

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Comisión Permanente 2021-2022

D. Santiago Muñoz Machado
[Real Academia Española]
Presidente

D. Francisco Javier Pérez
[Academia Venezolana de la Lengua]
Secretario general

D. Manuel Gutiérrez Aragón
[Real Academia Española]
Tesorero

D.^a Margarita Vásquez Quirós
[Academia Panameña de la Lengua]
Vocal

D. Jorge Ignacio Covarrubias
[Academia Norteamericana de la Lengua Española]
Vocal

D. César Armando Navarrete Valbuena
[Academia Colombiana de la Lengua]
Vocal

Colección
Clásicos ASALE, 13

D. Francisco Javier Pérez
Coordinación

CLÁSICOS ASALE ~ 13

Enrique Anderson Imbert

Radiografía de tres décadas

Edición de
Jorge Ignacio Covarrubias



ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA
LENGUA ESPAÑOLA

Madrid
2023

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS
DE LA LENGUA ESPAÑOLA



Con la colaboración de la
Fundación José Manuel Lara



Primera edición: febrero, 2023

© del texto: herederos de Enrique Anderson Imbert, 2023
© de la edición: Jorge Ignacio Covarrubias, 2023

Edición al cuidado de Ignacio F. Garmendia
Maquetación y diseño: Manuel Rosal

Este libro no podrá ser reproducido,
ni total ni parcialmente,
sin el previo permiso escrito de la ASALE.
Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-19132-16-1
Depósito legal: SE 48-2023
Printed in Spain—Impreso en España

Índice

Presentación 9

Radiografía de tres décadas

El pasado literario de Azorín. 53

Biografías sobre Espronceda 64

Ortega y Gasset, político, y la política 72

Credenciales del crítico 80

Gramática y lenguaje 82

Astillas de una polémica sobre arte y política:

 Borges 90

Nuestra ignorancia literaria 106

Voluntad del sistema y pensamiento inquisitivo 118

La experiencia poética según los Maritain . . . 126

Andrés Bello, Sarmiento y la generación de 1842 . 136

Un procedimiento literario de Unamuno . . . 143

Juan Ramón Jiménez: entrevista y coda . . . 154

Defensa del ensayo 173

Ceros a la izquierda de la filosofía 180

Discusión sobre la novela en América	188
Benito Lynch	198
¿Quién es el padre del ensayo?	210
Papeles sobre las letras	214

Presentación

Jorge Ignacio Covarrubias

(Subdirector de la Academia Norteamericana
de la Lengua Española)

Cuando la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) decidió instituir su premio anual decidió escoger una figura representativa de las letras hispanas que además de ser reconocida internacionalmente tuviese a la vez una estrecha vinculación con la ANLE y con Estados Unidos. En nuestro sello enseña la imagen de Cervantes, que es el emblema del idioma español, pero nosotros queríamos un símbolo que asociara nuestra academia con la creación y la crítica en la lengua que nos hermana a 600 millones de personas en el mundo.

A principios de 2010, nos cuenta el director de la ANLE Carlos E. Paldao —entonces censor— «le propuse a Gerardo Piña Rosales (en ese entonces director) establecer un premio que reconociera la trayectoria de

vida profesional de quienes han contribuido con sus estudios, trabajos y obras al conocimiento y difusión de la lengua y las culturas hispánicas en los Estados Unidos. Gerardo aceptó la iniciativa y por ser mi sugerencia me pidió proponer un nombre. Nada me pareció más apropiado que el de Enrique Anderson Imbert, que no solo fue aceptado por la entonces junta directiva sino por el pleno de sus miembros numerarios».

El hombre de letras argentino fue historiador de la literatura hispanoamericana, teórico del cuento, novelista, cuentista, ensayista y crítico y ejerció como vicepresidente de la Academia Argentina de Letras por seis años, pero durante gran parte de su vida se radicó en Estados Unidos y enseñó en algunas de las principales universidades estadounidenses como Columbia (adonde viajó tras ganar una beca Guggenheim), Michigan, Duke, Princeton y Harvard.

Una vez en Estados Unidos, Anderson Imbert se asoció a la Academia Norteamericana desde el primer momento de su creación. La ANLE, que había surgido por iniciativa de un grupo de esforzados pioneros que se reunían periódicamente, logró su inscripción legal el 5 de noviembre de 1973, por lo cual quedó establecida como la fecha de su fundación. Y el 31 de mayo de 1974 tuvo lugar la «solemne inauguración»

en la sede de la *American Academy of Arts and Letters* en Nueva York. Presidió el acto Carlos McHale, director provisional de la ANLE, acompañado por Theodore Beardsley, bibliotecario provisional, y Gumerindo Yépez, secretario provisional (quienes poco después serían confirmados en sus cargos junto con el censor José Agustín Balseiro y el tesorero Odón Betanzos Palacios, futuro director). En ese acto se procedió a entregar la medalla y diploma como miembros de la flamante Academia Norteamericana a diez académicos, entre ellos Anderson Imbert. Este mismo había votado el 22 de febrero de ese año a favor de la directiva presidida por McHale.

Pocos miembros de la ANLE recuerdan a Anderson Imbert. Marco Antonio Ramos nos dice que solo lo vio una vez. Saúl Sosnowski, asimismo ganador del Premio Anderson Imbert, revela que lo vio en más de una ocasión y recuerda que le dijo que «más que por sus análisis críticos, quería ser reconocido y recordado como narrador junto a Borges y Cortázar». Raquel Chang Rodríguez, otra galardonada con el premio, nos cuenta que su marido, el ya fallecido Eugenio Chang Rodríguez (quien había recibido su medalla y diploma en aquella solemne inauguración) se lo presentó en un congreso internacional de literatura

iberoamericana en East Lansing, Michigan. Roberto González Echevarría dice que «nos conocimos dos veces, pero de manera breve».

Pero quien lo conoció bien fue su compatriota Carlos E. Paldao, desde mucho antes de incorporarse a la ANLE, primero como censor y hoy como director. Dejemos que nos cuente su relación con Anderson Imbert y el proceso que lo llevó a seleccionar los 18 ensayos que presenta esta ilustrativa edición.

«En la década de los cincuenta, estaba cursando paralelamente mis estudios en dos carreras de la universidad: Pedagogía y Letras», recuerda Paldao. «Para compensar mi magro salario docente trabajaba en varias editoriales en la preparación, corrección y edición. Un día, a Victoria Ocampo, que dirigía una emblemática revista de la época, *Sur*, le llamó la atención cierta pericia mía en el manejo de equipos electrónicos para tareas editoriales y me llevó a trabajar con ella por algo más de diez años. Pude así tomar contacto con la flor y nata de la intelectualidad de entonces. Así es como conocí a Enrique Anderson Imbert, quien ya era una de las primeras figuras, no solo como profesor universitario y escritor, sino en el mundo periodístico, donde en el diario socialista *La Vanguardia* de Buenos Aires estaba a cargo de la sección cultural».

«Sus colaboraciones y aportes para la revista *Sur* eran permanentes y regularmente llegaban por correo, primero desde Michigan y más tarde desde Harvard en cuyas universidades se desempeñaba. Las páginas de sus notas, ensayos, reseñas y ficciones venían escritas a mano con una letra minúscula y prolija que me responsabilizaron centralizar para levantar esos textos en las entonces primeras *composer* de IBM. Fue así como, en sus viajes anuales a Buenos Aires, se dejaba caer en *Sur* y cada vez con más frecuencia, me tocaba trabajar con él en la revisión de sus escritos. Adicionalmente a su formación literaria tenía un profundo conocimiento filosófico como resultado de haber tenido el privilegio de estudiar con Alejandro Korn y, sabiendo que yo cursaba pedagogía, le gustaba que por mi parte le hablase de filosofía de la educación y su vinculación con las nuevas modalidades didácticas».

«Como resultado de esas experiencias, más tarde, cuando de mi parte ya era funcionario de la UNESCO y luego de la OEA, en mis frecuentes viajes a los Estados Unidos para evaluar el desempeño de becarios latinoamericanos en universidades norteamericanas, regularmente no dejaba pasar la oportunidad de reunirnos cuando visitaba Cambridge, Massachusetts.

Así fue como desarrollamos una amistad que se prolongó hasta su partida».

«Tema recurrente en estas conversaciones era la importancia que Anderson atribuía al ensayo como género mayor, con entidad propia, donde el escritor encuentra un cauce perfecto para la expresión de sus pensamientos y opiniones. Lamentablemente —observaba— muchos autores tergiversan o falsean en su escritura la especificidad del ensayo como género literario».

«A esta altura de mi carrera —agrega Paldao— ya no me atrevo ni tan siquiera a entrar en una conversación sobre la distinción entre un artículo y un ensayo, pues quienes lo saben lo tienen muy claro. Cada vez más en este país se adoptó el estilo de escribir *papers* en los que, a partir de un tema dado, se empieza por describir los antecedentes del mismo, un marco teórico, lo que otros han dicho y estudiado, incluyendo largas citas de cada uno, con notas irrazonablemente extensas de pie de página, y al final, una larga lista bibliográfica, para terminar con unos pocos párrafos de trivialidades contingentes. En síntesis, en la mayor parte de los casos no se llega siquiera a concluir con pensamientos, conclusiones o interpretaciones inteligentes. En contraste, el ensayo requiere, además de un

estilo llano, elegante, directo, expresar un pensamiento propio y original, sin entrar en citas bibliográficas o alusiones a marcos teóricos determinados».

«Pues Enrique Anderson Imbert, siguiendo lo aprendido de sus maestros (Pedro Henríquez Ureña, Alejandro Korn, Francisco Romero y otros) sobre los temas de su interés y competencia, escribió arriba de un millar de ensayos y notas, en cada uno de los cuales expresaba pensamientos propios y originales que nutrieron diarios, revistas académicas, mesas redondas, congresos, etcétera. Llegó a publicar una selección de un par de cientos de ellos en la década de los 50 que tuvieron limitada circulación, eclipsados por sus obras de creación literaria y por sus varios tratados y estudios académicos. Logré entusiasmarlo para que publicáramos una selección de los más destacados. Así, trabajando hombro con hombro, llegamos a seleccionar unos trescientos junto con Juan Carlos Torchia Estrada. Sin embargo, la muerte de Enrique primero y luego de Torchia Estrada, interrumpieron el proyecto y el desaliento no me permitió seguir solo».

«Ante la invitación para una publicación de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), exhumé parte de los mismos y trabajé con una matriz de doble escala que fue casi la misma que hicimos

con él para un futuro libro. En un vector, la variable tiempo, puse como límites las décadas de 1920 hasta 1960. En otro de naturaleza temática, arte, ciencia, creación, educación, figuras, filosofía, historia, ideas, literatura y obras. Allí identifiqué algo más de 50 trabajos que permitieran una visión de conjunto. Por limitaciones editoriales, fue necesario reducirlas a 18 con la idea de rescatar trabajos que tuvieron una circulación que no llegó a nuestros días».

«Ahora, cuando vuelvo la mirada hacia seis décadas atrás y al privilegio de haber sido enriquecido con la amistad de Enrique, recuerdo la riqueza de sus conversaciones que estimulaban el pensamiento de sus interlocutores mediante un diálogo cordial, llano, sencillo, sustentado en su elevada experiencia humana y en el sostenido respeto por el otro».

Hasta aquí, Paldao. Su alusión a la publicación de ASALE respondió a que, como circunstancia propicia, en mi condición de subdirector de la ANLE me correspondió formar parte de la Comisión Permanente de la ASALE en Madrid en 2021, una de cuyas tareas consistía en seleccionar textos de algún autor y prologarlo.

Demos nuevamente la palabra a Paldao en una comunicación a Anabel, hija de Anderson Imbert. Para

la obra en cuestión, de la Colección Clásicos ASALE, «propuse, junto con mi colega y compatriota Jorge, el nombre de tu papá y lo aceptaron. He pensado en una selección de sus ensayos, notas y artículos breves pues hay un límite de páginas. En 1996-97 estaba trabajando con tu padre para publicar en la OEA una selección de sus trabajos de no ficción que había publicado unos años atrás pero que no habían tenido mucha difusión porque todos preferían sus narraciones (cuentos, novelas, antologías). Sin embargo, lamentablemente él falleció antes de terminarla y al poco tiempo me jubilé y guardé parte de los materiales que habíamos pensado. Dado que eres su heredera natural, te consulto si autorizarías esa publicación que no tiene carácter comercial».

Anabel le respondió: «Por supuesto estoy entusiasmada de que hayas considerado la obra de no ficción de mi padre como merecedora de ser recolectada en este volumen dedicado a una figura importante del lenguaje español y doy mi entusiasta aprobación. Estoy muy feliz de que se publique este libro. ¿Cómo te lo podré retribuir?». Lo único que lamentó Anabel fue que la selección solo abarcara 30 años de la obra del autor «puesto que mi padre trabajó durante toda su vida desde los 17 hasta los 88 años».

Anderson Imbert había reunido en dos volúmenes una pequeña parte de sus artículos, ensayos, entrevistas, críticas. La mayor parte de los trabajos del primer volumen habían sido publicados en *La Vanguardia* y en *La Nación* y el resto en la revista *Sur*. Los dos tomos tuvieron circulación reducida. Paldao nos cuenta que «cuando Enrique se jubiló, le insistí que preparara una selección antológica de estos materiales que abarcara algo menos de 750 páginas. Formó parte de esta patriada nuestro común amigo Mariano Ezequiel Gowland Moreno. Infelizmente, a pesar de que ya teníamos parte del material en galeras, que el mismo Enrique corrigió, sobrevino su muerte antes de que termináramos el proyecto. Nos hicimos el propósito con Mariano de terminarlo, pero ¡ay de mí! También falleció Mariano...».

El Premio Anderson Imbert lleva ya diez años al momento de escribirse estas líneas y ha sido otorgado a trece personas, entre ellas cinco mujeres. El galardón reconoce la trayectoria y vida profesional de quienes han contribuido con sus estudios, trabajos y/u obras al conocimiento y difusión de la lengua y la cultura hispánicas en Estados Unidos. El exdirector y director honorario Gerardo Piña Rosales afirmó que el galardón «procura fomentar la dedicación a la enseñanza,

investigación, producción académica y una variada gama de servicios profesionales, culturales y artísticos en distintos campos y áreas del conocimiento con el propósito de promover el saber y la cultura hispánica en los Estados Unidos».

El escritor, historiador, teórico y crítico argentino vivió, trabajó y dejó su huella en Estados Unidos, donde enseñó en varias universidades. Harvard, sobre todo, lo recuerda con gran estima y lo sitúa en un lugar prominente en la promoción de los estudios literarios hispanos. Su publicación *The Harvard Gazette* recuerda su *Historia de la literatura hispanoamericana*, «la primera y todavía insuperada revisión de un ámbito inmenso» y dice que «bien consciente de la creciente madurez de la literatura iberoamericana, el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Harvard comenzó a reclamar la adición de una nueva cátedra en los comienzos de los años sesenta. La literatura en español era entonces generalmente considerada como limitada virtualmente a la España peninsular y, por cierto, muy pocos expertos trabajaban en este país en literaturas del sur de la frontera. Llevó tiempo y una cuota de persuasión promover lo que parecía en ese entonces una idea osada, pero finalmente la persistencia logró en 1965

la designación de Enrique Anderson Imbert como el primer profesor de la cátedra Victor S. Thomas de literatura hispánica. Había sido el candidato obvio, y la iniciativa de Harvard fue seguida inmediatamente por doquier, promoviendo el florecimiento actual del estudio de la literatura iberoamericana en las universidades estadounidenses».

«Don Enrique —continúa respetuosamente la publicación de Harvard del 2 de diciembre de 2004— colmó toda expectativa como una potencia académica en Harvard. Es imposible siquiera resumir los logros con los que enriqueció la vida estudiantil del Departamento de Lenguas y Literaturas Romances. Trajo consigo a su esposa Margarita Di Clérico, quien tuvo un desempeño brillante como seleccionadora de libros para las colecciones de español y portugués en la Biblioteca Widener. Anderson Imbert siguió publicando muchos libros de crítica y ficción, y se rodeó de una constelación de discípulos que se encuentran actualmente al timón del hispanismo en Estados Unidos. Uno de ellos recuerda con afecto ‘el cautivante estilo de enseñanza del profesor Imbert, la gracia con la que se expresaba. El constante titilar de sus ojos, los trajes perfectamente a medida, la pipa aromática y los lentes de aros oscuros, y especialmente su postura

que le hacía parecer de enorme estatura para quienes estábamos sentados a la mesa del seminario'».

Y el profesor Roberto Díaz, de origen cubano, nos dice que «fui su alumno en el último seminario que impartió en Harvard: un gran erudito y todo un personaje. Tengo muchos recuerdos de él. El primer día del seminario —era mi primer semestre— nos sorprendió a los estudiantes cuando cambió el tema. 'Miren', nos dijo. 'yo sé que anunciamos 'El cuento hispanoamericano', pero es mi último seminario y yo voy a hacer lo que de verdad me gusta: 'El cuento argentino'. Y nada, así fue, y fue un gran seminario porque tenía un conocimiento muy profundo de la literatura».

Al parecer, Anderson Imbert ha dejado impresiones imborrables a su paso. Personalmente tengo una anécdota que así lo acredita. Hace 36 años, cuando yo trabajaba como periodista de una agencia internacional de noticias en Nueva York, me atreví a enviarle por correo mi primer librito de cuentos publicado por una editorial universitaria chilena. Yo no conocía personalmente al gran escritor, y él mucho menos a mí. En esa época yo no sabía que existiera una academia del español en Estados Unidos. A vuelta de correo (no había correo electrónico ni nada parecido) y para mi sorpresa, recibí su comentario muy elogioso. Le volví a

escribir preguntándole si podía utilizar ese comentario y me volvió a responder diciendo que sí, con todo gusto. Nunca tuve el placer de conocerlo personalmente, pero tengo un recuerdo muy grato de su generosidad.

Pasemos ahora revista a los temas ventilados en los 18 trabajos de Anderson Imbert que abarcan tres décadas, de 1931 a 1959.

Los españoles: abulia, soberbia y genio

Azorín es el poeta de la abulia. La leyenda de Espronceda —calavera inteligente, simpático petimetre sin ideología, combatiente del montón— es patética. La soberbia de Juan Ramón Jiménez es descomunal. Por otra parte, Ortega y Gasset es el más sutil pensador en lengua española mientras que Unamuno sabe ahondar en la frase popular.

Los juicios de Enrique Anderson Imbert son contundentes ya que nunca hace concesiones. Así juzga a los escritores y pensadores españoles a lo largo de tres décadas: golpea donde duele y no escatima opiniones lapidarias.

En *El pasado literario de Azorín*¹, de 1930, el crítico argentino afirma que nos vemos en los clásicos a

¹ P. 53.

nosotros mismos y por eso evolucionan según cambia la sensibilidad de las generaciones. En el caso de Azorín, seudónimo de José Martínez Ruiz, «el texto clásico es un pretexto» para hablar de sí. «Se autocontempla en el instante en que está contemplando un bello espectáculo».

El realismo de sus paisajes, afirma, es ilusorio: «la selectividad en los detalles revela a un poeta que proyecta figuras ficticias sobre un telón en blanco». ¿Por qué? Porque en los pueblos de Azorín no hay romerías ni bailes ni bodas. «La España de Azorín no es toda España: es *su* España».

Y ahora la calificación descarnada: «Nietzsche era el poeta de la voluntad; Azorín, de la abulia». Agrega que Azorín «es un abúlico agobiado por su visión de la vida. ¿Qué visión? Porque Azorín, por declarar que esa visión es ‘indecible’, ‘inefable’, ‘indefinible’, suele dejarnos a oscuras».

Y no acaba aquí ya que poco menos que lo declara bipolar. «Doble personalidad», escribe. «Por un lado, el reformador que se impacienta ante la tontería humana y la injusticia social; por otro, un contemplativo. Piensa como ateo y anarquista, pero se le ve el alma de pastor reflexivo. La inteligencia podrá formular soluciones a los problemas de la sociedad, pero

sobre la inteligencia prima la sensibilidad. Cualquier pequeñez le produce tremendas sacudidas. Falta de proporción».

Azorín, a quien califica de hiperestésico, «vive en una modorra plácida, vagamente traído, llevado, mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas». Esa melancolía mansa y serena, a juicio de Anderson Imbert, le ha permitido expresar mejor que nadie la tristeza de los pueblecitos españoles. Sus escritos «nos hacen pensar en la intimidad de las cosas». Pero Azorín no es filósofo —puntualiza Anderson Imbert—, sino artista, que expresa impresiones y no ideas. Y la sensación del tiempo —su gran tema— «ha instilado en el espíritu de Azorín un sentido de lo trágico que se acentúa en sus últimos libros».

De José de Espronceda, lo que más fastidia al crítico argentino en *Biografías sobre Espronceda*², de 1930, es «el romanticismo de sus biógrafos».

«Que Espronceda se creyera Espronceda y al vivir y contar su vida se mirase en un espejo de aumento es muy de su época», comenta. «Que años después esa imagen heroica se fije en historias que pretenden ser realistas es una aberración».

² P. 65.

El artículo es un ejercicio de desmitificación porque «la leyenda de Espronceda es patética». Evoca lo que le atribuyen los biógrafos al gran poeta romántico. «Idealizamos a Pepito», dice, y se dedica a desmentir las anécdotas que lo muestran como un paladín valiente, expatriado, preso, protagonista de un amor sublime con rapto y todo. «Leyenda», enfatiza Anderson Imbert. «La realidad es mucho más vulgar». La participación del poeta romántico en ‘Los Numantinos’, una sociedad secreta, no era sino «inocentes travesuras» de quienes «se reunían en un sótano sombrío... Como los cortinados negros no bastaban para dar al local un aspecto tétrico los chiquilines despararraron calaveras y huesos, pistolas y espadas».

¿Preso? A Espronceda, sostiene Anderson Imbert, lo arrestaron por unos días en el convento de Guadalajara, ciudad donde vivían sus padres. Y como el padre era un brigadier influyente, el prior del convento certificó que la pena de prisión había sido cumplida «y Pepito se fue a casita».

¿Desterrado? «Ni siquiera se vio obligado a expatriarse». Emigró, según dijo el mismo poeta, llevado de su instinto de ver mundo.

¿El rapto de Teresa? No hay tal. «Se escaparon de un hotel y se metieron en otro», dice Anderson

Imbert. Teresa había abandonado a su marido y poco después abandonó a Espronceda.

