula en lentos y aventurados paseos. Nada de visiones panorámicas, fugaces y arrebatadas. Prefiere llegar a los lugares de noche, para comenzar su exploración personal a la siguiente mañana. Le placen esos paseos sin itinerario previsto, en los que la sorpresa de las calles y las plazas va entregando la verdad desnuda de cada ciudad y cada pueblo.

A lo largo de la obra de "Azorín" —de este "Azorín" meditabundo, que vive acodado sobre los barandales del paisaje español—, una y otra vez, ha aparecido el cuadro de una ciudad. Con preciso cuidado ha ido describiendo los lugares de España, no sólo los pueblos, esos pueblos de Castilla que él ha contemplado estáticos ante la Historia, sino las grandes capitales: Valencia, Madrid, Burgos..., a las que ha pretendido clavar, como a mariposas el coleccionista, con el alfilerazo de su ambiente en la encristalada caja de su estilo.

Y con procedimiento semejante ha retratado a su París. El París de "Azorín" es un París vivido y a la par nostálgico. Siempre sucede igual en la obra azoriniana: un trasfondo tenue de melancolía convierte los cuadros directos y reales en visiones a través de leves cedazos de nostalgia. La poesía que se desprende de las páginas del autor de *Los Pueblos* es una poesía melancólica y añorante. Pese a la buscada precisión del estilo, a la desnuda y rigurosa puntualización de los objetos y los hechos, algún oculto resquicio queda en la prosa de "Azorín" por

el que se cuele un vientecillo vagoroso, que enfunda los acontecimientos y los paisajes en fanales levísimos de melancólica sencillez.

Cuando "Azorín" paseaba por las calles de París se sentaba en los bancos de sus plazuelas y parques o veía cruzar, expectante y tranquilo, los luminosos y fugaces trenes del "Metro", se iba destilando en su interior el cuadro completo de un París recóndito, íntimo, florecido de historias y recuerdos menudos.

La vida para "Azorín" es la misma en la ancha llanura castellana —en un sueño largo de años, cielos y chopos impávidos— que "bajo los techos de París"; la vida sigue su curso fluente y los hombres ven cómo sus almas se traspasan por ese dardo del tiempo, implacable y sutil, que él intenta retener entre los enrejados de su prosa. Ese pesar el tiempo, ese sujetar su estela agitada, forja la clave de la creación azoriniana. Se diría que nuestro "Azorín" pretende sorprender al tiempo dormido; toda una denodada serie de experiencias, vitales, artísticas y poéticas, confluyen en su labor para detener un instante el paso del tiempo por un rincón de la vida.

"Azorín", como avezado cazador, se aposta en cualquier lugar; va tendiendo con minuciosidad sus redes en el espacio. Poco a poco, meticulosamente, reduce el espacio libre, el ámbito abierto, hasta concentrar toda la fuerza acorralante y absorbente en un solo punto. Y allí se prepara para asañear al tiempo, como si se tratara de indómito animal en fuga.

En el libro *París* "Azorín" ha querido asir por el ala a un tiempo conturbado, que él remansó con su serenidad. Deambulando por sus calles, palpando sus silencios y la canción de las nieblas del río, nuestro poeta ha fijado la fugacidad de las palpitaciones del espíritu de la ciudad. El mismo nos lo dice. En aquella pequeña calle, debajo de aquel árbol, en el interior de este hotel o de aquella casa, el alma del París entrevisto se ha fijado por un instante. "Azorín" se ha lanzado en pos de ella. No ha quebrado por ello su compostura, ni su gesto ha sufrido la más leve alteración. Pero la melancolía ha quedado temblando en la estela del fugitivo minuto.

París, el París de "Azorín" es suave, pausado y sentimental. Aunque él no lo quiera, aunque trate de dibujar escueta y lisamente las líneas maestras del espíritu de la ciudad como un delineante riguroso, un ligero temblor, un leve vientecillo, agita las páginas del cuadro; se diría que una brisa otoñal cruza por el París azoriniano. El tiempo está

en el libro; se le siente atravesar con una morosa andadura. Uno piensa que "Azorín" ha logrado su objeto; que ha fijado por unos momentos la realidad cambiante de las horas y que la ha disecado como la flor entre las páginas.

Pero el tiempo escapa. Renueva su carrera en cada segundo. El poeta mide su latido sobre la ciudad. Quizá en este punto se apoye la melancolía nostálgica de "Azorín" y aflore el leve temblor que casi impalpablemente queda detrás de su obra. Pero detrás de Miguel de Montaigne también quedaban temblor y melancolía.—JOSÉ MARÍA ALFARO.

Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera. Edición de Rafael de Balbín Lucas. Dos volúmenes, 544 págs.

La "Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos", publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ha abierto sus filas a las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera, poeta del primer tercio del siglo XVII. Las tales obras son una colección de poesías formada por Pellicer de Tovar a raíz de la muerte del autor, más algunas piezas en prosa, epístolas, prólogos y, sobre todo, dos *vejámenes* leídos en cierta Academia poética, la llamada de Madrid, a la que concurría una docena de floridos ingenios, descritos en forma enigmática, aunque no tanto que no se adivine en la mayoría de los casos quién es el encubierto.

Los versos de Pantaleón de Ribera (reservemos la palabra poesía) son el constante chisporroteo de un talento festivo, y zumbón, que perfila con intermitentes rasgos de gracia la crónica efímera e insustancial de un círculo de amistades fraguadas al calor del cultivo de las Musas. A veces, muy raras veces, el poeta se atreve a tomarse en serio, y entonces todas sus audaces contorsiones barrocas no valen una de sus ágiles piruetas conceptistas. Porque esto es, meramente, Pantaleón de Ribera, un quevedista de los innumerables epígonos que pulularon alrededor del coloso. Cuando, olvidado de Quevedo, se acerca al Sol de Góngora, inmediatamente se le derriten las alas y cae ícaramente en el mar de la insulsez. En cambio, en posición burlesca acierta casi

siempre, hasta cuando se burla de su propia enfermedad, la enfermedad que a los veintinueve años le llevó al sepulcro.

La edición del libro ha sido realizada por el catedrático de Literatura D. Rafael de Balbín Lucas, vicesecretario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El Sr. Balbín ha trabajado honrada y concienzudamente la edición, si bien su trabajo, condicionado por el criterio que rige en esta Biblioteca y por las circunstancias especiales en que salieron a luz las obras de Ribera, se nos aparece con alguna pérdida del lucimiento que el esfuerzo realizado tenía derecho a conseguir.

El criterio directivo de la "Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos" es que los textos se reproduzcan *exactamente*, mejor dicho, *tipográficamente*. Es lo que llaman los ingleses *ediciones históricas*. Criterio que no juzgamos razonable en este tipo de textos y ediciones. Por esto no hay que ponerlo a cargo del Sr. Balbín. En segundo lugar, los versos de Pantaleón de Ribera salieron a luz póstumos, sin la vigilante mirada de su autor, y después de la edición príncipe, 1631, se hicieron durante el siglo XVII cuatro ediciones más (1634, 1640, 1648, 1670); cada una con sus variantes y sus erratas correspondientes. El Sr. Balbín ha reproducido fielmente la primera edición, y ha sacado las variantes de las otras cuatro ediciones. Todo lo que en realidad se puede hacer ante un texto sin garantías y estragado además por diversos impresores.

Es muy de desear que en una segunda edición se llegue a una edición crítica, ortografiada y puntuada debidamente, limpia de grafías anacrónicas y de evidentes erratas, a las que guardar fidelidad resulta más bien una infidelidad. Algunas tan extrañas como las que hacen ininteligible este verso:

id esta puro el postre, tus dos manos.

¿Es aprobable el criterio de respetar semejante estado textual? Creemos que la dirección de esta Biblioteca preferirá en lo sucesivo ediciones depuradas, para la realización de lo cual el Sr. Balbín, juntamente con su preparación y buen gusto, tiene, mejor que nadie, los elementos necesarios.—J. VALLEJO.

LA POESIA DE JOSE LUIS CANO

“VOZ DE LA MUERTE”

Y A el título, aparentemente parcial, de este libro es un buen avance del romanticismo que lo informa. No se trata, como es natural, de un romanticismo arqueológico, sino vivo: está en la línea activa del romanticismo español que olvidada y rota en apariencia seguía informando lo mejor de nuestra poesía contemporánea. En poesía no hay soluciones de continuidad y los extremos más inconexos aparecen misteriosamente soldados, sin que los poetas se lo propongan de una manera formal. La poesía se va encadenando ella misma, viviendo y reviviendo en los poetas y formando así su riquísima tradición.

Leyendo *Voz de la muerte*, tan primorosamente editada por Hispánica, hemos sentido de pronto ecos que nos han hecho preguntarnos por la fecha del libro, y de pronto voces que nos lo han situado de lleno en nuestro tiempo; eran, naturalmente, ecos eternos, que lo mismo han informado el romanticismo que la poesía clásica, o eran las voces activas de un poeta, lleno de ternura, lleno de nostalgia, cuyo verso se queda temblando adolescentemente ante la muerte que se avecina

con pasos mudos como el alba,

o ante la muchacha desconocida, que es otra muerte para el poeta,
no menos dulce, no menos deseada y temida,

una gloria y muerte diarias.