¿Qué es lo que busca Espronceda? «Lo que le encanta es el ruido. Es un simpático petimetre sin ideología, sin principios políticos» que «pasea su dandismo por la buena sociedad». «Fue un dandi que daba lecciones de esgrima».

En síntesis, nuestro crítico califica a Espronceda de «poeta pícaro» y afirma que «sus escritos políticos no son extraordinarios, como orador no se distinguió, nunca fue jefe de motín sino combatiente de montón; era un poeta de talento, un poquito bullanguero, pero nada peligroso».

En *Juan Ramón Jiménez: entrevista y coda*³, de 1944, Anderson Imbert divide la entrevista en dos partes: en la primera recoge todo lo que escucha del escritor español, a modo de monólogo, y en la segunda manifiesta su propia opinión.

Las afirmaciones de Juan Ramón Jiménez son de interés: nunca corrige sus poemas, escribió *Platero y yo* de un tirón, escribir le resulta sumamente fácil. Lo que nos causa particular interés a quienes pertenecemos a la Academia Norteamericana son sus impresiones sobre su residencia en el país que representamos.

³ P. 155.

Dice el escritor español, según el artículo: «Desde que vivo aquí, en los Estados Unidos, rodeado por el inglés, mi propia lengua española se me ha hecho toda interior y creo que se va secando por falta de diálogo».

Cuando Anderson Imbert toma la palabra no tiene pelos en la lengua. «En Juan Ramón hay un poderoso poeta y un impotente teórico. El poeta Juan Ramón nos enriquece con nuevos modos de percibir la realidad; al teórico Juan Ramón, en cambio, no podemos tomarlo en serio». Al poeta «toda mi admiración por sus rosas», aunque se trata de «un poeta que no sabe filosofar».

Jiménez, sostiene Anderson Imbert, «es un ser eleático, parmenídico, inmóvil, absoluto, eterno, como una esfera en cuyo centro él, Juan Ramón, conocerá la belleza». En cuanto a las reflexiones del poeta sobre Estética «son en su mayoría larvarias, informes, insuficientes, feas».

Y para remate, las frases de Juan Ramón «producen una curiosa ilusión de humildad». ¿Humildad? Todo lo contrario. «La soberbia de Juan Ramón es prometeica, descomunal. Más que egocéntrico, Juan Ramón es geocéntrico, cosmocéntrico, ontocéntrico».

«No disminuyo un ápice de los altísimos méritos del excelente poeta», aclara el crítico. «Solo he intentado comprender sus opiniones sobre la Poesía mayúscula, altivas, pero menos altas que sus poesías minúsculas».

José Ortega y Gasset, sostiene Anderson Imbert en *Ortega y Gasset, político, y la política*⁴, de 1931, «es hoy por hoy el más sutil pensador de lengua castellana».

Aclara que el filósofo y ensayista no es un político sino un pensador que prefiere la teoría a la acción. «Maestro en el arte de recoger los primeros signos en las variaciones de la 'sensibilidad vital' de las épocas, nos invita con su beligerancia periodística a una meditación: ¿y si la preocupación política fuera el verdadero 'tema de nuestro tiempo'? ¿Si la política fuese algo que tenemos que hacer, querámoslo o no?».

En *Un procedimiento literario de Unamuno*⁵, de 1943, Anderson Imbert establece un *diálogo* con el dramaturgo español Jacinto Grau, quien se dedicó a criticar los «frecuentes descuidos» de Unamuno, aun reconociendo que estos «no logran empañar el gran relumbre de su agudo decir».

«—Perdone usted, don Jacinto», le responde Anderson Imbert a Grau. Y a continuación explica por qué no considera que los pasajes criticados por Grau sean dignos de crítica sino todo lo contrario. Porque Unamuno «se le arrima al lenguaje por esos lados desgastados donde el

⁴ P. 73.

⁵ P. 144.

pueblo español, desde siempre, ha estado empujando la vida; y de tanto escarbar y escarabajear acaba por ahondar el hueco y abrirse a una salida propia».

La defensa que hace Anderson Imbert hace hincapié en que Unamuno ha sabido revalorar el lugar común en un verdadero «ahondamiento de la frase popular». Y se pregunta si el pensamiento filosófico de Unamuno ¿no resulta de este mismo adentramiento en la expresión humana común?

Finalmente, en este paseo de tres décadas el agudo crítico argentino, en *Papeles sobre las letras*⁶, de 1959, toca el tema del Cid.

«Tantos apretones le dieron al Poema del Cid para meterlo en la categoría de epopeya, que le han hecho daño», sostiene. Y reflexiona que no importa que sea épico o no. «Los poemas se convierten en épicos cuando la posteridad los usa como telescopios para columbrar los primeros pasos de una nación. Nadie escribe una obra nacional; la obra, en todo caso, resulta nacional cuando una nación decide adoptarla».

Y concluye que «el Cid no es ni España ni la cristiandad: es un buen hombre que va de Burgos a Valencia, luchando a veces con moros, a veces con

⁶ P. 215.

cristianos, ganándose el pan de esa suerte, ocupado en recuperar el favor del rey y preocupado por las bodas de sus hijas... Una vida particular dentro de una realidad que se nos ha perdido».

*Los argentinos: palos a Borges,
Sarmiento cede ante Bello*

Jorge Luis Borges es el mayor referente de la literatura argentina: ganador del Premio Cervantes y eterno candidato al Premio Nobel que lo eludió más por sus afinidades políticas que por su calidad literaria. Su nombre resuena una y otra vez en la crítica internacional cuando se habla de cuentos, ensayos, poesía, ficción científica, fantasía, género policial, traducción y aun la literatura hipertextual. Es casi imposible encontrar referencias sobre Borges que escatimen elogios. ¿Pero qué opinaba Anderson Imbert en 1933 cuando la obra borgesiana estaba todavía a mitad de camino?

En *Astillas de una polémica sobre arte y política: Borges*⁷, de la fecha citada, Anderson Imbert opina sobre el Borges ensayista y luego relata una polémica que sostuvo con Sigfrido Radaelli, poeta y ensayista

⁷ P. 91.

argentino, en la que fundamenta sus juicios y habla sobre cultura, política y literatura.

Ante todo, nuestro crítico aclara que no ha tenido tiempo de conocer a Borges como poeta, pero sí como autor de ensayos, críticas, notas y artículos periodísticos. Y a continuación la bomba: después de manifestar su asombro de que Borges suscite devoción, afirma que «he leído sus trabajos y no los estimo notables. Los ensayos de Borges son tan raquíuticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie». Sobre *Inquisiciones* o *El idioma de los argentinos* comenta que lo que lee «no es más que una síntesis impersonal o un puñado de reflexiones sin vigor o una mera acumulación de datos escamoteados en otros libros y de observaciones anémicas».

Acto seguido afirma que no encuentra en los escritos del Borges ensayista «ninguna página recia, templada bajo el fuego de convicciones ardientes, regada con la sangre caliente de una personal concepción del mundo». Lo que encuentra, asegura, «son gramatiquerías, recetas para el arte de escribir, divagaciones frías sobre cualquier cosa, prólogos de cumplimento, bibliografismos, audacias metafísicas sin sincero impulso metafísico, visiones fugaces de clásicos españoles

y de autores contemporáneos... Sutil a veces, libresco siempre: no veo más en Borges».

¿Qué le reprocha? La ausencia de la «realidad argentina», y la limitación del ambiente cultural de su país, la indigencia intelectual argentina, «que la padece él y nos duele a todos: la de no poder escribir obras de valor». Recalca que «sus libritos, engendrados sin sangre y sin fuerza en sus entrañas, mal alimentadas, van apareciendo año tras año, pero muertos». Y remata su juicio criticando a los ensayistas y pensadores que, «como Borges, viven fuera de estas tres esferas: la docencia, la crítica y la acción constructiva».

Al recordar su polémica con Radaelli, quien representaba la legión de admiradores de Borges, Anderson Imbert reconoce en ese mismo ensayo que «el energúmeno era yo» ya que «exigía a Borges coherencia, personalidad y también, un poquito de fervor social que le ayudase a comprender los males del país y a luchar contra las penurias de la vida intelectual argentina».

Avanzamos varias décadas para comprobar, aliviados, que Anderson Imbert ha leído todo Borges, con lo que ha variado su juicio. En su *Historia de la literatura hispanoamericana* incluye a Borges en «la constelación más brillante de narradores» de la Argentina. Y dirá que «insatisfecho de los límites que la tradición

impone al verso Borges se buscó a sí mismo en el ensayo y después en el cuento. Una misma ráfaga de lirismo recorrió todos esos géneros. Sus ensayos, ricos en inquisiciones y, sobre todo, sus cuentos, le aseguran el más alto lugar en la literatura contemporánea».

A los trece o catorce años, Anderson Imbert vio pasar por su barrio de la ciudad de La Plata a un hombre que le llamó la atención, y se quedó mudo de asombro cuando un amiguito le dijo que se trataba del escritor Benito Lynch. Había leído algunos de sus cuentos en el diario *La Nación* y se acercó a él con curiosidad hasta que el hombre adusto lo miró con fastidio. Anderson Imbert se alejó intimidado. Y en *Benito Lynch*⁸, de 1951, Anderson Imbert recordará que él mismo se hizo escritor y conoció personalmente a todos los novelistas y poetas argentinos. Pero no volvió a ver a Benito Lynch, que, según le explicaron, «era hombre retraído, desdeñoso de la fama, indiferente a los colegas, sin alardes de escritor».

¿Quién era ese hombre retraído y hosco? Anderson Imbert recuerda a los viajeros ingleses del siglo XIX que «juzgaron con severidad lo que vieron, pero miraban con simpatía y escribían con nostalgia. Fueron,

⁸ P. 199.

en cierto modo, los creadores de la literatura argentina». Y después de preguntarse si Lynch pertenece a esa serie de escritores de apellido inglés, aclara que no es así. Lynch, recalca, «no observó el país desde fuera, con la objetividad de los viajeros, ni lo evocó a la distancia, como [Henry] Hudson. Era hijo, nieto, biznieto y tataranieto de argentinos. Un irlandés se dejó el apellido en tierra argentina, y allí el apellido se curtió al sol y se hizo criollo».

En este ensayo, Anderson Imbert traza una breve radiografía sobre la literatura gauchesca. Sostiene que el *Martín Fierro* de José Hernández fue una protesta por los abusos y persecuciones que sufría el gaucho, «pero llegó tarde: cuando apareció ya el gaucho desaparecía como fuerza social». Y opina que esa obra fundacional cerró un ciclo de literatura gauchesca (Hidalgo, Ascasubi, Del Campo) y abrió otro «en el que el gaucho, muerto en la realidad, iba a sobrevivir como tipo ideal». Esa transformación del gaucho en paisano apunta a otra realidad en la que aparecen Payró, Larreta, Güiraldes y Benito Lynch.

Lynch, a quien considera un «excepcional novelista», eligió «el drama universal de la vida, no el cuadro costumbrista local» y su diálogo tiene tal fuerza «que al lector común debe parecerle que la novela se

va haciendo sola. Pero sus novelas no son trozos de vida sino arte».

Tras su propia polémica con Radaelli, Anderson Imbert nos plantea la notoria polémica entre dos gigantes de las letras en su ensayo *Andrés Bello, Sarmiento y la generación de 1842*⁹ escrito exactamente un siglo después, 1942.

Recuerda que Bello, a quien califica como «uno de los valores más asombrosos en el mundo hispánico», se había formado en Caracas y había estudiado en Londres antes de llegar a Chile, donde «no todos los jóvenes pudieron apreciar su grandeza». Asegura que Bello les pareció reaccionario, antipatriota, aferrado a las tradiciones de la Iglesia, de España, de la Colonia. Para ellos «era el corifeo de la contrarrevolución intelectual», acusado de purista y dogmático. «La impaciencia juvenil consideraba en zaga al más innovador de los intelectuales americanos».

Para esos años, agrega Anderson Imbert, Sarmiento, escritor, ensayista y futuro presidente de Argentina, había llegado a Chile y «con el pretexto de la lengua desafió a Bello en una polémica que coincide con el despertar de la llamada generación de 1842».

⁹ P. 137.

Aunque aclara que no hay que «tomar la bravata al pie de la letra. Esa arremetida contra Bello pertenece a la retórica de la diatriba, no a la literatura del odio. Siempre respetó a Bello, aun mientras le discutía». ¿Cuál fue, a su juicio, el error de Sarmiento? Pues «confundió los términos de la teoría con los de la acción. Le preocupaba, no la esencia del lenguaje, sino el agotamiento espiritual de España y el porvenir de nuestra América... Había que salvar la unidad de la lengua española». A pesar de los excesos del debate, la posición de Sarmiento fue moderada, a juicio de nuestro crítico.

«¿Acaso Bello pensaba otra cosa?», se pregunta Anderson Imbert. «No. Solo que Bello lo pensaba todo con más serenidad y amplitud y Sarmiento no lo comprendió».

Bello era innovador pese a todo: creía que la lengua era una energía en actividad que surge de todas las potencias del ser. Los ideales que Bello propone «consisten en enriquecer las posibilidades expresivas de la lengua con las nuevas experiencias del desarrollo cultural. América tiene derecho a introducir matices en la lengua española. Hasta es posible que alguna vez América se convierta en el centro de más prestigio dentro del ámbito de la lengua».

Bello, que a juicio de Anderson Imbert «aparece mucho más comprensivo, lúcido, profundo y original que Sarmiento», tardó en ser reconocido. Pero Sarmiento, «tan fino como siempre en la visión de sus propias fallas, se rectificó enseguida». Y hacia el final de su vida, comentando ese episodio al poeta y ensayista Calixto Oyuela, reconoció: «La verdad es que Bello tenía razón y sabía infinitamente más que todos nosotros».

Anderson Imbert se fue de la Argentina para seguir su vida en Estados Unidos ante la conmoción causada por el ascenso de Juan Perón en el gobierno. Pero sus cuitas comenzaron mucho antes con la que calificó de «revolución fascista» del 1930 que derrocó al presidente constitucional Hipólito Yrigoyen, al Congreso Nacional y a los gobiernos provinciales, dando inicio al período conocido como «Década Infame» (1930-1943).

En su artículo sobre Ortega y Gasset de 1931 se lamenta sobre la situación de su país, reafirma su convicción socialista y traza un programa para enfrentar los males nacionales. «Anormales son los tiempos en que vivimos los argentinos, desde la revolución fascista del 6 de septiembre de 1930. Si los socialistas escribimos y discutimos no es porque deseamos cambiar una dictadura militar por un gobierno civil [...] sino porque sabemos que el capitalismo, con su marcha

desatinada, destruirá nuestra civilización si no nos apresuramos a sustituirlo con un sistema mejor».

«Nos proponemos construir una sociedad basada en la inteligencia, en la igualdad económica, en la libertad y en la paz», escribe. «Desbaratamos la conspiración de las fuerzas regresivas porque queremos una nueva Argentina, libre, laica, progresista, decente».

El arte sin ataduras ni política

Anderson Imbert proclamó su adhesión a los principios socialistas y por lo tanto podría haberse supuesto en sus años de periodista que tendía a poner la literatura al servicio de su orientación política.

¡Todo lo contrario! Baste su aclaración en su artículo sobre Borges, de 1933, de que «la literatura proletaria es siempre mala porque cuando es buena deja de ser proletaria para ser puramente literatura». Y más aún: «Yo creo en la función social del arte, y ‘el arte por el arte’ me parece tan sin sentido como ‘la concepción marxista del arte’. Solo que para mí el arte no tiene una función social sino a condición de ser puro. El arte no acepta más deber que el de expresar un modo original de ver y sentir el mundo, y la única obligación del escritor es decir algo y decirlo con

talento [...] La misión de las letras consiste en las posibilidades de enriquecimiento y expansión que prodigan a la personalidad del lector al ponerlo en contacto con múltiples universos de estructura distinta».

Y como si fuera poco, fustiga «la grosería y demagogia de los que, sin ninguna capacidad creadora, escriben novelas de encargo para hacer la propaganda a la derecha o a la izquierda».

¿Entonces qué es el arte?

En el artículo sobre Borges, de 1933, afirma que el arte «es intuición pura e incontaminada, un acto libre del espíritu por el cual se transforma la realidad con sujeción a exigencias que no son lógicas sino estéticas». Y «el arte es por esencia creador: forma cosas en el ser en vez de ser formado por las cosas», sostiene en *La experiencia poética según los Maritain*¹⁰, de 1939. Diferencia el arte del pensamiento especulativo trazando una división tajante entre los géneros de ficción y documental. Lo que importa en arte, concluye en su *Discusión sobre la novela en América*¹¹, de 1949, no son los objetos reales que estudian las ciencias naturales, sino las figuras de la fantasía que estudia la Estética.

¹⁰ P. 127.

¹¹ P. 189.

¿Cuáles son sus observaciones sobre los géneros literarios?

En su *Discusión sobre la novela*¹² afirma que Hispanoamérica no tuvo novela antes del siglo XIX y rebate la tesis del profesor español Pedro Grases de que en Europa se novelaba la Historia y en América la Geografía, por considerar que «no siempre es la naturaleza [...] el sujeto de la acción novelesca». Sostiene, en cambio, que nuestras letras han dado novelas realistas, artísticas, esperpénticas, de la adolescencia soñadora y con juegos metafísicos (de su propia cosecha), con atomización metafórica del universo, gaseiformes y muchas otras, que revelan una «realidad intuida de modo nuevo, con brillos imprevistos de imaginación e inteligencia».

En cuanto a la poesía, ya habíamos visto que nuestro crítico calificaba a Azorín como el poeta de la abulia y a Espronceda como el poeta pícaro. En otros dos de sus ensayos nos ilumina sobre su concepción sobre la poesía, una sobre la fuente de la creación poética y otra sobre las mismas palabras componentes de poema. En *Papeles sobre las letras*¹³, de 1959, afirma que

¹² *Ibidem.*

¹³ P. 215.

«ningún poeta ha hecho poesía con la mera materia de su vida sentimental. Una cosa es el sentimiento y otra la expresión. Solo el sentimiento autocontemplado desde una fría distancia estética puede configurarse en arte». En el artículo sobre los Maritain, de veinte años antes, asegura que, en poesía, al contrario que en una obra conceptual en la cual las palabras son meros signos, «las palabras, además de ser signos, son objetos portadores de imágenes [...] La materia del poema está hecha de palabras que valen como objetos y como signos». Y en la crítica a Borges, de 1933, Anderson Imbert afirma que «en la creación artística el poeta persigue la aprehensión de un singular valor estético, a cuyo fin se sumerge en su propia subjetividad abismándose más y más hasta desconectarse de la realidad ajena a ese valor y terminar recluido en un universo personalísimo y autónomo dentro del cual se resiste, como acorralada, la intuición que quiere expresar».

Sobre el teatro, siempre opuesto a la fosilización de las normas, rebate la necesidad de las clásicas tres unidades de acción, de lugar y de tiempo. «¿Y la unidad de ilusión?», se pregunta en *Papeles*¹⁴... «Es la única imprescindible. Si la imaginación del espectador no

¹⁴ *Ibidem*, 217.

entra en la boca del escenario [...] de nada vale que el drama tenga una situación o varias, que transcurra en un solo sitio o varios, que dure continuamente o salte en el tiempo. Sin la unidad de ilusión el drama no sería real, no existiría».

Si el «material» de la literatura es el lenguaje escrito, ¿qué opina nuestro crítico al respecto? «El lenguaje quiere reflejar nuestra íntegra vida interior», afirma en *Gramática y lenguaje*¹⁵, de 1933. «Y así como esta no es todo razón, sino también emoción, fantasía y voluntad, así tampoco en el lenguaje todo es lógica». Puntualiza que la estilística «vendría a ser la investigación de lo afectivo en la lengua corriente, el intento de abrirse paso a través de la selva de formas intelectualizadas hasta llegar a la fuente espiritual de donde ha salido la palabra».

En ese mismo trabajo sostiene que la gramática no es ciencia, sino técnica «y está constituida por un conjunto de reglas que procuran que la lengua común se ajuste a una norma ideal». Tras censurar la «pretensión ingenua de ejercer funciones policiales en cuestiones lingüísticas», acepta los préstamos de otros idiomas «cuando ellos vienen generosamente a mentar y dignificar cosas hasta entonces sin bautismo», o sea, aquellos

¹⁵ P. 83.

que llenan los vacíos léxicos. Y tampoco «es aconsejable tener por suprema autoridad a su majestad el *Diccionario*» ya que este «va siempre a la zaga del idioma».

El ensayo tiene padre y madre

Anderson Imbert practicó o estudió no solo los géneros de la ficción (novela, cuento, poesía, teatro) sino también los de la vertiente documental (ensayo, crítica, periodismo).

Dos artículos de esta selección versan sobre el mismo género documental: *Defensa del ensayo*¹⁶ de 1945 y *¿Quién es el padre del ensayo?*¹⁷ de 1958.

En el primero sale al paso de lo que llama el descrédito del ensayo en la Argentina y cita a un profesor universitario que criticó a un colega por haber publicado un ensayo ya que le parecía poca cosa. «Pero los ensayos no son balbuceos en una lengua no aprendida», afirma Anderson Imbert. La historia del ensayo muestra «una rotunda asamblea de espíritus que se sentían seguros, ingeniosos y cabales». Y cita a una larga lista de ingleses que enriquecieron la literatura de esa lengua con

¹⁶ P. 174.

¹⁷ P. 211.

ensayos. «No siempre el ensayo es más humilde que otros géneros literarios», enfatiza. «No siempre el ensayo es más efímero que un tratado».

Y pese a declarar que no cree en los géneros ni en las definiciones, aventura que el ensayo es «una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza en anécdotas y descripciones, lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada, con un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con entera libertad desde un punto de vista muy personal». Lo considera además «una obra de arte construida conceptualmente; es una estructura lógica, pero donde la lógica se pone a cantar [...] Es, sobre todas las cosas, una unidad mínima, leve y vivaz donde los conceptos suelen brillar como metáforas».

En el segundo artículo sostiene que al ensayo no lo ha procreado nadie «por la sencilla razón que carece de sustancia» y por lo tanto cuestiona la paternidad del género que se le atribuye a Michel de Montaigne. «Los ensayos de Montaigne y [Francis] Bacon son incomparables. No tiene sentido, pues, hablar de la paternidad del *Ensayo*, sino de la originalidad con que ciertos escritores concibieron sus respectivos *ensayos*».

Después de afirmar que Montaigne «le dio el ser y el nombre, le enseñó a andar y a hacerse hombre» y

que Bacon, «cuando se enteró de que la criatura había nacido, le hizo una que otra caricia, le cambió algún pañal», llega a la jocosa conclusión de que Montaigne fue la madre y Bacon el padre.

En cuanto a la crítica, la comenta en otros dos artículos: *Credenciales del crítico*¹⁸, de 1932, y en *Un procedimiento literario de Unamuno*¹⁹ de 1943.

Consistente en su resistencia a las definiciones tajantes, inicia el primero de esos dos artículos diciendo que «parte de mi oficio es criticar libros, pero si se me pregunta qué es la crítica o con qué criterio critico no sabría responder». ¿Entonces qué debe hacer un crítico? Su receta: «Una novela, un ensayo, un poema constituyen mundos independientes en los que es menester penetrar humildemente, instalarse allí y, desde dentro, vivir los personajes, los problemas, los sentimientos tal como fueron vividos por el novelista, el ensayista, el poeta. Aquí termina el programa del gozador que va a los libros tan solo para bañarse en una atmósfera nueva. Pero el crítico debe hacer algo más. Una vez que conoce las intenciones del autor el crítico debe seguirle los pasos, vigilarlo para ver si traiciona su propio plan, si se

¹⁸ P. 81.

¹⁹ P. 144.

contradice, si adultera los materiales, si hay confusión, o vacuidad, o chapucería, o falsedad». Y como broche de oro, determinar si la obra está «al nivel del gusto y de las ideas de nuestra época».

En el artículo sobre Unamuno llama la atención sobre lo que considera los peligros de la crítica literaria, «que suele pasearse por el jardín poniendo los pies aquí y allá aplastando la vida minúscula. Esa vida, por minúscula que parezca en la cita de un pasaje literario o en la huella de la pisada sobre el jardín, es parte de una realidad mayor que se está trascendiendo a sí misma y cuyas intenciones hay que adivinar amorosamente».

En cuanto al periodismo, Anderson Imbert era editor de la sección literaria del periódico socialista *La Vanguardia* de Buenos Aires. En 1932, en su artículo sobre la crítica, aclara que «mi oficio, en tanto periodista de un periódico comprometido con una ideología, es menos crítico que informativo. Mis gacetillas son noticias». Como hemos visto, siempre insistió en que no ponía su pluma al servicio de esa ideología.

¿Acaso fue periodista de vocación? Según revela en *Defensa del ensayo*²⁰, «como en la Argentina no es posible vivir de la pluma y, además, no hay un

²⁰ *Ibidem*, pp. 173-174.

periodismo literario, tuve que cambiar de oficio y me hice profesor», aunque aclara que «soy feliz como profesor, en parte porque aun en las clases le doy voz al periodista que me habita».

Los intelectuales socialistas —dice en su artículo sobre Ortega y Gasset, de 1931— «hacemos frente a las crisis pasajeras, pero con vistas a la creación de un nuevo orden. No se trata de exigir al artista que ponga su arte al servicio de una ideología ni de pedir al pensador que actúe en un partido cuando no está ahí su vocación. Lo que nuestro tiempo nos exige es que colaboremos con los políticos en la construcción de un mundo que se está formando y cuyos albores ya se ven».

De la filosofía inexistente al aborto

¿Qué opinaba Anderson Imbert de la filosofía, ya que desconfiaba de los sistemas esquemáticos?

En *Defensa del ensayo*²¹, de 1953, es tajante: «¡Pero, señores, no hablemos de la filosofía [...] como si existiera de verdad!», afirma, para agregar más adelante: «Yo respeto en muchos hombres sinceros y originales esas indagaciones teóricas a las que me represento con el

²¹ *Ibidem*, pp. 173-174.

concepto de filosofía; pero si me dicen, con el aire desafiante de un Quijote, que la filosofía (del Toboso o de donde sea) exige algo más que respeto puesto que es la reina sin par de todas las disciplinas intelectuales y yo debo acatarla o morir, entonces me sublevo y aseguro que no conozco a esa señora llamada Filosofía».

En *Ceros a la izquierda de la filosofía*²², de 1947, desconfía de los filósofos que proclaman una «señora llamada Superfilosofía; lo malo es que esa señora no existe». Y critica a los profesores que «recurren a definiciones que juegan a las visitas y van y vienen de la casa de Gedeón a la de Perogrullo. Esas definiciones [...] tropiezan entre sí y quedan automáticamente canceladas [...] A los campos filosóficos no los define nadie: son de aire y se los lleva el viento».

En *Voluntad del sistema y pensamiento inquisitivo*²³, de 1935, opina que «no hay filósofos puros sino hombres que filosofan, y filosofa también el hombre de la calle».

Y con respecto a la psicología afirma que «el único conocimiento psicológico válido es el de la introspección», ya que considera que cuando el psicoanalista

²² P. 181.

²³ P. 119.

dice estar observando a un paciente, «en realidad lo está provocando para que se introspeccione y luego se exprese».

Ya hemos visto que nuestro crítico, en su programa socialista, proclama una educación laica para su país. En 1935, en su estudio sobre el sistema y pensamiento inquisitivo, aclara que la escuela laica es superior a la católica «no porque carezca de ideas sistemáticas, sino porque su sistema se funda en el libre examen de los problemas; las ideas de la escuela católica, en cambio, se basan en dogmas».

El 2 de mayo del 2022, un medio periodístico (*Politico*) denunció que la Corte Suprema de Estados Unidos había votado por revocar la histórica decisión conocida como *Roe vs. Wade*, de 1973, que garantizó la protección constitucional federal del aborto, como también una decisión de 1992, *Planned Parenthood vs. Casey*, que mantuvo ese derecho. *Politico* dijo haber obtenido una copia de la decisión, cuya opinión mayoritaria atribuyó al juez Samuel Alito, que optaba al parecer por devolver la cuestión del aborto «a los representantes del pueblo».

En momentos de la redacción de este prólogo, no se había confirmado ni desmentido la noticia, que provocó una movilización general de una legión

indignada de que hubiese la intención de eliminar un derecho logrado hace casi medio siglo. Estados Unidos es uno de los casi 60 países que brindan acceso legal a abortos seguros y, aunque son legales desde 1973, el acceso al tratamiento depende de las leyes determinadas por cada estado, y la mayoría de los estados han establecido límites gestacionales que varían de 20 a 24 semanas.

¿Qué opinaba Anderson Imbert sobre ese tema candente en 1931, noventa y un años antes de ese retroceso atribuido a la Corte Suprema de Estados Unidos, donde vivió durante muchos años? ¿Y sobre la mujer en general?

En su artículo sobre Ortega y Gasset, fue contundente: «Queremos abolir la explotación del hombre por el hombre y poner la técnica al servicio del hombre. ¡Todo al servicio del hombre! O, más bien, del ser humano, porque incluimos a la mujer en nuestras reivindicaciones. Igualdad de la mujer en lo económico, en lo político, en lo social. Igualdad de salarios entre hombres y mujeres. Y para aliviar a las mujeres de sus funciones familiares queremos que se les reconozca el derecho a la libertad sexual, al divorcio, al anticoncepcionismo, al aborto».

Radiografía de tres décadas

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

EL PASADO LITERARIO DE AZORÍN

Ahora que Azorín ha iniciado con *Félix Vargas* (1928) una etapa de experimentos formalistas —prosa elíptica, descripción de procesos mentales, novelas que novelan el acto de novelar, fantasías, etc.— podemos hablar de su pasado literario como de una bien definida esfera de cristal.

Ese pasado —*La voluntad*, *Antonio Azorín*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *España*, *Los pueblos*, *La ruta de Don Quijote*— se acabó de redondear en *Castilla*, *El licenciado Vidriera* y *Don Juan*. Su más alto valor es la sensibilidad. Aun en la crítica literaria Azorín se muestra más sensitivo que inteligente. La lectura de un clásico le suscita comentarios deliciosamente impresionistas. ¿Irrespetuosidad? No: recreación. En *Lecturas españolas*, en *Los dos Luises*, toma de los clásicos aquello que le es afín. «Un autor clásico —dice— es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna [...] Un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones». Azorín establece entre los escritores que examina —entresacados de una

historia de siglos— parentescos que no existen: están emparentados solamente en la simpatía con que él los acoge. Al referirse a esa familia ideal suele rectificar sus juicios con la veleidad de quien anota impresiones en un diario íntimo. Fuera de su contexto, el texto clásico es un pretexto para que Azorín hable de sí. Si aun en la crítica —que es un ejercicio de inteligencia— Azorín no nos da exégesis textuales sino reacciones sentimentales, con mayor razón, al encararse con la realidad, ha de darnos resonancias afectivas. Se autocontempla en el instante en que está contemplando un bello espectáculo.

El realismo de sus paisajes, escenas y tipos humanos es ilusorio: la selectividad en los detalles revela a un poeta que proyecta figuras ficticias sobre un telón en blanco. En los pueblos de Azorín no hay romerías ni bailes ni bodas. La España de Azorín no es toda España: es *su* España. Una callejuela, un caserón abandonado, una llanura... Ah, los paseos del poeta Azorín:

Cuando vaya de vencida la tarde, subís a una montaña alta, en que hay barrancos rojizos con verdes higueras en el fondo, y en el que tal vez un allozo hace surgir entre las peñas su tronco atormentado. La tarde cae tranquila y silenciosa... Las montañas cierran en la lejanía con una

pincelada azul el horizonte; las viñas cubren con su alfombra verde claro el llano; una manchita blanca se divisa imperceptible allá en la inmensidad, en el repliegue de una ladera.

Vosotros dirigís hacia allí el catalejo, y veis, en lo alto de un cerro, un castillo moreno con su torreón desmochado, y abajo, en el declive, un tropel de casas con fachadas blancas. Mirad bien estas casas: todas tienen ventanas; pero entre todas habrá una con una ventana pequeña, misteriosa, que hará que vuestro corazón se oprima un momento con inquietud indefinible... Yo no sé lo que tiene esa pequeña ventana; si hablara de dolores, de sollozos y de lágrimas, tal vez, al concretarla, no expresaría mi emoción con exactitud; porque el misterio de estas ventanas está en algo vago, algo latente, algo como un presentimiento o como un recuerdo de no sabemos qué cosas...

(Las confesiones de un pequeño filósofo)

También selecciona Azorín los personajes de sus cuadros. Son siempre hombres ingenuos, sencillos, vulgares, ignorados. Había leído mucho a Nietzsche porque estaba de moda, pero su jerarquía de valores humanos no es nietzscheana. Nietzsche era el poeta de la voluntad; Azorín, de la abulia:

Yo casi soy un autómeta, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro. Muchas veces yo me complazco en observar este dominio del ambiente sobre mí y así veo que soy místico, anarquista, irónico, dogmático, admirador de Schopenhauer, partidario de Nietzsche. Y esto es tratándose de cosas literarias; en la vida de diarias relaciones, un apretón de manos, un saludo afectuoso, un adjetivo afable, o, por el contrario, un ligero desdén, una preterición acaso inocente, tienen sobre mi emotividad una influencia extraordinaria. La voluntad, en mí, está disgregada.

(La voluntad)

Sus mejores páginas son confidencias sobre esa incapacidad de actuar. Azorín nos dice que sufre por ello, pero es evidente su complacencia estética en dejarse llevar y traer por las olas del vivir:

Y hay momentos en que quiero rebelarme, en que quiero salir de este estupor, en que cojo la pluma e intento hacer una página enérgica, algo que viva... ¡Y no puedo, no puedo! Dejo la pluma; no tengo fuerzas. ¡Y me dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarme en la materia, de ser el agua que corre, el viento que pasa, el humo que se pierde en el azul!

Sin embargo, este tímido escribe artículos terribles en los periódicos. Cuando los lee al día siguiente se asusta de su propia audacia y exclama: «He hecho una atrocidad sin querer».

Doble personalidad. Por un lado, el reformador que se impacienta ante la tontería humana y la injusticia social; por otro, un contemplativo. Piensa como ateo y anarquista, pero se le ve el alma de pastor reflexivo. La inteligencia podrá formular soluciones a los problemas de la sociedad, pero sobre la inteligencia prima la sensibilidad. Cualquier pequeñez le produce tremendas sacudidas. Falta de proporción. Azorín la advierte. Su carácter de intelectual cultivado en libros se sonríe de la ingenuidad de su temperamento natural. De este conflicto entre las apetencias del temperamento y las inhibiciones del carácter nace su ironía, indulgente y cariñosa:

Todo, desde la nebulosa, estaba dispuesto para que una dama silenciosa invitara a entrar en su casa a un filósofo no menos silencioso. Pero he aquí que un acontecimiento terrible —tal vez también dispuesto desde hace millones y millones de años— va a sobrevenir en mi vida. La cortesía de los moradores de esta casa es exquisita: unas palabras han sido pronunciadas en una estancia próxima y yo, de

pronto, veo aparecer, en dirección hacia mí, una linda y gentil muchacha; yo me levanto un poco emocionado: es la hija de la casa.

(Los Pueblos)

El diálogo entre su inteligencia y su sensibilidad (cosas insignificantes para la inteligencia, pero de poderosos efectos sobre la sensibilidad) da a su literatura un tono de ironía. Cuando la sensibilidad no dialoga, sino que monologa, el tono es de ternura:

María Rosario, tú tenías entonces quince años; llevabas un traje negro y un delantal blanco; tus zapatos eran pequeñitos y nuevos. María Rosario, tú te ponías a coser en el patio con un toldo y grandes evónimus en cubas, pintadas de verde; el piso era de ladrillos rojos muy limpios. Y aquí, en este patio, tú te sentabas delante de la máquina... María Rosario, yo pienso a ratos, después de tanto tiempo, en tus manos blancas, en tus pies pequeños, en tu busto suavemente henchido; yo quisiera volver a aquellos años y oír el ruido de la máquina en ese patio, y ver tus ojos claros, y tocar con las dos manos, muy blandamente, tus cabellos largos. Y yo siento una secreta angustia cuando evoco este momento único de nuestra vida, que ya no volverá, María Rosario, en que estábamos

los dos, frente a frente, mirándonos de hito en hito, sin decir nada.

(*Las confesiones*)

Dije que Azorín es un abúlico agobiado por su visión de la vida. ¿Qué visión? Porque Azorín, por declarar que esa visión es «indecible», «inefable», «indefinible», suele dejarnos a oscuras.

La calidad pictórica de su arte literario revela un ojo, una óptica, una perspectiva, una constitución espiritual, una filosofía de la realidad: «Yo tomaré entre mis recuerdos —confiesa en *Las confesiones*— algunas notas vivaces e inconexas como es la realidad». Toda su obra es un álbum de láminas vivaces e inconexas. Este sentido de lo plástico —y no ausencia de imaginación— lo ha desviado de las convenciones del género novela. No caracteriza personajes, no urde tramas, pero a veces su imaginación, excitada por un detalle, echa a volar. Su técnica novelística es antinovelística. En vez de desenvolver su asunto en el tiempo, congela el tiempo y el asunto queda inmovilizado en puntos yuxtapuestos, no sucesivos. Su gran tema es el *Tiempo*. Sin embargo, lo espacializa. Su arte de contar está más cerca de las artes del espacio (pintura, escultura) que de las artes del tiempo (poesía, música). Después

de haber pintado tarjetas, Azorín las mezcla olvidándose algunas sobre la mesa. Sobre el fondo oscuro de esas tarjetas aparecen unos pocos detalles iluminados. ¿Cuáles son estos detalles que Azorín selecciona?

Él mismo se ha definido: es «un observador que se desentiende de los grandes fenómenos y se aplica a los pormenores triviales» (*España*). «En el mundo todo es digno de estudio y de respeto porque no hay nada, ni aún lo más pequeño, ni aún lo que juzgamos más inútil, que no encarne una misteriosa floración de vida y tenga sus causas y concausas» (*Antonio Azorín*).

Según Ortega y Gasset el arte nuevo, además de evadirse de la realidad por la vía de la metáfora, deshumaniza al hombre: «Para satisfacer el ansia de deshumanizar —dice— no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida» (*La deshumanización del arte*). Es lo que siempre hizo Azorín con el paisaje y ahora comienza a hacer con la conciencia. Solo que yo no creo —como Ortega y Gasset— que esa facultad de «hacer protagonistas del drama vital a los barrios bajos de la atención» sea inhumana o tienda a la deshumanización. Lo que Azorín y todos los

miniaturistas hacen no es quitar al arte su humanidad sino extender el concepto de lo humano. El arte, dentro de la conciencia humana, explora ahora un nuevo mundo de objetos. Azorín humaniza lo minúsculo y trivial; siente un espíritu latente en lo inanimado; expresa el ritmo eterno y escondido de las cosas. También las cosas —no solo nuestras conciencias— duran en el tiempo.

A veces el hiperestésico Azorín, por escuchar el concierto profundo de las cosas, se cosifica y va a parar en una abulia que es casi inercia, en un hastío prolongado, en una fusión con la materia circundante. Vive en una modorra plácida, vagamente traído, llevado, mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas. Está inmerso en una melancolía mansa y serena. Nadie ha expresado mejor que Azorín la tristeza de los pueblecitos españoles:

Nuestro paseo continúa. De cuando en cuando, al volver de una esquina, aparecen, en el fondo, por encima de los tejados negruzcos, sobre el cielo azul y diáfano, las dos torres agudas, esbeltas, de la Catedral. Acaso en un balcón, una muchacha que cose silenciosa, levanta la cabeza y fija los ojos en nosotros. ¿Se llama Constanza, Blanca, Lucinda o Leonor? Nos detenemos un momento,

atraídos por una fuerza desconocida; luego proseguimos entristecidos no sabemos por qué.

¡Entristecidos no sabemos por qué! Sí. Entristecidos porque esos paseos largos y lentos por callecitas silenciosas, diáfanas a la hora de la siesta, gríseas en el crepúsculo verpertino, nos hacen penetrar en la intimidad de las cosas. Descubrimos su alma. Escuchamos sus voces. Y de esas cosas se desprende una somnolencia abrumadora.

La preocupación por la voz eterna y escondida de las cosas se da junto con otra por el tiempo. Para Azorín la vida es la repetición inexorable de las mismas cosas con distintas apariencias. No se trata del disparate nietzscheano del «eterno retorno». Azorín no es filósofo —ni siquiera pequeño— sino artista, y cuando habla de la eterna corriente de las cosas que volverá perdurablemente a renovarse está expresando impresiones, no ideas. El sentimiento del tiempo personal inmediatamente vivido y el presentimiento de que la forma del tiempo universal es cíclica constituyen el *leitmotiv* de uno de sus mejores libros: *Castilla*. El parpadeo estelar en lo negro, las montañas inmutables, el paso secular del agua bajo un puente, el desfilar de las nubes en el azul; y en ese marco natural, la figura

de la Humanidad: he aquí el asunto de *Castilla*. «A estas nubes que ahora miramos —dice— las miramos hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros». La sensación del tiempo que deviene indiferente a los hombres —como la del alma de las cosas— ha instilado en el espíritu de Azorín un sentido de lo trágico que se acentúa en sus últimos libros.

[septiembre, 1930]

BIOGRAFÍAS SOBRE ESPRONCEDA

No tengo nada contra Espronceda (1808-1842). Después de todo, fue un gran romántico. Lo que me fastidia es el romanticismo de sus biógrafos. Que Espronceda se creyera Espronceda y al vivir y contar su vida se mirase en un espejo de aumento es muy de su época. Que años después esa imagen heroica se fije en historias que pretender ser realistas es una aberración.

La primera biografía es de Antonio Ferrer del Río, *Galería de la literatura española*, 1846. Convencido de que don Félix de Montemar, personaje de *El estudiante de Salamanca*, era un autorretrato, echó a rodar una legendaria bola de nieve que todavía rueda y crece en prólogos a las ediciones de sus obras. Renunció a escribir ciertas intimidades de Espronceda «porque acaecen lances en la vida de los hombres que deben envolverse en el sudario del olvido y hay secretos de amistad sobre los cuales cae de repente y a perpetuidad la losa del silencio». Discretísimo. Elocuentísimo. Enrique Rodríguez Solís publica otra biografía (*Espronceda*, 1883) tan entusiasta y solemne como la anterior: «Tribuno a los catorce años, proscrito a los diecisiete, héroe a los veinte». Ferrer del Río y Rodríguez Solís ocultaron la desnudez de Espronceda como

Sem y Jafet la de Noah. El Cham irónico fue Antonio Cortón (*Espronceda*, 1906). Por lo menos se atreve a la crítica. Vinieron luego los investigadores de documentos. Ante todo, José Cascales Muñoz (*D. José de Espronceda*, 1914). Ahora Gonzalo Guasp —*Espronceda*, 1929— pone los gestos románticos del poeta en perspectiva histórica.

La leyenda esproncediana es patética. He aquí un niño genial, libertario, conspirador, condenado a cinco años de reclusión. Ya estamos frente al paladín. Idealizamos a Pepito. Nos conmovemos por su valentía, nos indignamos con su infortunio. Ya en libertad el poeta se ve obligado a expatriarse. Al llegar a Lisboa arroja al Tajo dos pesetas y, «pobre como Homero, desembarca en el país de Vasco de Gama donde entre privaciones y escaseces» nace la pasión amorosa que ha de llenar su vida: Teresa. ¡Ay! Teresa tiene que salvar a su padre y se casa con un rico cincuentón (¡no tanto!, Gregorio Bayo apenas tenía treinta años...). Pequeño obstáculo para amor tan sublime: Espronceda rapta a Teresa. ¿Desenlace feliz? No. La felicidad no es una condición romántica. Teresa, pues, ha de abandonar también a Espronceda. El poeta, amargado, desilusionado, para olvidar se entrega al placer; y para redimirse lucha

en barricadas de la revolución francesa de julio de 1830, en la liberación de Polonia...