“Soledad, piedra, amor”, dice J. L. Cano, y este verso nos ayuda a definirle. Por la soledad llegamos a su acento elegíaco, nostálgico y tierno; por la piedra, a la calidad de la imagen más inerte a veces que viva, y por el amor, a una nota sensual y ardorosa que llenaba ya sus *Sonetos de la bahía*. Estos tres rasgos informan el libro repartido en tres definidas porciones. En la primera se sitúan los poemas de largo aliento, escritos en verso libre, salvo la “Oda a la broza marina”, compuesta en alejandrinos asonantados. El tema de la “Oda a la muer-

te" ronda por el libro todo: el poeta aguarda su venida, la invoca tiernamente, va anotando el mar, el viento, el sol de aquel día

de oscura siega para el mundo,

en un verso tendido que apura deleitosamente lo último de la vida. De más aliento aun es la "Oda a la broza marina", con su complacencia cósmica y sensual en los desechos del mar, asiéndose a ellos como a un símbolo de eternidad. El poeta dice de cabellos, labios, manos:

*sé la llama que hacéis cuando el amor os mueve
y la nada que sois cuando el amor os deja,*

y sabe que todo es

gota seca de olvido, muerte, sombra de nada,

pero no se vuelve en busca de consolaciones al más allá, ni se hunde en un escepticismo sin salida, sino que ahonda su raíz en el humilde despojo de la naturaleza como enseña de permanencia. En esto José Luis Cano es uno más con otros poetas actuales, orientados hacia un franco panteísmo, y enlaza con una gran corriente extranjera de romanticismo, muda durante cerca de un siglo en España:

*Si a veces te acaricio como a un cabello amado,
si hundo mis secos labios en tu fresca humedad,
sé bien que no amo a un cuerpo que ha de morir un día,
sé bien que amo a una tierra que no perecerá.*

Esta evidente dirección de la poesía actual está contrastada por otra de tono no sólo religioso, sino católico, inédita también en las letras contemporáneas; los recientes libros de Valverde y Bousño son buena prueba de ello. Precisamente en esta limitación en lo trascendental vemos nosotros la raíz, elegíaca de esta poesía su encanta-

miento nostálgico: ella es la fuerza de todos los poetas de este tipo. Todo lo hace mágico y trágico el instante:

*Oh tránsito increíble,
oh muerte de un instante!*

Cuando José Luis Cano ve fugaz y temblorosamente a la muchacha desconocida se convierte en un

*poblador instantáneo de un mágico país,
al que el misterio heridor de la belleza
no deja tiempo para, pensar cuán dolorosa es la existencia del hombre.*

Pero cuando ha pasado la tormenta se halla huérfano de ésta y de la presencia de la amada,

*mi corazón volvióse de espaldas al nuevo día,
y a la punzante flor de la vida,
hermoso y triste sueño,
al que sólo el amor da unas alas vibrantes.*

Y en "Soledad, país que vuelve" nos dirá:

y era sólo una nada lo que había en el lugar del corazón.

La segunda parte la integran composiciones de vario metro, generalmente de arte menor, donde feliz y originalmente evoca Cano ciertos aspectos formales de nuestro mejor romanticismo histórico.

Así esa "Elegía a unas manos muertas":

*Entre unas sombras mudamente yacen
unas manos sin vida,*

tan fina y delicada. El tema de la muerte vuelve a aparecer en esta parte, acecha dondequiera, pero su aparición es aquí de una misteriosa levedad, de un temblor más tenue, menos poderoso; la misma forma métrica de estos poemas les imprime este carácter. Sustancial-

mente, todos los temas e incluso algunas imágenes de “Muerte en el alba” están ya en la “Oda a la muerte”, pero qué distinto éste:

*La muerte vino a tocarme
calladamente, en silencio*

de aquél:

Con pasos gráciles como espumas te acercas a mi latido.

Los tres sonetos que cierran esta parte recuerdan aquel amoroso ardor que inflamaba los *Sonetos de la bahía*:

*Río de fuego o de amor, aquí me tienes
aquí están mi clamor y mis arenas.*

Esta misma pasión es la que vivifica el *Rapto de amor*, tan hermoso y apasionado, en el que se acumulan al comienzo toda una serie de imágenes estáticas, casi minerales (“*Roca es también tu cuerpo*” o “*tu frente, luna ya petrificada*”) para romperse luego caudalosamente con la aparición del mar en una secuencia de metáforas llenas de movimiento:

Tromba de amor me arrastra y me desata

y acabar hundiendo en el mar

una sangre de amor bajo las olas.