Leyenda. La realidad es mucho más vulgar. En 1823 Patricio de la Escosura, Miguel Ortiz Amor, el argentino Ventura de la Vega y otros adolescentes inquietos concibieron la idea de fundar una sociedad secreta a imitación de las tantas que por entonces había. España estaba profundamente perturbada. Había una exaltación revolucionaria que sin fuerzas para definirse se anulaba en la anarquía. En aquel caos donde todos hacían política los muchachos jugaron a ser políticos. Nació «Los Numantinos», sociedad terrible, inexorable en la venganza, implacable en la lucha contra el absolutismo... Es lo que se creían. Se reunían en un sótano sombrío iluminado con faroles rojos. Como los cortinados negros no bastaban para dar al local un aspecto tétrico los chiquilines desparramaron calaveras y huesos, pistolas y espadas... Alguien los delató en 1825. La policía no sabía qué hacer. Evidentemente aquello eran inocentes travesuras, pero por otra parte había que evitar cualquier menudencia que excitase los ánimos. Como se encontrara un papel en el que los numantinos juraban vengar la muerte de Riego «comenzando por el más alto», el asunto pasó al alcalde. ¿Consecuencias? Ninguna grave. Ventura de la

Vega, pariente de un ministro, pasó unos meses en un convento. Ortiz Amor no sufrió por más tiempo. Escosura, protegido del general O'Donnell, se negó simplemente a cumplir el castigo. ¿Y Espronceda? A Espronceda lo arrestaron por unos días en el convento de Guadalajara, ciudad donde vivían sus padres. El padre era un brigadier de influencia así que el prior del convento certificó que la pena había sido cumplida y Pepito se fue a casita.

Rodríguez Solís, para no quitar a Espronceda el carácter heroico de su adolescencia, explica que si alcanzó pronto la libertad fue «porque el guardián, deseoso de librar a los frailes jóvenes de su peligroso contacto y de su propaganda revolucionaria, dióle certificación de haber cumplido la condena». La verdad es que, como dice Cortón, los monjes lo trataron siempre con cariño. En los días de su apacible encierro Pepito versificó el *Pelayo*.

La leyenda sigue: «Espronceda es desterrado». ¿Desterrado, Espronceda? Ni siquiera se vio obligado a expatriarse. Emigró en 1827, no por huir de persecuciones, según se dice, sino como el mismo Espronceda dijo, «llevado de su instinto de ver mundo». Fue el famoso «viaje histórico de Gibraltar a Lisboa». En un artículo publicado en *El Pensador* (1841)

Espronceda contó que al llegar a Lisboa había arrojado el Tajo las dos únicas pesetas que llevaba para «no entrar en tan gran capital con tan poco dinero». Lindo gesto. Que lo cuente él, está bien. Es la pose que se espera de un romántico. No se espera, en cambio, de la objetividad de los estudiosos que digan que entró a Lisboa «pobre como Homero» (Ferrer del Río), «tan rico de ilusiones como pobre de recursos» (Rodríguez Solís). La verdad es que Espronceda llevaba onzas de oro y gozó en su voluntaria emigración de todas las comodidades que corresponden a un señorito acomodado. A fines de 1827 navegó a Inglaterra. El hermoso Brummell había convertido a la sociedad inglesa en un elegante manicomio. Espronceda no pudo resistirse a la tentación y fue un dandi que daba lecciones de esgrima. Escribió a sus padres y a vuelta de correo obtuvo lo suficiente para divertirse y mandarse confeccionar un frac de diecisiete libras esterlinas. Las cartas de Espronceda a sus padres son estratégicas. Cuando les escribe es para pedirles dinero. ¡Papá, mamá: hay una deuda de cuarenta esterlinas que pagar! Sabiendo cuánto lo aman suele mezquinar las cartas para que le sea más fácil enternecerlos con una corta esquela y recibir así los cuatro mil reales. Es un calavera inteligente pero no lo bastante cínico para confesar que

su voluntario destierro no es un sacrificio que hace por una gran causa política sino sencillamente una manera de divertirse. Entretanto pasea su dandismo por la buena sociedad. Se ha olvidado de Fernando VII —contra quien tanto había despotricado— y no le importa lo que hagan los otros desterrados: su nombre, por lo menos, no figura en ninguno de los bien documentados grupos revolucionarios de la emigración. ¿Conspira? Él dice que sí. En todo caso su conspiración no es un medio de lucha sino un fin en sí. Lo que desea es pasarla bien, lo que le encanta es el ruido. Es un simpático petimetre sin ideología, sin principios políticos. En 1829 va a Bruselas (entonces territorio holandés) y sin pasaporte se desliza a Francia donde vive (1829-1833) más que como conspirador como poeta pícaro: ahora es cuando conoce apreturas y aun hambre. En 1832 va a Inglaterra, por segunda vez, y allí y entonces se encuentra con Teresa Mancha (¿la había conocido en Portugal?), quien se casa con el comerciante Bayo. Los amantes conciertan una fuga que ha de consumarse en París. En 1833 se acoge a la amnistía de la reina María Cristina y regresa a España. Callo su intervención en la revolución francesa de julio, su expedición armada con Chapalangarra y su proyecto de combatir por Polonia como Byron

había combatido por Grecia porque ¡lástima! no hay un solo documento o indicio sobre estas temerarias empresas. El testimonio de Ferrer del Río —de que Espronceda se batió en el Pont des Arts contra el rey Carlos X— no fue confirmado por el mismo interesado y los franceses lo estiman como legendario. El rapto de Teresa —en París, inmediatamente después de la revolución de julio— tampoco ocurrió tan románticamente como Espronceda lo dio a entender. Se escaparon de un hotel y se metieron en otro. A los pocos días la policía expulsó a Espronceda de París (¿con Teresa, sin Teresa?). Teresa había abandonado a su marido (octubre de 1831) y un mes después abandonó a Espronceda, quien en 1832 está en Inglaterra, persiguiéndola. Quizá hubo una reconciliación y una segunda fuga, en julio, a París. Y vuelta a Inglaterra. Y a España, en 1833...

¡Qué torrente de fuerza, qué impetuosidad la de este hombre! Tal vez. Pero sus escritos políticos no son extraordinarios; como orador no se distinguió; nunca fue jefe de motín sino combatiente de montón. Sus desafíos en los últimos años no provocaron represalias como tampoco las habían provocado sus travesuras de numantino. Ahora como entonces sus parientes, de mucha influencia, protegen a Pepito. El mismo

gobierno lo perdona: total, era un poeta de talento, un poquito bullanguero, pero nada peligroso.

Se sigue afirmando que Espronceda fue toda su vida un liberal, un republicano, un radical. Quienes lo conocieron mejor no lo llamaron «liberal», «republicano» o «radical», sino «buscarruidos». El numantino que estampó su firma en aquel documento contra el absolutismo, el revolucionario de 1830 ha de unirse al carro triunfal de Espartero: Espronceda obtuvo la secretaría de la legación española en La Haya y fue diputado por la provincia de Almería.

Termino esta nota, provocada por la biografía novelada de Gonzalo Guasp, con el sentimiento de haber sido injusto: acaso por envidia ¡Qué diablos! Yo también me mezclé de niño en agrupaciones revolucionarias y me reservo mi papel político. (Además, pienso en Teresa y la envidia me dice: ¡Más te quisieras!).

[1930]

ORTEGA Y GASSET,
POLÍTICO, Y LA POLÍTICA

Don José Ortega y Gasset, hoy por hoy el más sutil pensador de lengua castellana, viene publicando en *Crisol* una serie de artículos políticos. Son comentarios a la nueva república española, surgida de unas elecciones municipales, como la primavera, en abril. Cada vez con más entusiasmo apoya la reducción del Ejército; la separación de la Iglesia y el Estado; la proyectada constitución; la tarea gozosa de anticiparse al porvenir con vitalidad e inteligencia; la idea de un Estado fuerte, de todos y al que todos sirvan, «álgebra superior de la democracia» sin la indisciplina de las masas alborotadas ni las mañas de los políticos decrepitos...

Ortega y Gasset no es un político: «Servicio a la República —escribió el mes pasado— no quiere decir entrometimiento en la República. Por eso, una vez sobrevenida ésta, me he recluso a mi rincón [...] Recuerden mis lectores que siempre he hecho constar la escasez de mis dotes políticas, y mi poca vocación para el ejercicio del gobierno». Aunque no es un político, siempre, desde la juventud, se preocupó por la política. Primero como socialista (en una línea neokantiana, no neomarxista); después como socialista-liberal, liberal-socialista,

liberal-aristocratizante, liberal a secas y acaso todavía nos reserve una transformación en antiliberal. Más que contradicciones son vacilaciones, propias en un pensador que prefiere la teoría a la acción. Los cambios en su pensamiento político quedaron documentados en sus libros, desde *Vieja y nueva política* (1914) hasta *La rebelión de las masas* (1930). Este último es una pintura —bastante tenebrista— de la crisis de la civilización occidental. Con el término *masas* Ortega no se refiere a la clase trabajadora, sino a hombres ordinarios de diferentes niveles sociales que de pronto, por el crecimiento de la población, la democracia liberal y el progreso tecnológico, están asumiendo el poder. Tal masificación, evidente en todos los aspectos de la vida pública, incluyendo el político, tiene sus méritos: por lo pronto, el nivel histórico de la común existencia humana ha subido. Pero el peligro está en la destrucción de las jerarquías cualitativas. El hombre-masa es un señorito satisfecho que ignora los esfuerzos de sus antepasados y dilapida la herencia recibida. Es un irresponsable, un irrespetuoso, un indisciplinado, un inconsecuente. Prefiere la acción directa y rechaza la autoridad de los excelentes. El poder del hombre-masa es antiliberal. Es posible que las masas preparen un nuevo tipo de organización social. Más probablemente

aniquilarán las formas racionales de coexistencia, que admiten el libre juego de oposición entre mayorías y minorías. Los técnicos, por exceso de especialización, se convierten en nuevos bárbaros; el Estado, por exceso de mecanismos, se convierte en nuevas burocracias. El hombre-masa, halagado por la técnica masiva y por el Estado masivo, renuncia a la problematización heroica de la vida y se entrega a los totalitarismos políticos.

Ya se ve que Ortega y Gasset es un intelectual preocupado por el poder político. ¿Traiciona la inteligencia al inmiscuirse así en la vida pública? Julien Benda, en *La Trahison des Clercs* (1928), condenó la intervención del intelectual en los asuntos prácticos. Debe haber una división del trabajo, decía. Una sociedad sin hombres de acción dejaría de existir; una sociedad sin intelectuales puros cesaría de ser civilizada. El mal está cuando a los intelectuales les nace una aberrante vocación de líderes: se transforman en facciosos al servicio de los partidos, gremios, clases, razas y naciones. La voluntad de poder es en ellos una traición a sus funciones espirituales. Pero Benda termina por reconocer que, en ciertas coyunturas históricas, el intelectual puede bajar a la plaza pública sin traicionarse: es cuando defiende una noble causa en nombre, no de intereses prácticos, sino de ideales de justicia. Confiamos en que Benda no

ha de considerar que los artículos de *Crisol* que estamos comentando constituyan una *trahison du clerc*.

Pensador tan agudo como Ortega y Gasset, maestro en el arte de recoger los primeros signos en las variaciones de la «sensibilidad vital» de las épocas, nos invita con su beligerancia periodística a una meditación: ¿y si la preocupación política fuera el verdadero «tema de nuestro tiempo»? ¿Si la política fuese algo que tenemos que hacer, querámoslo o no?

Una manera de salir de dudas sería echar un vistazo a los más grandes escritores y filósofos contemporáneos. No los veremos en torres de marfil, sino en el llano. No faltan intelectuales que predicán la abstención política, olvidándose que su cultura es un obsequio que recibieron de la polis. Muchos de ellos se desligan de compromisos serios, pero aprovechan su apoliticismo para comprometerse con los gobiernos. Otros, más sinceros, ignoran su misión y solo cuando se produce la hecatombe despiertan de su sueño y se deciden a la lucha. «En tiempos anormales —dicen enfáticamente— tenemos el deber de salir de nuestras profesiones y participar en la contienda pública».

Está muy bien a condición de que rectifiquen su concepto de anormalidad. Tomemos el caso de nuestro país. Anormales, sí, son los tiempos en que

vivimos los argentinos, desde la revolución fascista del 6 de septiembre de 1930. Tal anormalidad, con ser grave, no sería desesperante. Si los socialistas escribimos y discutimos no es porque deseemos cambiar una dictadura militar por un gobierno civil y eso sea todo cuanto deseemos cambiar, sino porque sabemos que el capitalismo, con su marcha desatinada, destruirá nuestra civilización si no nos apresuramos a sustituirlo con un sistema mejor. Vivimos, pues, en tiempos anormales porque nuestro gobierno es anormal y también porque todo el régimen es anormal.

Los intelectuales socialistas hacemos frente a las crisis pasajeras, pero con vistas a la creación de un nuevo orden. No se trata de exigir al artista que ponga su arte al servicio de una ideología, ni de pedir al pensador que actúe en un partido cuando no está ahí su vocación. Lo que nuestro tiempo nos exige es que colaboremos con los políticos en la construcción de un mundo que se está formando y cuyos albores ya se ven.

El desprestigio de la política en círculos frívolos se debe a las sombras de un pasado de veras aborrecible: la política, no como medio de regular la conducta social de acuerdo con leyes justas, sino como instrumento de casta. Pero cualquier observador de la realidad histórica puede verificar un proceso de dignificación política.

Las masas no tienen méritos especiales: no acarrearán más inteligencia ni más sensibilidad ni más capacidad de acción. Están hechas de hombres, y la altura de su tono es la de los mejores hombres que la forman. Pero constituyen una fuerza que, por no tener nada que perder y todo que ganar, desafía, empuja, rompe, derriba, abre caminos, obliga a reordenar la realidad, plantea problemas, exige soluciones, crea nuevas coyunturas y, por ciegas que sean, su presencia da luz al progreso. La importancia adquirida por las mayorías en todas las esferas está purificando la política por mucho que berree el aristocratismo de Ortega en su *Rebelión de las masas*. Cuando más funcional es una democracia, es decir, cuanto más libre es el pueblo para crearse sus propias leyes e instituciones, mayor nobleza adquiere la política. En un régimen donde se reconocen las franquicias del ciudadano para organizar el Estado —esto es, en una democracia— la política se polariza en direcciones legítimas. Deja de ser una *libido dominandi* para convertirse en una disciplina con objetivos enaltecidos. El panorama se aclara. Hermann Heller, al estudiar *Las ideas políticas contemporáneas* (1930) las simplificó en unas pocas. «El número de los ideales políticos de primer orden —dice— tiene que ser, por necesidad, reducido, porque las posibles posiciones son limitadas».

Expurgada la política de todo aquello que no es política, las legítimas líneas de fuerza aparecen como dignas militancias. Cada quien gravita alrededor de sus ideales y sus intereses.

¿Cuáles son los nuestros? Frente a un mundo perturbado por contradicciones económicas, dividido por odios fratricidas, desquiciado por la codicia y el despilfarro de una minoría parasitaria afirmamos el orden y la justicia. Nos proponemos construir una sociedad basada en la inteligencia, en la igualdad económica, en la libertad y en la paz. Luchamos a brazo partido contra la oligarquía y sus privilegios. Atacamos el latifundio, la especulación monetaria, el desproporcionado sistema impositivo, el imperialismo extranjero servido por el patriciado criollo, la protección oficial a los industriales, los comités conservadores erigidos en estructura suprema del Estado. Desbaratamos la conspiración de las fuerzas regresivas porque queremos una nueva Argentina, libre, laica, progresista, decente. Para poner fin al actual derroche de energías humanas mejoraremos la educación pública. Hay que forjar un pueblo de ciudadanos cultos y capaces. Pero la educación requiere cuerpos sanos y bien alimentados. La pedagogía más sencilla fracasaría en niños raquíuticos. Tampoco se podrá elevar la cultura de las masas mientras se las

condene a trabajos bestiales y mal remunerados que no les dan tiempo para aprender. Queremos la propiedad colectiva de los medios de producción y consumo; o sea, la propiedad como derecho social, no individual. Queremos abolir la explotación del hombre por el hombre y poner la técnica al servicio del hombre. ¡Todo al servicio del hombre! O, más bien, del ser humano, porque incluimos a la mujer en nuestras reivindicaciones. Igualdad de la mujer, en lo económico, en lo político, en lo social. Igualdad de salarios entre hombres y mujeres. Y para aliviar a las mujeres de sus funciones familiares queremos que se les reconozca el derecho a la libertad sexual, al divorcio, al anticoncepcionismo, al aborto. Queremos mejoras concretas en las condiciones de vida y de trabajo. Queremos reducir las jornadas, elevar los salarios, extender al proletariado los beneficios de la civilización y las conquistas de la técnica, acordar a todos las oportunidades para cultivar sus aptitudes y convertirse en elementos útiles para la colectividad, aprovechar, en una palabra, todas las energías de la vida para crear un mundo superior: esto es un programa político. Política es el arte de realizar siquiera uno de sus puntos.

[23 de julio de 1931]

CREDENCIALES DEL CRÍTICO

Parte de mi oficio es criticar libros, pero si me preguntan qué es la crítica o con qué criterio crítico no sabría responder. Desde Aristóteles hasta Valéry las teorías de la literatura han correteado por el ancho mundo, cada una con el activo espolón de la crítica. A Homero lo criticó Zoilo en nombre de su gusto personal, Platón en nombre de los intereses de la república y Aristarco en nombre de sus preceptos: el placer, la utilidad y el dogma cimentan esas posturas críticas. Así van las cosas hasta que en el siglo XIX —a partir de Mme. Staël, más o menos— aparece un intento de crítica comprensiva, objetiva, que procura estudiar un autor o un libro en función de su tono vital (Sainte-Beuve), de sus causas (Taine), del progreso de la cultura (Brunetière)... Después los críticos proliferan, toman el poder e implantan un régimen del terror. Una actitud tiende a una exclusiva forma de arte considerada como la mejor; otra pretende discernir lo bello de lo feo; otra se limita a explicar los supuestos o los alrededores de la obra artística. Estas tres actitudes se han concretado históricamente en infinidad de escuelas.

Mi oficio, en tanto periodista de un periódico comprometido con una ideología, es menos crítico que

informativo. Mis gacetillas son noticias. Comento los libros que llegan a mi mesa de redacción e interesan a lectores preocupados por lo social. Dentro de estos límites, sin embargo, procuro comprender los temas de un libro tal como los planteó el autor. Una novela, un ensayo, un poema constituyen mundos independientes en los que es menester penetrar humildemente, instalarse allí y, desde dentro, vivir los personajes, los problemas, los sentimientos tal como fueron vividos por el novelista, el ensayista o el poeta. Aquí termina el programa del gozador que va a los libros tan solo para bañarse en una atmósfera nueva. Pero el crítico debe hacer algo más. Una vez que conoce las intenciones del autor, el crítico debe seguirle los pasos, vigilarlo para ver si traiciona su propio plan, si se contradice, si adultera los materiales, si hay confusión, o vacuidad, o chapucería, o falsedad. Y cuando ya sepa el crítico en qué medida se ciñe la intención a la expresión todavía le queda un ajuste final: ¿está esa obra al nivel del gusto de las ideas de nuestra época?

[1932]

GRAMÁTICA Y LENGUAJE

Cumple hoy un nuevo aniversario del fallecimiento de Ricardo Monner Sans, el laborioso catalán que tantas lanzas rompió entre nosotros en defensa de la lengua castellana. Monner Sans nació en Barcelona, en 1853, y se dio a conocer en 1879 con su primer libro de versos: *Fe y amor*. Una década más tarde se trasladó a Buenos Aires, donde ejerció la enseñanza desde su llegada hasta 1922, año en que se jubiló. En el tiempo que media entre 1879 —fecha de su iniciación en las letras— y su fallecimiento, en 1927, produjo monografías, críticas, textos escolares, tratados de información lexicológica, poemas, obras de divulgación lingüística y de imaginación. Labor que nos obliga a los argentinos por lo menos a poner la cara seria ante este hablante español que dedicó la mejor mitad de su vida a despertarnos el amor por el modo español de hablar. Ahora, coincidiendo con el séptimo aniversario de su muerte, la piedad filial de José María Monner Sans ha reeditado dos de sus obras más populares: *Disparates usuales en la conversación diaria* y *Barbaridades que se nos escapan al hablar*. Dos tomitos escritos con fluidez y gracejo en los que se critican las locuciones viciosas más arraigadas en la tierra argentina.

Monner Sans no aspiró a hacer ciencia; solo quiso escribir «obrecillas de carácter popular», «horras de molesto tecnicismo científico». Para ello se limitó a catalogar, en escenas y diálogos no exentos de animación, frases que, según él, son defectuosas. Es útil leerlas. Como hablamos y escribimos barbarismos sin siquiera sospecharlo, las obrecillas de Monner Sans nos sobresaltan a cada página. En la «lista negra» de disparates y barbaridades tropezamos con giros que usábamos cándidamente sin advertir las impurezas que llevaban escondidas. Gracias, Monner Sans. Nos ha hecho usted el favor de indicarnos qué expresiones debemos evitar.

Claro está que las locuciones señaladas allí como viciosas suelen ser legítimas para nosotros; que no todas las palabras condenadas son condenables; que, en materia de lenguaje, las autoridades constituidas —gramática y diccionario— pueden ser, en ciertos casos, desacatadas impunemente con gran alegría del genio del idioma.

En estas líneas informativas no cabe criticar la posición un tanto dogmática de Monner Sans. Hay que tener en cuenta que se trata de libros escritos hace diez años por un gramático desaparecido hasta siete. Por otra parte, si analizáramos los puntos de vista

implícitos en *Disparates usuales en la conversación diaria* y *Barbaridades que se nos escapan al hablar*, tendríamos que rozar problemas como el de las limitaciones de la gramática normativa, la diversidad de posiciones en la lingüística hoy, las peculiaridades del habla argentina, el lenguaje y la estética, las variaciones en el significado de las palabras, etc., problemas demasiado peliagudos para mí.

Sin embargo, algo hay que decir.

Antes de dar plenos poderes a un gramático para que cercene miembros de nuestra habla y recorte el lenguaje según el diseño de la última edición del diccionario oficial, hay que considerar qué lugar ocupa la gramática dentro de las ciencias del lenguaje.

Bien, la gramática no es ciencia, sino técnica, y está constituida por un conjunto de reglas que procuran que la lengua común se ajuste a una norma ideal. ¿Es posible el ajuste entre lenguaje y lógica? De un valioso fascículo sobre *El lenguaje* de Pedro Henríquez Ureña reproduzco este párrafo: «El lenguaje no es un fenómeno meramente lógico, meramente intelectual, sino fruto del espíritu humano en su totalidad, y ni siquiera del espíritu humano considerado individualmente, sino en la plenitud de sus actividades sociales; no cabe olvidar, tampoco, la actividad biológica que le sirve

de cimiento material. Siempre habrá conflictos entre la lógica formal y el lenguaje».

Es, pues, pretensión ingenua ejercer funciones policiales en cuestiones lingüísticas. No hay códigos que prohíban y castiguen la libre creación. En vano condenarán los gramáticos, en nombre de la lógica, expresiones a todas luces ilógicas pero legitimadas por su contenido afectivo. Una prueba al canto. Monner Sans censura el giro «le agradeceré eternamente» porque, dice, el concepto de eterno no es aplicable a lo mortal. ¡Bien por el lógico! Pero ¿cómo despreciar la riqueza emocional, la vehemencia de esa expresión? Con tal actitud el gramático no ve los «humores subjetivos con que nace empapada la palabra», como dice Amado Alonso. Ejemplos como ese que hemos citado al azar abundan en las obras de Monner Sans.

Meses pasados —el 14 de agosto, justamente— reprodujimos en esta misma página el prólogo de Amado Alonso al primer tomo de una colección de estudios estilísticos iniciada por el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. Vale la pena recordarlo. En un concentrado párrafo, el joven estudioso español opone las nuevas tendencias lingüísticas a la rigidez e insensibilidad de los

gramáticos tradicionales: «El lenguaje quiere reflejar nuestra íntegra vida interior. Y así como ésta no es todo razón, sino también emoción, fantasía y voluntad, así tampoco en el lenguaje todo es lógica. El no buscar ni querer ver en el lenguaje más que lo lógico, no sólo privó a la gramática tradicional de trabar conocimiento con intactos tesoros espirituales, sino que, al tomar por lógica lo que era y lo que no era indistintamente, eso mismo le impidió saber con precisión científica cuál es la función lógica de la expresión». La estilística vendría a ser la investigación de lo afectivo en la lengua corriente, el intento de abrirse paso a través de la selva de formas intelectualizadas hasta llegar a la fuente espiritual de donde ha salido la palabra.

¡Qué lejos nos encontramos de la crítica formalista, exterior, gramatical que ha cultivado Julio Casares, pongamos por caso!

Gracias a la renovadora labor del mencionado instituto tenemos en castellano importantes estudios estilísticos de Karl Vossler, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld y Charles Bally. Acerca de las maneras en que el lenguaje afectivo consigue eludir las leyes rígidas de la composición gramatical ha escrito entre nosotros el argentino Aníbal Ponce: *Gramática de los sentimientos*.

Mucho más habría que decir también en defensa de ciertas palabras que Monner Sans centrifuga de nuestro idioma sea porque no son castizas sea porque se usan en una acepción que no es la etimológica sea porque aún no figuran en el diccionario o por otra razón de parecido calibre. En lo que respecta a la exigencia primera, que las palabras no sean sospechosas de extranjerismo, es asunto que ha motivado y motiva apasionadas justas de las que parece desprenderse esta conclusión: no hay por qué oponerse al uso de vocablos extraños a nuestra lengua cuando ellos vienen generosamente a mentar y dignificar cosas hasta entonces sin bautismo. Galicismos, anglicanismos, etc., que enriquecen el castellano, se cuentan a montones. Algunos de ellos, empero, figuran en la *lista negra* de Monner Sans. Figuran también palabras que hoy se usan con significación distinta a la que tuvieron en su origen. ¿Por qué estigmatizarlas? Con solo abrir estos libros que están sobre mi mesa —*La vie des mots*, por Darmesteter, y *Essai de sémantique*, por Breal— nos armaríamos con argumentos y ejemplos de sobra para defender el derecho a la vida de palabras sentenciadas a muerte por el inexorable Monner Sans. No es aconsejable tener por suprema autoridad a su majestad el *Diccionario*.

El diccionario va siempre a la zaga del idioma. La prueba está en que, para actualizar *Disparates usuales en la conversación diaria* y *Barbaridades que se nos escapan al hablar* José María Monner Sans, hijo del gramático, ha tenido que hacer constar en las reediciones las palabras que el autor excomulgó por no considerarlas castellanicas pero que aparecen en los diccionarios oficiales de 1925 y 1927.

Y para terminar: también hay disparates y barbaridades en las teorías de los gramáticos. Los gramáticos normativos recomiendan reglas para servirse del idioma de manera correcta, pero ¿quién o quiénes son los hablantes correctos? En cada época se desplazan los prestigios por una escala social de clases y profesiones. Aun los que quieren describir objetivamente el funcionamiento de una lengua corriente inventan no solo una «lengua objetiva» sino también un «hablante medio». Sin duda la lengua, para que exista, debe hablarla alguien, y ese alguien ha de ser más concreto que un «hablante medio». Unos gramáticos se interesan en relacionar el pensamiento con el lenguaje poniendo el acento en la lógica, en la evolución histórica o en la psicología. Hay quienes describen por fuera las formas estructurales de la lengua sin preocuparse por las intenciones o contenidos; hay psicólogos,

hay especialistas en sintaxis... De todas las salas de la Academia, pues, suelen salir disparates y barbaridades no menores a los que oímos todos los días.

[abril, 1933]

ASTILLAS DE UNA POLÉMICA SOBRE ARTE Y POLÍTICA: BORGES

En agosto de 1933 la revista *Megáfono*, de Buenos Aires, dedicó su undécimo número a una «Discusión sobre Jorge Luis Borges». Participaron, entre otros, Pierre Drieu la Rochelle, Petit de Murat, Ignacio B. Anzoátegui, Amado Alonso, Pedro Juan Vignale, Sigfrido A. Radaelli, Erwin Rubens. He aquí mi desafinada voz:

Discusión sobre Borges

No he tenido tiempo de conocer a Jorge Luis Borges como poeta, y sí como autor de ensayos, críticas, notas y artículos periodísticos. Es posible que Borges sea, exclusivamente, poeta; en este caso sus amigos me objetarán que, desconociendo yo lo esencial de Borges, participe lo más fresco en esta encuesta sobre su personalidad. Pero si Borges es más que nada un poeta ¿a qué viene este homenaje de *Megáfono*, rendido, evidentemente, no al poeta de *Cuaderno San Martín* (1939), sino al prosista de *Discusión* (1932)? Con el ánimo tranquilo, pues, me sumo a la procesión de amigos de Borges, pero no para coincidir con ellos en su devoción, sino para manifestar mi asombro: ¿de

veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los encuentro notables. Los ensayos de Borges son tan raquíuticos en sustancia humana, tan carentes de fuerza y originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie. Yo los leo y a veces con reconcentrada atención, pero no porque sean de Borges sino porque me atrae el tema. ¡Vaya la gracia!

Con la misma fuerza solicitan mi curiosidad los sueltos periodísticos y algunas páginas del diccionario enciclopédico. ¿Cómo me va a parecer interesante el ensayista Borges si nunca se muestra, si siempre anda eliminándose de sus propios escritos o, cuando más, paseándose por ellos como una sombra? Abro *Inquisiciones* o *El idioma de los argentinos* o *Discusión*, y leo. ¡Pero si esto que estoy leyendo no es más que una síntesis impersonal o un puñado de reflexiones sin vigor o una mera acumulación de datos escamoteados en otros libros y de observaciones anémicas! Dejo a Borges y retorno a mis europeos. Solo me interesan las obras-mensajes, plenas de vida y de problemas, singulares en la pasión o en la inteligencia. Nada de esto hay en Borges. No he encontrado, en sus libros de crítica, ninguna página recia, viva, templada bajo el fuego de convicciones ardientes, regada con la sangre caliente

de una personal concepción del mundo. Tampoco he encontrado en ellos una página luminosa, serena, armoniosamente discursiva y densa en claros planteos de problemas. He encontrado, en cambio, gramatiquerías, recetas para el arte de escribir, divagaciones frías sobre cualquier cosa, prólogos de cumplimento, bibliografismo, audacias metafísicas sin sincero impulso metafísico, visiones fugaces de clásicos españoles y de autores contemporáneos; fragmentos todos estos que tan pronto alcanzan la intensidad del talento como se hunden en la más aguanosa vulgaridad. Sutil a veces, libresco siempre: no veo más en Borges. Veo, sí, que es inteligente, que es estudioso, que es fino, que tiene voluntad de estilo, que es, en una palabra, superior a sus compañeros de generación. Pero ¿merecen estas virtudes tan impersonales la devoción que se prodiga a Borges? Además, Borges no es, ni remotamente, un crítico o un pensador nacional. La realidad argentina está ausente en sus ensayos. Leyendo a Borges parece que las figuras de nuestra tradición literaria no fuesen más que nueces vacías. Y cuando a Borges se le ocurre hacer caracterología argentina, todo se oscurece y suena la hora de los grandes desaciertos. Por ejemplo, las páginas iniciales en *Discusión* sobre «nuestras imposibilidades». ¡Qué desencanto! Allí no se dice nada.

¿Esas que él consigna son nuestras imposibilidades más trágicas? Sugiero a Borges que medite sobre una limitación de los argentinos mucho más penosa que cualquiera de las anotadas por él, y que la padece él y nos duele a todos: la de no poder escribir obras de valor. ¿No siente Borges, y en propia carne, que los argentinos padecemos raquitismo intelectual, que nuestras cabezas están desorganizadas, que nuestras almas están desnutridas y que, en la actualidad, somos pobres enfermos incapaces, no digamos de crear ciencia y filosofía, pero ni siquiera de asimilar sin indigestión los difíciles libros que nos envían los editores transoceánicos? No traigo esto por los cabellos. Lo digo porque el mismo Borges que es inteligente y culto y tiene el rostro ávidamente vuelto hacia Europa, es otra víctima de estas penurias e indigencias de la vida intelectual argentina. Sus libritos, engendrados sin sangre y sin fuerza en sus entrañas mal alimentadas, van apareciendo año tras año, pero muertos. ¿El remedio a ese mal? No es el suicidio, sino el trabajo: abonar mucho el terreno, despejar el camino de nuestra cultura, reajustar nuestras intuiciones... Tal vez se me diga que lo dicho aquí no es cordial para Borges. No lo creo. Lo que sucede es que estoy viviendo un hondo fervor social, y cuando pienso en la desesperante pobreza

del ambiente espiritual argentino, en la orfandad a que nos condena la falta de tradición cultural, en la chapucería, charlatanismo e informalidad de nuestras clases intelectuales y en la desorganización y esterilidad de los estudios oficiales, desde los primarios hasta los universitarios, caigo en la cuenta de que solo tres tipos de intelectuales merecen aquí, en la Argentina, estímulo, simpatía y atención: el que enseña a hacer, el que ayuda a hacer y el que hace. Aquí, en nuestra querida Argentina —¡tan desmantelada la pobre!—, donde hay por hacer tantas cosas imprescindibles, los ensayistas y pensadores que, como Borges, viven fuera de estas tres esferas —la docencia, la crítica y la acción constructiva— no me parecen con derecho a ocupar lugar en nuestra cultura y mucho menos en nuestros corazones. Están ausentes del país. ¡Allá ellos!

Radaelli interviene

A vuelta de hoja Sigfrido A. Radaelli se burló de mi «hondo fervor social». Desde la página literaria que yo dirigía en *La Vanguardia* —página que en ese mismo domingo 22.10.1933 publicaba la traducción de unas prosas poemáticas de Marcel Proust— le contesté con este brulote:

Hace poco más de un mes, al reproducir en esta sección una notita que publiqué sobre Jorge Luis Borges en el último número de *Megáfono*, prometí contestar las observaciones que desde la misma revista me formuló Sigfrido A. Radaelli. Sucedió que por entonces me enfrasqué en Platón y me olvidé de mi promesa. Me ha sido recordada recientemente por teléfono, y ya no tengo más remedio que escribir algunas líneas.

Tal vez el lector recuerde mi pecador artículo y las circunstancias en que apareció. Con el deseo de someter los valores argentinos a una revisión crítica, *Megáfono* ideó una serie de encuestas, algo así como vastos escenarios en los que aparecerían en primer plano, y mirando al público, escritores nacionales, y, un poco más hacia el fondo, una delegación de críticos que irían desfilando en torno al elegido y pronunciando en alta voz su juicio. Este género de espectáculos se estrenó con Jorge Luis Borges como objeto de la encuesta.

Levantóse el telón y el público de *Megáfono* pudo ver a Borges sentado sobre sus libros en medio del escenario y, en segundo término, entrando por el foro, la procesión de críticos. Abría la marcha nadie menos que Pierre Drieu la Rochelle quien, adelantándose

graciosamente hacia las candilejas, aseguró al público que el personaje que se sentaba allí, sobre un trono de papel impreso, era Jorge Luis, auténtico emperador de ricos dominios de inteligencia y sensibilidad. Y tras el heraldo Drieu fueron hablando, uno por uno, todos los presentes. Ungían a Borges con gloriosos óleos, lo coronaban de laureles frescos y depositaban a sus pies halagadores regalos destinados a expresarle que él, y no otro, era el verdadero soberano de la cultura argentina. Pero he aquí que, de súbito, cuando todos habían expuesto la misma devoción por Jorge Luis, sale de la fila un irreverente energúmeno venido de tierras extrañas. Harto ya de tantas cortesánías, se abalanza sobre el público y grita: —«¡Mentiras! ¡Mentiras! Nada sé del Borges poeta, pero he leído al Borges crítico y les juro que estos señores están equivocados y que los ensayos borgianos son raquíuticos, impersonales y librescos, carentes de fuerza y de originalidad, ajenos a la realidad argentina y a toda otra realidad. En Borges no hay vida. Está muerto y rodeado de cadáveres. Sus libros no son un trono sino un ataúd. Recemos por él».

Ese energúmeno era yo. Era yo, que exigía a Borges coherencia, personalidad y, también, un poquito de fervor social que le ayudase a comprender los males del país y a luchar contra las penurias de la vida

intelectual argentina. Después de todos, Borges no es apolítico, sino político: mientras con una mano escribía poemas a la Rusia soviética con la otra firmaba un manifiesto de apoyo a la candidatura presidencial de Hipólito Yrigoyen. (El lector ha leído este juicio mío en *La Vanguardia*, de 3 de septiembre).

Entonces es cuando Sigfrido A. Radaelli, joven e inteligente autor de libros y ensayos históricos, entra en escena y rompe una lanza en defensa de Borges:

«—¿Cómo se entiende eso, mi estimado Anderson Imbert? Continúa usted invocando su ‘fervor social’ para exigir a los demás escritores que su obra sea lo que usted no cuida que sea la suya, porque el fondo de buen gusto que usted posee se le sigue imponiendo, a pesar de usted mismo... Sepan quienes están aquí reunidos que este joven escritor atacado de hondo fervor ya decía estar poseído por esta pasión hace dos años, en la misma época en que nada le impedía publicar cuentitos donde aparecían niñas núbiles y detectives».

Y, ya en el tren de hablar de mí, este precoz historiador me convirtió ahí nomás en materia donde probar su talento historiográfico trazando, a este efecto, una biografía relámpago de Anderson Imbert desde el tiempo en que escribía cuentos en *La Nación* hasta su ingreso en *La Vanguardia*; biografía de la que

se desprende que soy un ser infinitamente heroico y contradictorio. Se verá por qué.

Radaelli me hace el obsequio de suponerme inteligente y bien dotado para apreciar las cosas del espíritu. Mi trato asiduo con Proust, Rilke y otros autores de aristocrática calidad probaría, según él, mi «certero buen gusto». Y entonces Radaelli parece preguntarme todo azorado: —¿Cómo puede usted ser socialista con tanta inteligencia y sensibilidad como Dios le ha dado? ¿No tiene usted miedo que sus compañeros le den coces? Y, claro, como yo no tengo miedo de que nadie me dé coces, mi biógrafo me eleva a categoría de héroe que desafía denodadamente mil veces las furias de la barbarie socialista. Además de héroe soy contradictorio, afirma Radaelli, porque no obstante beber yo en el fresco fontanar del arte puro me enojo con Borges porque Borges quiere hacer algo parecido cuando escribe ensayos.

Estas cosas dijo Radaelli al final del espectáculo crítico de *Megáfono*, y antes que yo tuviera tiempo de decir «esta boca es mía», cayó rápidamente el telón, dispersóse el público y quedé solo, sin tener a nadie a quién explicar las confusiones de mi amable contendor.

La primera confusión de Radaelli es la de creer que el buen gusto, la inteligencia y la cultura son

bienes tan privativos de las clases conservadoras —a las que él pertenece— que cuando un socialista demuestra sensibilidad, agudeza y preparación hay derecho a asombrarse y sospechar que su adhesión a la clase obrera es mantenida a costa de grandes sufrimientos infligidos por la ignorancia circundante. Pero la idea de un socialismo descalificado como movimiento cultural no es sino una necia ficción creada por los conservadores con el objeto de tranquilizarse a sí mismos. Comienzan los Radaelli por definir el socialismo como una fuerza política inspirada por dogmas anticuados y por una filosofía de la cultura desesperanzadamente basta, miope y materialista; y después de haberlo deformado, reducido y amputado hasta hacerlo caber por la fuerza en el estrecho molde que ellos quieren, afirman triunfalmente que la cultura de los Anderson socialistas se da de cachetes con el socialismo, porque esa cultura proviene de fuentes burguesas y el socialismo, en cambio, es la negación de toda cultura... ¡Qué genial!

Yo le digo a Radaelli que no hay en las filas socialistas más incompreensión para el arte y la filosofía que la que se encuentra en los selectos ambientes universitarios y literarios que él y yo frecuentamos, donde pseudointelectuales vanidosos y charlatanes

disimulan su irremediable incapacidad para estimar la cultura como cosa viva, recurriendo a artificios y a inyecciones de drogas estimulantes que repugnan a cualquier hombre sano.

La otra confusión de Radaelli estriba en juzgar contradictorio el hecho de que, gustando yo del arte puro, exija sin embargo a Borges que impregne su obra crítica con preocupaciones de carácter social. ¡Pero si son dos cosas distintas arte y crítica, sensibilidad artística y facultad lógica! Y observe Radaelli que yo he desdeñado en nombre de un fervor social al Borges ensayista, pero en ningún momento me he permitido ni siquiera insinuar que su poesía debía estar al servicio de una situación que no fuera estrictamente estética. A lo más, le aconsejaría a Borges que, entre la poesía y el ensayo, intentara escribir cuentos donde sus visiones poéticas pudieran dar sentido personal a sus materiales ensayísticos.

El arte es intuición pura e incontaminada, un acto libre del espíritu por el cual se transforma la realidad con sujeción a exigencias que no son lógicas sino estéticas. En la creación artística el poeta persigue la aprehensión de un singular valor estético, a cuyo fin se sumerge en su propia subjetividad abismándose más y más hasta desconectarse de la realidad ajena a ese

valor y terminar recluso en un universo personalísimo y autónomo dentro del cual se resiste, como acorralada, la intuición que quiere expresar.

La inteligencia especulativa, en cambio, sigue una dirección opuesta. Es centrífuga y trabaja sobre una realidad finita conforme a móviles lógicos y prácticos. Su propósito es ordenar claramente el mundo, y sería feliz si pudiese ubicar a las cosas en un marco objetivo, suprapersonal y absoluto.

Claro está que estas dos tendencias del espíritu no pueden realizarse comúnmente con cabal limpieza, pero es indudable que marchan lo bastante disociadas para que una misma exigencia de sinceridad haga florecer en ambas efectos distintos, del mismo modo que un rayo de luz, al penetrar en dos ambientes desigualmente densos, se refracta en haces divergentes.

Yo exijo sinceridad al artista y al pensador. Yo exijo a Borges que sea sincero como poeta y sincero como crítico. ¿Quiere decir esto que los ensayos de Borges deben tener los mismos jugos que sus poesías? ¡Qué disparate! Estoy seguro de que Borges cumple con su deber de poeta eliminando de sus versos toda alusión a problemas sociales. Yo, repito, no he leído sus poesías; y aun a sus ensayos los he leído distraídamente. Pero si excluye el tono social de sus ensayos falta a

sus deberes de crítico. ¿Por qué? Porque el deber de la inteligencia es crear una concepción del mundo orgánica, coherente, actual que permita al hombre comportarse decentemente; y esta concepción estará muy lejos de ser completa si deja de lado la vida social. Supongamos que un ensayista esté al día en las principales direcciones del pensamiento contemporáneo, que esté informado acerca de los últimos datos de la ciencia y que lea las obras más recientes aparecidas en los sectores más nuevos del saber. Pues bien, aún manejando y dominando estos novísimos materiales de cultura ese ensayista sería un inculto si careciera de sentido para lo humano y para lo social, porque cultura no es un saber frío, egoísta, desvinculado de la realidad inmediata, no es una inmensa acumulación de conocimientos, todo lo valiosa que se quiera, pero en la que no se percibe ni vida ni calor, sino que es un sistema de ideas palpitantes, organizadas con claridad y con plena comprensión de los problemas del momento. No hay cultura donde no hay sentido para lo humano y para lo social. Un pensador que no se interese por las pugnas políticas del siglo y que no tenga conciencia de los factibles cambios del actual orden social que pueden remediar la miseria física de la humanidad es un bárbaro,

un tonto y un inútil para la comunidad. Lo aventaja en cultura cualquier hombre de la calle que lea con pasión los periódicos.

Pero si llevamos estas exigencias de fervor militante al arte y exigimos a los poetas que renuncien a sus peculiares intuiciones estéticas y se lancen a un campo que les es ajeno para poner su destreza técnica al servicio de una propaganda social, sea esta reaccionaria o revolucionaria, tendremos como fruto toda esa balumba literaria falsa, grosera, demagógica, estúpida y corrompida que está convirtiendo a los quioscos y librerías baratas en enemigos del buen gusto. La literatura proletaria, por ejemplo, es siempre mala porque cuando es buena dejar de ser proletaria para ser puramente literatura.

Y ya veo a Radaelli azuzándome desde el otro lado del río:

—¡Bravo! ¡Duro con la literatura proletaria! ¡Viva el arte por el arte!