La misma sangre y el mismo mar que latén poderosamente en los dos poemas finales del libro, variaciones sobre la sangre y el mar, que es otra sangre en la poesía de José Luis Cano, tan nostálgica de un sur que no se nombra, pero que cae con precisión en esa costa que va de Málaga a Algeciras y hacia donde se evade el corazón del poeta, como aquella alondra de su verso.—JOSÉ A. MUÑOZ ROJAS.

El Fin del Armisticio, por G. K. Chesterton. Ed. "Los libros de nuestro tiempo". Barcelona, 1945.

Chesterton es un escritor al que se vuelve siempre con agrado. Tiene una seducción permanente y casi invariable, tanto más de extrañar por la extraordinaria brillantez de su estilo. Hemos llegado a creer que la brillantez de pensamiento se opone a la profundidad, a la sencillez y a la perduración de su primer encanto. Pero en la obra de Chesterton se concilian estos valores, espontáneamente, sin detrimento de su integridad. Es brillante y profunda al mismo tiempo, sencilla y pormenorizadora, clara y confusa, y los defectos en ella son un valor también; contribuyen a hacerla más agradable y sorprendente. De muchos libros suyos recordaremos, con evidente precisión, los errores cuando hayamos olvidado la vigencia de sus verdades. Y los recordaremos con agrado, sabiendo que el autor, deliberada y espontáneamente, pretende equivocarse y no establece su pensamiento sobre un terreno que le brinde seguridad, sino más bien sobre un terreno que le ponga en peligro. Nada más alejado de la pedantería, ni más ligero y desembarazado que su estilo. Parece que no hay nada que no sea ingrátido, que no sea un juego, cuando lo escribe él. Sus más hondos aciertos los ha tenido *queriendo equivocarse*, jugando a equivocarse. Se ve que piensa divirtiéndose en plantearse dificultades; se ve que piensa con alegría. Si se me preguntara cuál es la cualidad más importante con que el catolicismo ha sellado *sú* obra respondería sin vacilar: la alegría. Es la suya una alegría ávida e irresistible, comunicativa, confiada y católica. Toda su obra se encuentra armonizada bajo la presidencia de esta alegría.

En el volumen presente se reúnen varios estudios del autor sobre el destino político de Europa en los años inmediatamente precedentes a la conflagración. No todos ellos tienen el mismo valor, pero puede afirmarse que los primeros son verdaderamente sorprendentes tanto por la agudeza de juicio, como por la sinceridad y la nobleza de la actitud. Ataca el prusianismo de la Alemania joven para defender el espiritua-lismo católico de la Alemania tradicional, comprendiendo que el error importante de la política de Versalles consistió en la desmembración del gran imperio católico de la Europa central: el imperio austro-húngaro. Insiste una y otra vez en la absoluta necesidad de la defensa de Polonia, anunciando con llamada apremiante el entendimiento ruso-

alemán, que al efectuarse en 1939, hizo posible su conquista y fué indudablemente, el verdadero origen de la guerra, y se levanta en contra de los nacionalismos que considera como una consecuencia del espíritu de tribu, frente a la historia.

No es fácil apuntar o resumir los aciertos parciales del libro. Es más, ya hemos indicado anteriormente cómo en la obra de Chesterton es siempre más importante la actitud que le sitúa frente a ellos, que su propia y peculiarísima resolución de los problemas. Esta actitud se fundamenta originariamente sobre la instancia de dos grandes verdades: su catolicismo; su europeísmo. Detrás de cada uno de sus juicios se encuentra siempre consolidándole una de estas verdades. Y esta verdad, que puede a veces ser falseada, está latiendo siempre detrás de sus palabras defendiendo al pensamiento del autor aun de su propio error. Su dialéctica no es una suma de argumentos, sino de posiciones. Y todas ellas se pueden reducir a la esencia. Para él, por ejemplo, la realidad de Europa se llama el cristianismo. Cualquier actitud de incomprensión o rebeldía frente al ideal europeo no sólo es disidente o secesionista, sino también herética. Atentan a ello por igual el prusianismo, el racismo de origen judío y el bolchevismo. Europa debe salir abiertamente al paso frente a estas herejías. Y se llama Polonia el campo de batalla donde piensa el autor que Europa puede desaparecer.

Hoy no podemos releer estas palabras sin comprender la dramática hondura de su adivinación. Y no podemos, sobre todo, dejar de recordar esta actitud sin reconocimiento y esperanza.—L. R.