Tonterías. Yo creo en la función social del arte, y el «arte por el arte» me parece tan sin sentido como la «concepción marxista del arte». Solo que para mí el arte no tiene una función social sino a condición de ser puro. El arte no acepta más deber que el de expresar un modo original de ver y sentir el mundo,

y la única obligación del escritor es decir algo nuevo y decirlo con talento. Ahora, el mensaje del artista puede ser la expresión de intuiciones delicadas, íntimas, sin intenciones sociales o religiosas, o bien el anuncio de grandes cambios espirituales acompañado de llamamientos a la lucha y de críticas demoledoras a un régimen o a una religión. No importa. Si en uno y en otro caso el artista nos pone en contacto con un universo singular, de intuiciones ricas y nuevas, su obra tendrá dignidad de arte puro y no caerá ni en la insustancial destreza técnica de los virtuosos del «arte por el arte» que no tienen nada que decir, ni en la grosería y demagogia de los que, sin ninguna capacidad creadora, escriben novelas de encargo para hacer la propaganda a la derecha o a la izquierda. La misión de las letras consiste en las posibilidades de enriquecimiento y expansión que prodigan a la personalidad del lector al ponerlo en contacto con múltiples universos de estructura distinta. Esta misión se logra exclusivamente en la literatura que no es nada más que literatura. Solo aquí el lector se encuentra con una atmósfera densa, compacta, desconocida, en la que no se puede penetrar sino adquiriendo nuevos órganos de aprehensión calcados sobre los del artista original. Leer a Proust, a Rilke, a Franz Kafka significa sumarse

inéditos sentidos, posesionarse de imprevistos ángulos visuales, completar, en una palabra, nuestra personalidad, que ha nacido con eriazos que solo el arte puro es capaz de ir cultivando.

Y ahora, como esta nota está cobrando en extensión una importancia que no quiero darle, la corto aquí mismo con la esperanza de haber convencido a Radaelli.

[1933]

NUESTRA IGNORANCIA LITERARIA

Cada vez que medito sobre mi ignorancia y la ignorancia, no ya de mis anónimos conciudadanos, sino de los escritores más encumbrados del país, comprendo que en gran parte estamos todos, todos, pagando las consecuencias de una enrevesada educación literaria. Hace unas semanas el profesor don Ricardo Rojas nos pidió a sus alumnos de Filosofía y Letras que explayáramos en una monografía previa al examen de literatura española nuestras quejas contra la enseñanza oficial. ¡Había que ver el revuelo que produjo esta invitación subversiva! Nos confabulamos en los pasillos y las quejas brotaron copiosamente y se imbricaron en vegetaciones tupidas y gigantescas. Todos teníamos algo de qué protestar. De ese coro resentido se levantó una pregunta a nuestros gobiernos docentes: ¿Es o no la literatura la suma de todas las experiencias humanas, el registro de las aventuras más notables del ingenio, saber, emoción, curiosidad, buen gusto y fantasía de los hombres en todos los tiempos? Entonces, ¡por amor al Buen Sentido!, ¿por qué hurtarnos desde la escuela esas posibilidades de enriquecimiento espiritual?

Siempre se me ha ocurrido que, desde el punto de vista del intelectual, la más dramática de las

limitaciones argentinas es la de no poder escribir libros buenos. ¡Cómo hemos de escribir bien si nunca hemos leído bien! En Europa todo el mundo sabe redactar una carta cuando menos, y si un personaje decide contarnos su vida, aunque sea una actriz, un general o un torero, nos da unas memorias más pulcras y ágiles que las novelas argentinas. ¡Pero nosotros ni quiera sabemos redactar una carta! Yo —que soy un Premio Municipal de Literatura— estoy aprendiendo a escribir con trabajo, empenándome en ejercicios de Albalat que debieron haberme enseñado cuando pequeño. Tengo que aprenderlo todo por mi cuenta a una edad endurecida: en Francia, cualquier niño hace ya primorosos *pastiches* de Racine. Debo aprender mi idioma como un extranjero pues nadie me lo ha enseñado y nunca lo he oído como no sea en la garrulería de las conversaciones criollas. Y este raquitismo lo padecemos todos. No hay más que asomarnos a lo que aquí se produce. Da lástima. Por eso respeto, no a los charlatanes que estratégicamente dejan caer nombres y títulos de las novedades literarias, llegadas de Europa en el último barco, sino a los maestros y críticos que hablan, sí, pero para enseñarnos a construir con las manos una cultura argentina. «¡Lengua sin manos, quomo osas hablar?», increpa Pedro Vermúdez —en el

Cantar de Mio Cid— a los ineptos y verbosos infantes de Carrión. Y en la Argentina se fabla, se fabla con los brazos cruzados; solo que ni el hablar es correcto. Y ya sabemos: pobreza de lengua oral, pobreza de lengua escrita.

El porqué de nuestro hablar a tropezones, con muletillas perezosas sin lograr la expresión concisa de lo que deseamos decir es un problema con bibliografía. Dejemos la bibliografía. El mal radica en la falta de personalidad de nuestro país. En la Argentina no hay pueblo, cada uno de nosotros tiene sus raíces en otras tierras, no nos sentimos reverdecer con una savia común. Claro que no hay mal que por bien no venga, y estos productos de aluvión que somos casi todos nosotros terminarán por infundir a la nación fuerzas constructivas. En nombre de la técnica, de los negocios, de la prosperidad agropecuaria y de la población del desierto, Alberdi tiene razón y felicitémonos de ser un país inmigratorio. Pero en lo que atañe a la lengua —y «la lengua es la sangre del espíritu»— somos unos descastados. Nos hemos olvidado, a fuerza de tener sabido, que España es nuestra madre y que también es nuestra cultura patria. Hablamos sin respeto, y sin hondura, y sin tensión espiritual. En las escuelas no se corrigen los vicios del hogar y de la calle. Cuando se

resuelve por ley la corrección, las maestras nos salen torturando con diferencias fonéticas entre la *b* y la *v* que son ajenas a la pronunciación española y que, en todo caso, carecen de importancia frente al encañallamiento con que nos expresamos impunemente. Se filtra el mosquito y se traga el camello. Pueblo sin espíritu cohesivo, sin calor, porque cada cual arrima la brasa a su hogar y no a la tradición de España, hablamos sin sal, sin músculo, sin sonido, y todo es pobreza de palabras que nos empobrece el espíritu.

El buen don Ramón Menéndez Pidal, presidente de la Academia Española, acaba de ofrecer a nuestro embajador en Madrid una placa honorífica y una sabrosa colección de clásicos castellanos destinados a premiar al escolar argentino que mejor conozca y pronuncie el idioma. ¡Dónde estará ese bendito escolar argentino que sabe hablar! Aquí no hay hablistas sino por casualidad. ¡Pobres! Resultan víctimas de la socarronería de la gente. Cuando escribimos, por mucha voluntad de estilo que nos anime —si es que la dejadez no ha aflojado también la tensión esa—, no podemos escapar del tugurio sino a través de las rendijas que abramos a duras penas. Montaigne consideraba la conversación como el más fructífero ejercicio de nuestro espíritu y encontraba su uso tan dulce que

hubiera consentido —dice— en perder la vista y no el oído... ¡Yo prefiero quedar mil veces sordo antes de que se debiliten mis ojos! En la Argentina —país que no conversa— el oído es una brecha por donde se nos cuele al alma la estolidez, chabacanería y fealdad de fuera. Sin la vista, sin los libros, sin esos cables tendidos a Europa, nos anegaría la vulgaridad nacional.

La penuria de nuestra lengua oral podría ser remediada con la lectura. ¡Ay! En esto los argentinos sufrimos tanto como en el hablar. ¿Qué leer? Nadie nos enseña a leer. ¡Cuánta pérdida de energía, cuánto riesgo! Recuerdo con angustia mis incursiones por las librerías de viejo, por los quioscos, por las bibliotecas de mis amigos, tan huérfanos de cultura como yo. ¡Tanto bueno que hay y cuántos años consagrados a lo malo!

El mal no está solo en los pésimos libros con que el azar nos va dañando a lo largo de nuestro atolondrado leer, sino en que nadie nos dice las dos o tres palabras claras que bastarían para que gustásemos y aprovechásemos este buen libro —el *Quijote*, v. gr.— que también el azar nos ha puesto delante pero que apartamos por desorden mental.

Esos años perdidos —los más propicios para la edificación interior— son recordados con más amargura todavía cuando, de grandes, descubrimos que había

habido obras excelentes en todas las direcciones de la *rosa de los vientos* del espíritu; que de niños pudimos haber leído hermosos cuentos de hadas, magistrales novelas policiales, libros maravillosos de aventuras... Habríamos frecuentado tales obras maestras a cualquier edad, con el doble beneficio del deleite y de la educación estética si alguien nos hubiese dicho que existían.

Durante toda la instrucción primaria argentina la literatura no asoma. Ya se sabe qué son los textos de lectura de los primeros grados: antologías calamitosas, mechadas con producciones del mismo autor, más preocupadas por el negocio que de la enseñanza artística. Todos sabemos, asimismo, lo que ganaría la cultura nacional si indujéramos al niño a una temprana amistad con el arte. Mas nuestro sistema de enseñanza no concede valor a la literatura. Cuando terminé mi sexto grado, a los doce años, toda mi información literaria había sido adquirida fuera de la escuela. En las aulas una sola maestra nos leía. Era una colección de folletines de periódico encuadernados con broches de mala muerte y con los papeles cayéndose a pedazos.

En los establecimientos secundarios las cosas no van mejor. Ingresé al Colegio Nacional con una vocación ya inquebrantable por las letras. Con bastante

desorden había leído. Quise entonces conocer las *grandes obras*. No me dieron grandes obras. Todavía don Pedro Henríquez Ureña no había llegado a La Plata para innovar aquello y abrir las puertas a la literatura de calidad.

Primer año: gramática, terrorismo ortográfico, definiciones, muchas definiciones y nada de arte ni de lengua viva.

Segundo año: más gramática, reglamentaciones policíacas del lenguaje, Monner Sans triunfante, composiciones donde lo que interesaba era la ortografía, algunas lecturas —Rodó, Felipe Oteriño, Enrique Larreta, Cervantes; otros autores de puro insignificantes se me han olvidado—, lecturas desordenadas, desiguales, como las que yo siempre había hecho en mi casa, solo que la biblioteca inglesa de mi casa era mejor.

Tercer año: literatura perceptiva; es decir, retórica; es decir, cadáveres, postizos, fórmulas falsas, antiliteratura, enseñanza de cómo burlar la poesía, postulados absurdos para escribir lo que nadie escribiría hoy: tragedias clásicas, poemas épicos, églogas, etc. Las obras de lectura se nos brindaban como conejillos de la India para experimentar en ellas si se cumplían o no las *leyes* de la preceptiva. Las poesías eran sujetos

de operaciones. Las descuartizábamos en busca de la sinalefa y el hipérbaton. De arte, de belleza móvil, nada.

Cuarto año: aquí por fin me dieron algo de literatura. Tenía yo dieciséis años. ¡Y, de golpe y porrazo, me atosigaron con la historia de la literatura desde sus orígenes hasta el siglo xx! Ocurrió lo que debía ocurrir. Un tema tan vasto encogido en menos de cincuenta clases anuales hizo que cada período, cada autor, se redujera a una mínima expresión. En el tiempo Shakespeare era un cuarto de hora; en el espacio, una pulgada. Los genios más próceres del arte universal parecían enanos, como si hubieran bebido aquel mágico brebaje de *Alicia en el país de las maravillas*. De modo que no intimábamos con libro alguno. Ni lo rozábamos. Cuando leíamos, eran lecturas rápidas, mecánicas, solitarias, donde buscábamos retener —acuciados por el cuco del examen— los argumentos. La lengua, los recursos de expresión, la estilística, la creación poética, etc., no observábamos ni los profesores nos inducían a hacerlo.

Quinto año: literatura española y americana, desde el Cid hasta Juan Ramón Jiménez. Nuevo profesor, nuevos autores. Pero idéntica superficialidad, pereza, subvaloración de los libros.

El mal no estaba en este o aquel plan. Todos los planes vienen cojeando de la misma pierna, desde los tiempos de Amadeo Jacques. ¿Conocen ustedes la aventura de los automovilistas en China? El cuento es de Jean Cocteau. El automóvil está en *panne*, en un pueblecito chino; tiene un agujero en el depósito. Se descubre a un artesano que no puede reparar el depósito pero que lo copiará en dos horas. Los automóviles parten con un depósito flamante. En plena noche, nueva *panne*. El chino había copiado también el agujero...

La historieta no está traída de los cabellos. Los males de la enseñanza literaria no provienen de un solo plan oficial. La *panne* es vieja. Cada gobierno hace su plan, pero siempre con el mismo defecto, repitiendo el destrozo. Es una concepción de la vida —en la que la literatura aparece como un lujo inservible— la culpable de esos planes horror de arte y espíritu y humanismo. Y no se trata de crónica antigua: este año no se enseña mejor literatura en los establecimientos secundarios. Podría citar escuelas normales donde las maestras se recibirán con Calixto Oyuela de la mano y con Valdaspe de complemento.

La anarquía no campea únicamente en los programas de estudio. El sistema es una calamidad de cabo

a rabo. Maestros, horarios y textos se conjuran para restar a los programas de literatura lo poco de bueno que puedan tener. Los profesores se dejan arrastrar por la poca importancia oficial de la literatura. Es lo más cómodo. Puesto que nadie piensa en ello, no hay actitud más complaciente que la de hacerse cómplice. Los profesores, por lo tanto, no se matan ni mucho menos. Los hay honrados y los hay dañinos. Tener un buen guía es cuestión de suerte. En la mayoría de los casos, los profesores son histriones que traicionan la docencia y parapetan su ignorancia e insensibilidad detrás de textos inexpugnables. Aunque el profesor se preocupe de la educación literaria tiene en su contra los horarios. Muchas asignaturas, muchas cátedras, y solo cuatro horas diarias. La literatura, pues, se aloja en un rinconcito y desde allí influye como puede. Además, los feriados, las horas en que falta el profesor, los exámenes escritos, las composiciones y las exposiciones del alumno al efecto de ser clasificado absorben aún más el tiempo y lo dejan exangüe, todo chupado y escaso. El profesor más encariñado con la materia no halla momentos para explicarla a conciencia. Si se acatarra, los alumnos pasan de largo por siglos enteros, sin enterarse de qué ha acaecido en la historia de la cultura humana mientras le dura el

resfrío al profesor. Así me ocurrió. Nos faltó el profesor unos días y ya no hubo medio de recuperar el tiempo. Dimos un salto sobre el siglo XVIII español —víctima propiciatoria de todos los programas— y avanzamos victoriosamente, con una dichosa ignorancia. Me quedé, pues, sin siquiera oír mentar a Torres Villarroel, a Feijoo, a Ramón de la Cruz, al padre Isla, a Moratín... Con unos minutos tan preciosos, el profesor no tiene otro escape que recomendar un manual y dejar a su cuidado la formación de los muchachos. ¿Pero acaso hay manuales de literatura en los que se pueda confiar? Soy de los que nunca estudiaron por manual. He sido toda mi vida un mal estudiante, desordenado e incumplidor. Prefería zambullirme en un autor nuevo como en un río revuelto y vivo antes que mirarlo en un manual, inmóvil y recortado, sostenido con alfileres, como en una caja de entomólogo. Mas sé lo que son los manuales pues a fin de año no había más remedio que apechugarlos en un santiamén y servirse de ellos a manera de purgas. Y no era difícil descubrirles la triquiñuela. El estudio de talentos es allí un burdo zurcido de combinaciones. «Ameno», «elegante», «limpio», «castizo», «fluido», etc. son los valores *comodines*, aptos, como en los naipes, para toda suerte. Se enlazaban en distintas

parejas, cambiaban de compañeros, como en un minué, pero permanecían idénticos y servían para calificar a Góngora como a Lope, a los dos Luises como a Larra y a Valle-Inclán. Así eran —y son— nuestras *biblias* de exámenes. Y así hemos salido nosotros; pobres autodidactos que conocemos intensamente unos pocos puntos e ignoramos la continuidad de la literatura y su lección esencial.

[mayo, 1935]

VOLUNTAD DEL SISTEMA Y PENSAMIENTO INQUISITIVO

Hace unos meses José Ortega y Gasset anunció en su *Revista de Occidente* un curso de Francisco Romero: «la primera contribución hispánica al estudio de Dilthey, y es seguro que, además, será muy estimable trabajo, dadas la seriedad y cuidadosa información de este excelente profesor». El dato no es del todo exacto: la primera contribución hispánica al estudio de Dilthey fue un ensayo de Giner de los Ríos —¡el luminoso don Francisco!— aparecido en 1913. Acabamos de enterarnos de ello en el número de marzo de *Leviatán*. Sí es exacta la referencia de Ortega a la «seriedad y cuidadosa contribución de este excelente profesor». Excelente, y muy informado, es el profesor Romero, quien podría repetir aquella frase de Juan López de Hoyos, el maestro de Cervantes: «Todo me doy a mi patria, y mucho a mis amigos, y toda mi vida y tiempo gasto en enseñar».

Desde sus cátedras en las universidades de Buenos Aires y La Plata nos presenta alemanes insignes en la historia de la filosofía, pero aún desconocidos en la cultura hispanoamericana. Pruebas al canto: su enjundioso opúsculo *Un filósofo de la problematicidad*.

Según nuestras noticias es la primera exposición seria, en lengua española, del pensamiento de Nicolai Hartmann.

Destacamos esta primicia para que se advierta la importante función universitaria que cumple Francisco Romero. Con respecto a la cultura europea en estas tierras vivimos atrasados. La vasta información del profesor Romero, su manera elegante de escribir, su capacidad de trabajo y sobre todo su entusiasmo están realizando en nuestro país una obra pedagógica cuyos frutos no tardaremos en recoger. La vocación de Romero no es publicar libros, aunque ha escrito ya lo bastante para llenar varios volúmenes de apretado saber y clara inteligencia. Con ánimo fresco, jovial, cordialísimo se ha consagrado más bien a la formación de jóvenes estudiosos de filosofía. Gracias a este plasmar de conciencias, no a la distancia solemne de la cátedra, sino en la conversación, y en el paseo, y en la amistad de todos los días, Francisco Romero ha conseguido que, en un círculo cada vez más vasto, la filosofía pueda presentarse sin que le den coces.

Su trabajo sobre Nicolai Hartmann refiere una dramática pugna entre dos temperamentos filosóficos. A un lado están los que no pueden resistir a su voluntad de sistema. Temperamentos así fueron

Tomás de Aquino, Spinoza, Fichte. Partieron de una concepción totalitaria del universo y se aplicaron ya con las soluciones anticipadas al estudio de hechos particulares. Al otro lado están los que, con actitud indagadora y problemática, se preocupan, no de soluciones cerradas, sino de problemas abiertos. Un temperamento de esta clase es Nicolai Hartmann. Agreguemos que el mismo Romero siempre expresó, en escritos y cursos, puntos de vista coincidentes con la posición de Hartmann. En *Índice de problemas* (1929), por ejemplo, nos decía: «Ya se ha advertido antes el error de concebir la filosofía sólo o preferentemente como construcción de vastas arquitecturas ideales de sistemas completos y cerrados con respuestas para todas las preguntas. En la actualidad, aparece más bien como un vastísimo conjunto de cuestiones especiales, tratadas separadamente».

En esta mera noticia bibliográfica no es posible resumir las ideas de Romero. Nos gustaría, más bien, conversar con él.

El conflicto entre voluntad de sistema y pensamiento inquisitivo no es un simple esquema sino un drama vital, y por ser drama, y vital, está entrañablemente unido a problemas sociales. No hay filósofos puros sino hombres que filosofan, y filosofa también

el hombre de la calle. Lo dice el mismo Romero: quien se plantea problemas «tiene en su casa, colgado de la pared, un calendario; lleva en el bolsillo del chaleco un reloj, y ambos le van acortando el plazo limitado de su vida. Y este hombre necesita vitalmente saber, estar seguro, apretar en el puño una certeza —porque su reloj camina y van cayendo una tras otra las hojas leves del almanaque. Y entonces reemplaza la verdad que no llega porque aún no ha sonado su hora, o que no llegará nunca porque cae del lado de allá de nuestras posibilidades, por una verdad contrahecha, artificiosa, que cuando es total se llama sistema».

Tal es la avidez de soluciones que padece el hombre de la calle. Para calmarla improvisa concepciones del mundo o se adhiere a dogmas sistemáticos, por ejemplo, los del catolicismo. Mayor aún es la avidez del hombre de acción. Necesita aplicar en cada instante sus ideas fundamentales desde las cuales y para las cuales vive. Tomemos, como tipo de hombre de acción, a don Quijote, que lo era ¡y cuánto! ¿Cómo se conduce? Transcribimos el folleto de Romero:

Cuando el hidalgo de Cervantes prepara su primera salida advierte que su armadura carece de celada y remedia la falta haciéndose una de cartón. La prueba descargando

sobre ella unas cuchilladas, y la celada se deshace. Entonces la rehace y la da por buena absteniéndose cuidadosamente de someterla a nueva prueba. Necesita creer en ella, y antes que dudar de su fortaleza afronta el riesgo probable de encontrarse indefenso ante su enemigo. Porque la material y efectiva protección que le brindaría su celada al buen caballero no significa nada si se la compara con esta otra íntima protección de su fe en ella. El hombre siempre ha desafiado más seguro la muerte —y aun la vida— protegido por una convicción que abroquelado de hierro. Los sistemas cerrados y completos son armaduras cuyas piezas son soluciones o serie de soluciones; y para cada una de estas vale la historia de la celada de cartón de don Quijote.

El hombre de la calle y el hombre de acción no pueden prescindir de esta tendencia a convertir en sistema la natural sedimentación de experiencias propias y ajenas, de lecturas varias, de impresiones e intereses prácticos que asaltan a toda persona, culta o inculta, y se organizan en una *weltanschauung*. Tampoco los filósofos suelen librarse de tal imperio.

El caso de Bergson es muy ilustrativo. Bergson es enemigo de los sistemas. Lo ha dicho en multitud de veces. En el hermoso discurso que dirigió a los estudiantes españoles —ahora figura como prólogo a

La filosofía de Henri Bergson, de García Morente— el genial autor de *La evolución creadora* insistió una vez más en que la actitud filosófica debía ser esencialmente indagatoria. No hay que buscar el sistema que da respuesta a todos los problemas y de cuyos principios simples se puede deducir la explicación de lo real y lo posible, sino investigar un corto número de puntos, plantear un corto número de problemas. Y agregaba: de este modo la unidad de la filosofía no será la de una cosa hecha, como la de un sistema metafísico, sino la unidad de una continuidad, de una curva abierta que cada pensador prolongará tomándola en el punto en que otros la dejaron.

Pues bien, pese a la aversión a los sistemas ajenos, Bergson nos ha dejado un sistema propio. Es una concepción del cosmos, del lugar que ocupa el hombre en él y del destino de ambos. Su obra contiene una metafísica, una gnoseología y una axiología, esto es, soluciones a los tres problemas fundamentales de la meditación filosófica. Cuando apareció su último libro —*Les deux sources de la morale et de la religion*— García Morente, en el número ciento once de la *Revista de Occidente*, denunció su exceso de constructividad, su afán de sistema. Bergson —dijo— se acerca a la moral y a la religión con soluciones ya preparadas.

Los nuevos temas van a ocupar su sitio en cuadros mentales prefabricados. Y tengamos en cuenta que Bergson es uno de los más agudos filósofos del presente. No es tan fácil, pues, llevar la inteligencia frenada para que no endurezca en arquitectura lo que, según Hartmann, debe ser fluida problematicidad. En las respuestas de la inteligencia preexisten premisas que explican por adelantado cualquier cuestión parcial. Un hombre culto vive a cierta altura espiritual, a cierta altura histórica. Organiza sus conocimientos y desde el interior de esa ideal esfera percibe la realidad y actúa sobre ella. Es un ser social. Existe y coexiste, vive y convive.

Necesitamos, pues, ideologías, religiones, una fe común que nos oriente en el caos y nos ayude a comportarnos decentemente. La pedagogía con que dirigimos el desarrollo de la personalidad juvenil es la aplicación de nuestras creencias sobre la relación del hombre con el universo. No podemos prescindir del deber de educar las promesas de humanidad mejor que son los niños, y cualquier pedagogía que usemos estará prefijada por una cosmovisión. En este sentido no podemos renunciar a los sistemas. La escuela laica es superior a la católica no porque carezca de ideas sistemáticas, sino porque su sistema se funda en el

libre examen de los problemas; las ideas de la escuela católica, en cambio, se basan en dogmas, o sea, en problemas resueltos que la Iglesia prohíbe reexaminar. Pero tanto la escuela laica como la católica sistematizan sus principios. La diferencia está entre un sistema de estímulos intelectuales que permite la controversia y un sistema de dogmas que amenaza con el lodo hirviente del infierno a quien no acepte, de cabo a rabo, la filosofía de Tomás de Aquino. Debemos construir una escuela nueva que corresponda a la cultura nueva.

Que Nicolai Hartmann prefiera quedarse en el examen tenaz de las cuestiones, sacrificar toda urgencia de respuesta, marchar lentamente entre dificultades y enigmas, cercar al fenómeno fragmentario sin pretensiones de crear elevadas visiones de conjunto evidencia una austera vocación intelectual. Esa vocación intelectual, sin embargo, surge de un sistema: el del espíritu de Nicolai Hartmann, «filósofo de la problematicidad».

[1935]

LA EXPERIENCIA POÉTICA SEGÚN LOS MARITAIN

Dentro del sistema de santo Tomás de Aquino la estética se abre de brazos, en forma de cruz, y quiere prenderse a una psicología y una gnoseología dogmáticas. Difícil postura. La estética tiene que quedar bien con Dios y con el diablo. Por un lado, la esencia trascendental de la belleza; por otro, sus condiciones de existencia material. Una estética —advierte Jacques Maritain en *Frontières de la Poésie*— donde no haya ni suicidio angélico por olvido de la materia ni pecado materialista por olvido de la religión.

Demasiados compromisos. Al descender de su cielo y aplicarse al mundo de los valores tal como se realizan históricamente, el comportamiento de una estética así suele ser cruel. Si el problema de la expresión poética rebasa por algún costado las angosturas del lecho ya tendido desde hace siglos, entonces el tomismo lo rebana de un tajo; si, por el contrario, el problema no alcanza a tocar los extremos dispuestos, el tomismo lo estira o lo rellena. Resultado: que la estética —que debe vivir de hechos, que necesita moverse como un cuerpo enérgico y joven— acaba por subordinarse al dogma y se recluye en la celda invariable de una arquitectura de piedra.

Ni siquiera los Maritain —el filósofo Jacques, la poetisa Raïssa— pueden salvar la estética del renunciamiento tomista a la vida. Son más comprensivos que otros pensadores pero nos sirven la misma sopa escolástica. Para Jacques Maritain la poesía es un proceso de intercomunicaciones entre la interioridad de las cosas y la interioridad de los hombres, entre la creación y la criatura, entre el ser y la persona, entre Dios y el alma. El planteo es teológico porque en el fondo se basa en la creencia de que la personalidad humana se hizo plenamente consciente de sí misma gracias a la concepción cristiana de un dios personal: la Trinidad —una naturaleza en tres personas—, la encarnación del Verbo —una naturaleza divina, Jesús, que asume naturaleza de hombre—, una nueva noción de lo humano —la de los Evangelios, que acentúa la intimidad religiosa más que la ley exterior— y así por el estilo. Dios infunde alma en el poeta, el poeta infunde alma en su poema. El sentido poético es al poema lo que el alma es al hombre. Es la primera epifanía de la intuición creadora, que a su vez es conocimiento a través de la emoción sagrada; la poesía es libre creación espiritual, que a su vez se logra en la entelequia de sus versos...

Encontrar en un filósofo contemporáneo referencias al cielo, al infierno, al arcángel y al diablo

—no como imágenes poéticas sino como artículos de fe— me asombra tanto como debió de asombrarse el liliputiense que caminó tremendas distancias sobre un terreno desconocido hasta que asoció esta eminencia en forma de nariz con aquella eminencia en forma de pie que había dejado atrás y comprendió que todo el tiempo había estado caminando sobre el cuerpo gigante de Gulliver. Uno compra un libro reciente para enterarse de algo nuevo, lo lee y descubre poco a poco que está andando sobre el monstruoso cuerpo del dogma católico acostado largo a largo sobre la historia. Jacques Maritain se ha adaptado a los modos racionales del pensamiento moderno, pero en sus alusiones al diablo se le ve tan supersticioso como cualquier fraile del siglo XVIII. En algunos de sus párrafos aun es posible sospechar la supervivencia de un inquisidor en este tolerante católico del siglo XX: «La potestad manifiesta y sensible que el Diablo ejerce sobre una importante mitad de la literatura contemporánea es uno de los fenómenos significativos en la historia de nuestra época [...] Ya es hora de llamar la atención de los exorcistas sobre los *posesos literarios*, seguramente una de las más gesticulantes especies de poseídos del demonio» (*Frontières de la Poésie*, p. 43).

Aunque Jacques y Raïssa Maritain han pensado separadamente los aspectos teóricos de la existencia poética coinciden de tal modo en el mismo punto de subordinación al sistema que, al leer sus ensayos en un volumen común —*Situation de la Poésie*, Paris, 1938—, parece que los materiales se refundieran y que estuviéramos en presencia de un único autor.

Raïssa Maritain, en «Sens et Non-Sens en Poésie» y «Magie, Poésie et Mystique», se propone despejar el hecho aparentemente paradójico de que, siendo la lógica extraña a la poesía, la acompaña siempre.

Problema ya dilucidado por las nuevas direcciones de la lingüística, apasionante sobre todo ante la experiencia de los poetas surrealistas. Antonio Machado se anticipó hace años a las proposiciones de Raïssa Maritain en unas páginas admirables por su precisión y elegancia: «No es la lógica lo que en el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica» («Reflexiones sobre la lírica», *Revista de Occidente*, XXIV, junio 1925, pp. 361 a 364).

Es, también, la conclusión del ensayo de Raïssa Maritain.

En la misma creación poética —dice— hay una oscura ligazón entre el sentido poético y el sentido

lógico porque la poesía nace de los pozos del alma, allí donde tienen su origen todas las facultades, y de este fondo generador, fuente común de la inteligencia y el deseo, la intuición y la sensibilidad, la imaginación y el amor, la obra emerge apoyándose cada vez en potencias distintas, mas sin excluir ninguna. Ya sabemos que la experiencia poética es siempre misteriosa e inefable, pero como tiende a comunicar ese estremecimiento original por fuerza acata las formas de comunicación de que se vale el género humano. Experiencia poética y estructura formal son, pues, inseparables, correlativas, casi simultáneas. La palabra entra así en la experiencia poética llevando a cuestas todos sus irrenunciables elementos lógicos.

El hecho es conocido en lingüística. En la obra conceptual, discursiva, prosaica, las palabras son meros *signos*. Apuntan a objetos, pero en sí mismas tienen una importancia secundaria. En poesía, en cambio, las palabras, además de ser signos, son *objetos* portadores de imágenes. Dentro del poema las palabras no pueden ceder su sitio al sinónimo sin que se desvanezca el sentido del poema como tal. La materia del poema, pues, está hecha de palabras que valen como objetos y como signos; si se las despoja de una

de esas funciones se llega aún a aniquilar el espíritu, que no podría ya expresarse. No hay poesía sin lógica.

La experiencia poética es algo más, agrega Raïssa Maritain. Tiene calidad religiosa: mediante un recogimiento de todos los sentidos, el poeta nos lleva a las profundidades del espíritu y de la vida, a la raíz divina. Pero ¡cuidado! la actividad poética no es actividad mística. En la mística el objeto tocado es Dios, y la criatura humana intensifica su vida teologal y ansía el reposo de una unión con Dios. En la poesía el objeto tocado es la realidad, y el poeta tiende a su propia obra ansiando como suprema dicha la adecuación de la forma a la inspiración creadora.

Y ahora es Jacques Maritain quien continúa iluminando otros flancos del tema.

En sus ensayos «De la connaissance poétique» y «L'expérience du poète» retoma los hilos de libros anteriores (*Art et Scolastique*, *Frontières de la Poésie*) y en el mismo bastidor tomista prosigue la descripción del fenómeno poético.

Los poetas —dice— han tomado conciencia de la poesía, de un modo deliberado y explícito, muy recientemente. La necesidad de conocerse ha sido tan violenta en la poesía de nuestra época que es fácil advertir (sin extremar el esquema) dos familias de

poetas atentos a tareas divergentes: unos hacen arte, otros prefieren reflexionar sobre la acción poética y servirse de la poesía como instrumento del conocer. La consagración del poeta a tomar conciencia de la poesía en tanto poesía (profunda revolución espiritual que se inicia con Baudelaire) implica un riesgo: al abismarse en la introspección, el poeta no cumple su obra, es como si el árbol se olvidara de frutecer. Surge un conflicto entre el arte, que quiere dar forma a las ideas creadoras, y la poesía, que ya no quiere crear sino conocer. La experiencia de Rimbaud y, más tarde, de los surrealistas, muestra el destino, fecundo en descubrimientos pero monstruoso, de esta actividad poética ansiosa de conocer lo absoluto y desviada de sus fines naturales, que son las obras. Así, la poesía se queda a mitad de todos los caminos: no logra la obra, puesto que renuncia a ella, y no logra el conocimiento, porque carece de los medios para conceptualizar la realidad.

Este esquema de Jacques Maritain no funcionaría si lo metiéramos dentro de la estética de Croce, pongamos por caso, para quien la poesía es expresión. El poeta que no logra su obra no es poeta. Y si la logra, poco importa que esté obseso por la poesía o por lo absoluto. Hay «poetas del poeta» (como dice

Heidegger de Hölderlin), poetizadores de la poesía y de la mística. Rimbaud fue poeta intensísimo mientras expresó sus visiones. Cuando dejó de expresarlas ¡claro! se apagó el poeta. No es concebible una poesía que, por ponerse a revelar su propio enigma, olvide el fruto, puesto que la poesía es el fruto mismo. Nuestro Bécquer demuestra que al retornar sobre sí el poeta no renuncia a frutecer, con tal de que tenga algo que dar. Maritain, contrariamente a Croce, admite que «puede haber experiencia poética sin poema» (si bien presenta esta demora en el camino que va hacia la obra como una anomalía lamentable). Y entonces explica la esterilidad como castigo de quienes, impuramente, se asoman a la poesía para sorprender su desnudez.

¿Qué se propone Maritain? ¿Volver a los tiempos en que «el arte trabajaba en dichoso candor, ignorándose, pero gozando de su fértil libertad»? (*Frontières de la Poésie*).

No. Ese retorno no sería ya posible. La historia es irreversible. Aunque Maritain nos habla en *Art et Scolastique* de la ejemplar espiritualidad de la Edad Media, no nos invita a que retrocedamos en el tiempo ni a que renunciemos a las ganancias desde el Renacimiento hasta hoy. Si después de Baudelaire los poetas

equivocaron los modos de tomar conciencia de la poesía, hoy es preciso ensayar otras vías de penetración en los dominios íntimos de la poesía. Quizá —aconseja Maritain— el poeta deba sumirse en las fuentes inconscientes del alma, en la totalidad de su ser.

Por esta vía el pensamiento de Maritain viene a emparentarse con el existencialismo. La poesía es ontología, dice Heidegger: por la poesía se funda verbalmente el ser. Solo que Maritain insiste en un distingo fundamental. Si la poesía es ontología lo es, no porque conozca lo absoluto, sino porque nace en las misteriosas fuentes del alma, y en cierta manera las revela.

Veamos el cómo de esta revelación.

El arte es por esencia creador: forma cosas en el ser en vez de ser formado por las cosas. Por eso en la obra poética participan al mismo tiempo el poeta y el ser. El poeta puede expresarse en una obra a condición de que el universo resuene en él y sujeto y objeto despierten juntos de ese sueño oscuro en que yacían hasta el momento de sentir la apetencia de forma, la necesidad de cristalizar en palabras. El alma es conocida en la experiencia del mundo y el mundo es conocido en la experiencia del alma. Este despertar de la conciencia se vuelca como un germen en la vitalidad productiva del espíritu, fecundándolo y empujándolo hacia

la creación. Tal conocimiento, donde se funde el yo y el no-yo del poeta, actúa en la línea del producir. O sea, no es un conocimiento de tipo operativo, más bien experiencia, conocimiento existencial que quiere expresarse y solo es expresable en una obra. *Conocimiento poético*, lo llama Jacques Maritain.

[octubre, 1939]

ANDRÉS BELLO, SARMIENTO Y LA GENERACIÓN DE 1842

Los jóvenes chilenos y los proscriptos argentinos que hace cien años alcanzaron el plano de la vida pública tuvieron que juzgar el magisterio de Andrés Bello, poeta, lingüista, historiador, crítico, creador de normas, precursor siempre, organizador de la cultura de Chile y uno de los valores más asombrosos en el mundo hispánico.

Bello había formado sus humanidades en Caracas hasta 1810; había estudiado filosofía y ciencias en Londres hasta 1829. Al llegar a Chile, ante una realidad espiritual más pobre, comprendió que su misión urgente era educar a la juventud en el esfuerzo.

No todos los jóvenes pudieron apreciar su grandeza. Aquellos que vivían la política con más generoso entusiasmo estaban obsesionados por el peligro de una restauración colonial. Espiaban a los hombres del momento, con los ojos pegados a la menudencia de cada día. En el menor gesto descubrían intenciones de partidos, amenazas contra la libertad.

Bajo esta luz recelosa Bello se les apareció como el campeón de un orden reaccionario.

Bello era redactor de *El Araucano*, órgano oficial; y desde 1831, rector del Colegio de Santiago, también

oficialista. Había polemizado con José Joaquín Mora, el liberal, y a Mora lo desterraron inmediatamente. Sus discípulos eran retoños de la oligarquía que salían de su aula para ir a ocupar empleos en la burocracia. Se le sospechaba antipatriota y aun infidente en la revolución emancipadora de 1810. Respetaba la tradiciones de la Iglesia, de España, de la Colonia, del Estado. En el aprendizaje, y aun en la creación artística, exigía disciplina y rigor. Además, era hombre frío, acaso no simpático. Los jóvenes no necesitaron más para equivocarse: Bello, ¡qué duda había!, era el «corifeo de la contrarrevolución intelectual». Lo acusaron de purista en la lengua, de retórico en literatura, de dogmático en las ideas, de rutinario en la docencia, de retrógrado en la conducta civil, de absolutista en sus preferencias. La impaciencia juvenil consideraba en zaga al más innovador de los intelectuales americanos.

Por esos años Sarmiento, que acababa de llegar a Chile, comenzó a escribir con el oscuro presentimiento de que su vocación de escritor respondía a un designio providencial. Las corrientes filosóficas románticas lo habían alcanzado en 1838: lo que recibió de esas filosofías le bastó para armar una concepción del espíritu y de la historia que de todos modos él ya se estaba inventando. Se creía personaje de un drama

trascendental entre civilización y barbarie. Desde el fondo de los tiempos —pensaba Sarmiento— los mejores hombres han organizado la sociedad apuntando a valores intelectuales cada vez más altos. Este proceso se abre paso dificultosamente a través de la naturaleza inerte y acabará por unificar el mundo. En su desarrollo la civilización se sirve de hombres representativos: él mismo se sentía instrumento de la fuerza civilizadora. Y sus enemigos —Facundo, Rosas— eran bárbaras encarnaciones del paisaje natural y de lo históricamente caduco. Pero no solo la barbarie resiste al ímpetu de libertad, sino también «los anacronismos perniciosos»: lenguas muertas, ideales clásicos, glorias antiguas... Y a Bello, precisamente, lo ve demasiado atento a estas cenizas de la evolución histórica.

Con el pretexto de la lengua, Sarmiento desafió a Bello en una polémica que coincide con el despertar de la llamada generación de 1842: «... si la ley del ostracismo estuviese en uso en nuestra democracia habríamos pedido en tiempo el destierro de un gran literato que vive entre nosotros, sin otro motivo que serlo demasiado y haber profundizado más allá de lo que nuestra civilización exige los arcanos del idioma, y haber hecho gustar a nuestra juventud del estudio de las exterioridades del pensamiento y de las formas

en que se desenvuelve en nuestra lengua, con menos-cabo de las ideas y de la verdadera ilustración».

No tomar la bravata al pie de la letra. Esa arremetida contra Bello pertenece a la retórica de la diatriba, no a la literatura del odio. Siempre respetó a Bello, aun mientras le discutía. Tampoco proclamó los derechos de la ignorancia, como se ha dicho. Exaltaba un saber de la vida. Sus intereses eran políticos, y al discutir sobre la lengua Sarmiento confundió los términos de la teoría con los de la acción. Le preocupaba, no la esencia del lenguaje, sino el agotamiento espiritual de España y el porvenir de nuestra América. Y a pesar de los excesos del debate la posición de Sarmiento fue moderada: al fin de cuentas se limitó a afirmar que, habiéndose rezagado España en el proceso de la cultura occidental, los pueblos de América debían salir del marasmo por sí solos mediante un esfuerzo de expresión propia. Ni siquiera cayó en el nacionalismo: había que salvar, ante todo, la unidad de la lengua española.

¿Acaso Bello pensaba otra cosa? No. Solo que Bello lo pensaba todo con más serenidad y amplitud, y Sarmiento no lo comprendió. Bello asistía a América un poco desde arriba, con su formación clásica y sus técnicas europeas; Sarmiento quería influir en su tierra como una fuerza de civilización que se estaba plasmando en

el escenario americano. Por lo demás, Bello no tenía una concepción del espíritu mucho más antirraciona- lista de lo que supusieron los jóvenes de 1842.

Para limitarnos al campo lingüístico —donde se libró la primera escaramuza—, Bello fue un precursor de corrientes nuevas. La lengua —decía— es una energía en actividad que surge de todas las potencias de la persona. Los habitantes la reciben de su comunidad, pero son responsables de su destino porque la modifican constantemente. La gramática es la visión del habla con la perspectiva de la gente culta. No hay autoridades; hay ideales. Y los ideales que Bello propone consisten en enriquecer las posibilidades expresivas de la lengua con las nuevas experiencias del desarrollo cultural. América tiene derecho a introducir matices en la lengua española. Hasta es posible que alguna vez América se convierta en el centro de más prestigio dentro del ámbito de la lengua. Lo importante es que la conversación y la literatura se perfeccionen en América respetando las íntimas tendencias del genio de la lengua. O sea, que las ideas de Bello sobre la lengua y la formulación de esas ideas en una *Gramática* se anticiparon a su tiempo y están cerca del pensamiento estructuralista de hoy. Bello creía, no solo que la gramática era independiente de la lógica y que la gramática española era independiente de

la gramática latina, sino también que la gramática debe estudiar la dependencia mutua, dentro de una lengua, de varias clases de palabras conectadas según las funciones que desempeñan en la oración.

A la distancia, apaciguados los bruscos ademanes de la polémica, Bello aparece mucho más comprensivo, lúcido, profundo y original que Sarmiento. Pero los jóvenes de 1842 no pudieron reconocérselo. Todavía en 1878 José Victorino Lastarria está insistiendo, en sus *Recuerdos literarios*, en el error de suponer a Bello responsable de la reacción intelectual en Chile. Sarmiento, en cambio, tan fino siempre en la visión de sus propias fallas, se rectificó enseguida. Y en los últimos años de su vida, contándole a Calixto Oyuela aquella aventura de 1842, se rio a carcajadas, le palmeó las rodillas y le dijo, ahora con vehemente seriedad: «La verdad es que Bello tenía razón y sabía infinitamente más que todos nosotros».

A pesar de Miguel Luis Amunátegui, de Miguel Antonio Caro, de Menéndez Pelayo, que señalaron a primera hora la injusticia contra Bello, los críticos de la Argentina y de Chile continúan por lo general mirando a través de los recelos de los jóvenes de 1842. En el fondo de estos recelos persiste la actitud disolvente. Aún no hemos aprendido a fundar el trabajo intelectual

en ideales clásicos. Las normas siguen molestándonos.
Como antes, cuando el romanticismo vino a dar aires
de teoría a la blanda improvisación del criollo.

[1942]

UN PROCEDIMIENTO LITERARIO DE UNAMUNO

Jacinto Grau nos evoca, como conversando, pero con esa exaltación que en las conversaciones lleva al monólogo, la figura del gran don Miguel¹. A veces, siempre con la misma espontaneidad, cita textos y los comenta, como cuando en una reunión de hombres cultos alguien se pone de pie y sin dejar de hablar busca un libro en la estantería, lo abre, lo hojea, y al azar lee aquí y allá mientras discute.

El libro que al azar ha tomado Grau para hablarnos de los valores literarios de Unamuno es *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Y el libro, por azar, se ha abierto en la página 26 y después en la página 70². Y Grau sigue conversando.

En sus libros hay descuidos insólitos en hombre de sus letras y sentido del idioma; por ejemplo: En *Dos madres*, extraordinaria novela corta, de una originalidad de esas que salen de dentro a fuera, que es la verdadera

¹ JACINTO GRAU: *Unamuno y la España de su tiempo*. Serie «Cuadernos de Cultura Española», Buenos Aires, 1943.

² Todas las citas que hagamos corresponden a las ediciones de la Colección Austral (Espasa-Calpe Argentina).

originalidad, se lee: «y temblaban en sus pestañas líquidas perlas». Increíble que un hombre como don Miguel emplee una imagen tan manida. Se ha repetido muchas veces, atribuyendo a diversos autores la observación, que el primero que llamó perlas a las lágrimas fue un genio, y el segundo, un imbécil.

En otra novela corta del mismo tomo citado —*El marqués de Lumbría*— leemos: «el rumor del río que gruñía en el congosto de su cauce». Y en la página siguiente vuelve a emplear el mismo gruñir, poco onomatopéyico al compararlo con el rumorear del río, río dominado por «el enorme» tajo escarpado, donde daba la parte trasera de la casona del marqués. Dos *gruñía* en pocas líneas. Un río puede hacerlo todo, menos gruñir, verbo de pésimo gusto, tal cual lo emplea Unamuno. No se crea por lo aquí apuntado que Unamuno escribía mal. Todo lo contrario. Sus frecuentes descuidos no logran empañar el gran relumbro de su agudo decir, penetrante y fuerte (p. 73).

El tono de improvisación jocunda de todo este libro de Jacinto Grau invita al lector a entrar al diálogo con el mismo ánimo.

—Perdone usted, don Jacinto, yo no creo que esos dos pasajes que usted cita revelen un Unamuno descuidado, vulgar y de mal gusto. Al contrario. El *gruñir del*

río y las *lágrimas-perlas* no son expresiones que se cuentan entre las más acertadas de Unamuno, pero aun en ellas se descubre el procedimiento, muy unamuniano, de remover el fondo de imágenes populares hasta henchirlas con nueva presión. Lo que ocurre, don Jacinto, es que usted ha citado truncos los dos textos.

Y en un balcón puesto allí, a la umbría, libre del sol y de sus moscas, solía el marqués ponerse a leer mientras le arrullaba el rumor del río, *que gruñía en el congosto de su cauce, forcejeando por abrirse paso entre las rocas del tajo.*

Es distinto ¿no? Ya se ve que Unamuno no se propuso un efecto onomatopéyico (ya bastaba y sobraba con «le arrullaba el rumor del río»), sino animar al río, más aún, animalizarlo y hacerlo *gruñir* en su forcejeo entre las rocas. El verbo *gruñir* no es de pésimo gusto, ni mucho menos impropio, sino dramáticamente expresivo del paisaje y aun del tedio y violencia de la bronca familia del marqués. Y si Unamuno repite ese *gruñir del río* veinte líneas más adelante no es por descuido, sino deliberadamente, para hacerle rendir otro efecto: el río, siempre igual, y la vida de la casona también siempre igual.

La vida del marqués transcurría tan monótona y cotidiana, tan consuetudinaria y ritual, como el gruñir del río en lo hondo del tajo o como los edificios litúrgicos del cabildo de la catedral.

Este segundo *gruñir* es necesario, poéticamente necesario, después de las otras notas: *monótona, cotidiana, consuetudinaria, ritual...*

La otra cita también mutila la intención de Unamuno. Si Unamuno hubiera escrito: «y temblaban en sus pestañas líquidas perlas», ciertamente la imagen sería manida. Pero Unamuno nos va a presentar a Raquel, la mujer-abismo, la mujer fosca, la negra entraña seca hambrienta de maternidad:

Al decir esto se le quebraba la voz y temblaban en sus pestañas líquidas perlas en que se reflejaba la negrura insondable de las niñas de sus ojos.

¡Ah, es otra cosa! Ahora se ve que lo original está, no en la lágrima-perla, sino en la visión de la terrible viuda estéril a través de esas perlas líquidas ennegrecidas por el reflejo de los abismos de las pupilas. Y la imagen de los ojos de Raquel como pozos hondos y tenebrosos es un tema de toda la novela:

Los ojos azules y claros de Berta, la doncella, como un mar sin fondo y sin orillas, le llamaban al abismo. Y detrás de él, o mejor, en torno de él envolviéndole los ojos negros y tenebrosos de Raquel, la viuda, como una noche sin fondo y sin estrellas empujábanle al mismo abismo (p. 41).

Y al decir esto sintió Juan que la mirada de los tenebrosos ojos viudos le empujaban con más violencia (p. 42).

Juan tembló al percatar tinieblas en el fondo de los ojos azules y claros de la doncella. «¿Habría adivinado la verdad?», se dijo, y estuvo por arredrarse; pero los ojos negros de la viuda le empujaron diciéndole: «Digas lo que dijeres, tú no puedes mentir...» (p. 43).

Los ojos de Raquel, acerados, hendían el silencio (p. 55).

Al fin vio claro en la sima en que cayera; al fin vio a quién y a qué había sido sacrificada. Es decir, no vio todo, no podía ver todo. Había en la viuda abismos a que ella, Berta, no lograba llegar. Ni lo intentaba, pues sólo asomarse a ello le daba vértigo (p. 65).

El procedimiento es característico de Unamuno. Se le arrima al lenguaje por esos lados desgastados donde el pueblo español, desde siempre, ha estado empujando su vida; y de tanto escarbar y escarabajar acaba por ahondar el hueco y abrirse una salida propia. No evita el lugar común (como un escritor preciosista),

pero tampoco se abandona a él perezosamente. El lugar común ha sido trabajado por las pasiones elementales del hombre, generación tras generación. Si se queda allí, el escritor se funde en la masa anónima; en cambio, si se lanza al lugar común y lo atraviesa de lado a lado consigue hacer valer su ímpetu personal dentro de las líneas de fuerza de la normal experiencia humana.

Este ahondamiento de la frase popular, repitiéndola en distintos giros hasta promover complicadas y amplias conmociones del sentimiento profundo del escritor, se ve aun en aquellos pasajes elegidos por casualidad que usted, don Jacinto, cree defectuosos. Pero en *Abel Sánchez* el desarrollo de seculares metáforas aparece más patente.

Es la historia de una envidia trágica, la de Joaquín Montenegro. Y cuando Joaquín, que desde niño ha envidiado el éxito de Abel, fracasa también en el amor, y se entera de que su amigo le ha arrebatado a su novia y se casará con ella, escribe en su *Confesión*: «sentí como si el alma toda se me helase».

«Helársele a uno el alma» es modismo, metáfora muerta que arrastra el idioma, es lugar común. Pero por ese lugar común ha desfilado siempre una humanidad afligida; y Unamuno ha de elegir ese sitio de

experiencia popular, anónima y espontánea para trabajar en la expresión de pena de Joaquín Montenegro. Y la experiencia del alma que se hielá irá revelándose por una intensificación progresiva que, sin abandonar la imagen primera, simple y superficial, a fuerza de penetrarla y ensancharla, pone en movimiento masas de recuerdos, de sentimientos, de creencias, de caprichos, de arrebatos y pensamientos cada vez más hondos.

... sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar. El odio a Helena y, sobre todo, a Abel, porque era odio, odio *frío* cuyas raíces me llenaban el ánimo, se me había empedernido. No era una mala planta, era un *témpano* que se me había clavado en el alma; era, más bien, mi alma toda *congelada* en aquel odio. *Y un hielo tan cristalino, que lo veía todo a su través con una claridad perfecta* (p. 30).

Fui a la boda con el alma *escarchada* de odio, el corazón garrapiñado en *hielo agrio*, pero sobrecogido de un mortal terror, temiendo que al oír el *sí* de ellos *el hielo se me resquebrajara* y, hendido el corazón, quedase allí muerto o imbecil (p. 30).

Ella estaba hermosísima. Cuando me saludó, sentí que *una espada de hielo, de dentro del hielo de mi corazón, junto a la cual aún era tibio el mío*, me lo atravesaba (p. 30).

Oí claros y distintos los dos *sí*s, el de él y el de ella. Ella me miró al pronunciarlo. Y quedé más *frío* que antes... (p. 31).

Me sentí peor que un monstruo, me sentí como si no existiera, como si no fuese más que un *pedazo de hielo*, y esto para siempre (p. 31).

Estas dos páginas (30 y 31) están inervadas y envueltas por las raíces de la imagen inicial, donde Unamuno coincidió, voluntariamente, con el sentir anónimo. Pero esa ahondadora imagen-raíz sigue internándose en la novela en tirabuzón, tenazmente, creciéndose, hinchándose con contenidos nuevos; y llegamos al fin de Joaquín Montenegro —y de la novela— y todavía aquel: «sentí como si el alma toda se helase» rinde los secretos de una intimidad infinita:

Joaquín llegó a su casa también febril, pero con una especie de fiebre de hielo (p. 33).

... para no ver los ojos infernales del dragón de hielo (p. 37).

Derritiósele a Joaquín el hielo y asomáronsele unas lágrimas a los ojos (p. 38).

Y esa fama creciente (de Abel) era como una granizada desoladora en el alma de Joaquín (p. 41).

Sentía Antonia que entre ella y su Joaquín había como un muro invisible, una cristalina y transparente muralla de hielo (p. 45).

Surgíale a la vez de entre pavesas una brasa que creía apagada al hielo de su odio, y era su antiguo amor a Helena (p. 77).

Y luego, la venganza... ¡es tan dulce la venganza! ¡Tan tibia para un corazón helado! (p. 77).

Y a esta idea, que como fulgor lívido cruzó por las tinieblas de su espíritu de amargura, sintió un gozo como derretimiento, un gozo que le hizo temblar hasta los tuétanos del alma, escalofriados. ¡Ser envidiado! (p. 99).

... de helada pasión oculta el otro [Joaquín] (p. 128).

Abel Sánchez —y todas sus novelas— es una urdimbre de metáforas populares estiradas hasta donde dan. He tomado solo un hilo: el del alma helada. Quien prosiguiera estos juegos críticos podría agrupar las metáforas de Unamuno por tipos, por familias: Rosa la mujer-vegetal en *La tía Tula*, el lago en *San Manuel Bueno, Mártir*, la niebla en *Niebla*, etc.

Su concepción de la novela lo lleva a presentar sus criaturas en un puro diálogo de voces desgarradas de la vida, sin paisajes, sin descripciones, casi sin análisis psicológicos. Pero aun así sus novelas construidas a grito pelado necesitan apoyos. Los apoyos son, generalmente, imágenes populares disparadas en vértigo hacia la entraña del alma, cuyo patetismo procuran esclarecer.

Y el pensamiento filosófico de Unamuno ¿no resulta de este mismo esfuerzo de adentramiento en la expresión humana común? El hombre de carne y hueso no se quiere morir; y se revuelve trágicamente contra la razón, que le dice que sí ha de morirse. Y metiéndose en los entresijos de esta angustia del temperamento Unamuno llega a una filosofía. Y ahondando todavía en ese «sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos» crea las novelas de sentimiento trágico de la vida doméstica.

Filosofía y literatura hicieron su camino por el interior del lenguaje popular, que es nuestro órgano de conocimiento. Repensar el lugar común, atender las implicaciones filosóficas de la lengua viva, sentir las palabras como carne de la realidad y sangre del espíritu, fue en Unamuno una actitud consciente y fundada.

Pero no quiero escribir ahora un ensayo sobre Unamuno, solamente mostrar los peligros de la crítica literaria, que suele pasearse por el jardín poniendo los pies aquí y allá y aplastando la vida minúscula. Esa vida, por minúscula que parezca en la cita de un pasaje literario o en la huella de la pisada sobre el jardín, es parte de una realidad mayor que se está trascendiendo a sí misma y cuyas intenciones hay que adivinar amorosamente.

[1943]

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:
ENTREVISTA Y CODA

De mi «Diario», Washington D. C., 19 de enero de 1944.

Ayer visité a Juan Ramón Jiménez. Golpeé la puerta de su habitación y él mismo asomó la cabeza, para recibirme. Al primer vistazo le encontré parecido con una caricatura (no necesariamente con una caricatura del mismo Juan Ramón). Frente amplia, nariz afilada y larga, el vértice de la barba, los ojos redondos y negros... En esa cara triangular, cara de tísico barbado, los ojos, hermosos pero sin bondad, parecen de mujer enérgica y calumniadora. No es que Juan Ramón tenga nada de afeminado. Su porte, sus gestos, la entonación de la voz son bien masculinos. Pero es como si esa masculinidad hubiera atravesado largas distancias por un territorio indeciso, en sombras, dejando, muy atrás, muy atrás, allá en la otra punta del camino, a una mujer.

Estaba en bata. Se disculpó. Que no me esperaba. Al sentarse se le abrieron los pliegues de la bata y vi que estaba sin pantalones. Me sentí incómodo al verle la pierna asomada hasta la mitad del muslo porque temí que, al darse cuenta de ese descuido, fuera él quien se

sintiera incómodo. Pero no. Se palpó la carne desnuda y la tapó a medias. Y en el curso de la conversación la bata se abría y cerraba. Yo podría dignificar la escena recordando el cuadro manierista de Lelio Orsi, *Noli me tangere*, en que Jesús y la Magdalena están como en una danza, Jesús avanzando toda la pierna desnuda. Pero lo cierto es que el efecto no fue artístico, sino cómico: ¡la seriedad de esa figura antigua a medio vestir, con cuello y corbata y sin pantalones ni zapatos!

Tiene una voz velada —cálida y velada— y mueve con señorío sus manos. Muy amable. Que había leído cosas mías, que tenía un especial placer en conversar conmigo... No le creí. Conoce nombres de la literatura argentina. Pregunta acerca del nuevo movimiento literario. Se queja de que no le han pagado algunas colaboraciones en periódicos de Buenos Aires...

Cambié de conversación. Juan Ramón se empequeñece cuando no habla de sí. Lo invité a hablar de sí. Trataré ahora de fijar lo que me dijo. Seré lo más fiel posible. Solo que él, aunque muy conversador, no respondía a mis preguntas con precisión. Se desviaba. Tuve que traerlo muchas veces al camino real de mi interrogatorio. No transcribiré sus palabras tal como las dialogó (tendría que hacer oír mi voz ¿y para qué?) sino en forma de monólogo:

—Aunque yo distingo en mi poesía cinco ciclos bien distintos, es una unidad —como que mi vida ha sido una función poética— y yo quisiera verla, no en libros, que siempre son sucesivos y crean la perspectiva de un pasado, sino presente y simultánea como un cielo estrellado. Ahora estoy preparando un libro que resuma toda mi obra: pero aun en el caso de un libro único, que haya que hojearlo página por página me atormenta. Es la desventaja de la literatura. Yo quisiera que toda mi poesía estuviera allí, como estampada en un muro circular que se vea de una ojeada. La plástica y la música actúan más rápidamente que la literatura. ¡Si se pudiera leer el *Quijote* con el placer instantáneo con que miramos *Las meninas*! Porque siento mi poesía como un todo presente es que corrijo aun mi pasado. Mi corrección no es académica. Ni siquiera es voluntaria. Nunca voy a un poema mío para corregirlo. No voy a corregirlo. Lo que suele ocurrirme es que, a veinte años de escribirlo, un buen día se me presenta un verso reclamando una corrección. Yo había escrito «palpitantes y bellas». Ayer, al dictarle a mi mujer esta poesía antigua, le leí: «palpitantes de bellas». Es que antes no había logrado lo que quería. Otras veces corrijo quitando. Quito al poema lo que es opaco, lo que es mentido, lo que estúpido. Antes yo escribía:

«cual». Ahora, solo «como». ¡Si nunca he dicho *cual!* El escribirlo fue algo pedante y pegado. Quiero decirle que intervengo en el pasado porque mi poesía sigue funcionando para mí (o, mejor, yo sigo en función de la poesía, porque yo no creo en el poeta, sino en la Poesía). Pero no crea que me propongo corregir. Solo por casualidad, cuando se me presenta un verso que me reclama. En realidad, no corrijo ni siquiera en el momento de la creación. *Platero y yo* fue escrito casi sin leer lo que escribía, de un tirón. Cuando los críticos suponen que eso debió de ser una cuidadosa busca de efectos de estilo, un acendramiento de la expresión, se equivocan. Escribo con gran fluidez. Una poesía se deposita sobre el papel, entera. Mis prosas corren siempre con menos velocidad de lo que yo quiero decir. Mi gran problema es la fluidez. No me alcanza el tiempo para escribir lo que se me ocurre. He publicado poco. No habría prensas en el mundo que pudieran servir la rapidez de mi pensamiento. Por eso la forma del libro más adecuada a este modo de escribir sería la miscelánea: poesías, semblanzas, aforismos, notaciones de diario íntimo, poemas en prosa... Y mi gran ideal ha sido disponer de un rincón de periódico donde yo, libremente, pudiera volcar, día a día, lo que voy viendo. Nunca lo pude conseguir. Cuando *El Sol*

de Madrid me ofreció ese rincón quiso imponerme un tono ligero, darle a mis escritos un aire público. No acepté. Al dictarle a mi mujer —siempre he preferido dictar a máquina— por los costados de lo que estoy dictando empiezan a caer aforismos, observaciones, recuerdos, visiones. Todo esto va a unas cajas especiales. En España quedaron cantidades increíbles de esos papeles. Sé que me los han robado. No me quejo. Es tan horrorosa esta guerra que sería un egoísmo de chiquillo darle importancia a esos efectos sobre mí: pura pérdida de papeles. Pero se lo digo para que vea usted cómo mi vida es una segregación de papeles anotados. A veces me despierto y en la oscuridad escribo líneas que al otro día me cuesta descifrar. No hay nada más fácil para mí que escribir. Mis poesías son breves porque creo que la poesía se da así, en rápidos toques, en unidades mínimas. He escrito hace poco un poema largo, *Espacio*. En realidad es una rapsodia, una sucesión de momentos. Pero cada instante poético se da brevemente. Entre mis versos y mis prosas no siento diferencias, ni en el momento de escribirlos ni cuando los leo después. Ante todo, nunca me oigo cuando escribo. Nunca me leo en voz alta. Claro que el ritmo me da placer, pero el placer viene tan junto con todo lo demás que no puedo decir que sienta el ritmo del

verso y el ritmo de la prosa. Creo que la única diferencia que siento entre verso y prosa es mi voluntad de hacer verso o mi voluntad de hacer prosa. Cuando hago prosa me sale barroca si escribo, pongamos por caso, sobre el barroco Valle-Inclán; o más sencilla, si la realidad a que atiendo me pone en esa sencilla disposición. Soy como un pintor, que no mojará el pincel en un color que no esté en su visión. No prefiero ni mi verso ni mi prosa. Prefiero mi ensimismamiento, mi vivir para la poesía. Llevo una vida retirada. Se ha dicho que soy un poeta en su torre de marfil. Tontería. Soy tan humano como cualquiera y me interesa el banco de la plaza y las gentes y los temas de cada día. Pero no quiero apartarme de la orilla de la poesía. A veces pasan días opacos, sordos, en que no escribo ni podría escribir. Pero en cuanto toco la Poesía, ya no me deja; y es un chorro de imágenes que no me da tiempo para escribir. ¡Torre de marfil! Tontería. ¡Qué más quisiera yo, vivir con mi pueblo! Desde que vivo aquí, en los Estados Unidos, rodeado por el inglés, mi propia lengua española se me ha hecho toda interior y creo que se va secando por la falta de diálogo...

Hasta aquí, Juan Ramón.

¿No se reconocen, en estas palabras que le oí, otras que Juan Ramón ha dicho y escrito, con innumerables

variantes, a lo largo de su vida de poeta? Mientras conversábamos yo asentía, para facilitar así sus confidencias. Ese asentimiento, sin embargo, ocultaba muchas disidencias. Una cosa es disfrutar la poesía de Juan Ramón; otra, ponerse de acuerdo con las opiniones de Juan Ramón sobre la poesía. En Juan Ramón hay un poderoso poeta y un impotente teórico. El poeta Juan Ramón nos enriquece con nuevos modos de percibir la realidad; al teórico Juan Ramón, en cambio, no podemos tomarlo en serio. ¿Cómo seguir pensando desde sus ideas si, en verdad, no son ideas? Frases, no ideas. Pensamiento insuficiente, sin raíz; pensamiento fragmentario, no por la manera de comunicarlo, sino porque le falta una inmanente continuidad. Juan Ramón sustantiva abstracciones —todo, nada, el ser, la eternidad, el espíritu, la belleza, la verdad— pero estas abstracciones no las obtiene de un arduo proceso intelectual, sino que las elige de su coloquio con los libros y consigo mismo. Los meandros oscuros, los flotantes jirones de conceptos, las contradicciones no son sutilizas de una metafísica irracionalista, sino las fallas de un poeta que no sabe filosofar.

No pedir nueces al rosal. Sí, claro: al poeta, toda mi admiración por sus rosas. Lo que yo debería hacer es analizar la excelencia poética de su obra. Haré,

sin embargo, lo que no debiera hacer, que es reconstruir su teoría de la poesía para que sirva como telón de fondo de las cosas que ayer me dijo. Me reservo, para otra ocasión, el gran tema: desentrañar, de los giros estilísticos de las poesías de Juan Ramón, su sentimiento del tiempo y su idea de una Poesía Eterna (desmaterialización de las cosas, aquietamiento de las acciones, preferencia por lo abstracto, lo estético, lo letal, todo esto en los usos metafóricos de adverbios y preposiciones y en los desusos, también metafóricos, del verbo y del sustantivo, etc., ¡qué programa! Pero para otra ocasión).

Como muchos otros poetas de sus años, que partieron del simbolismo y llegaron al expresionismo, Juan Ramón identifica dinámicamente su yo y el mundo:

¡No sois vosotras, dulces, bellas ramas,
rojas, las que os mecéis
al viento último; es mi alma!

Al ver este oro entre el pinar sombrío,
me he acordado de mí tan dulcemente,
que era más dulce el pensamiento mío
que toda la dulzura del poniente.

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

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

¡Inmenso almendro en flor,
blanca la copa en el silencio pleno de luna,
el tronco negro en la quietud total de la sombra;
cómo subiendo por la roca agria a ti,
me parece que hundes tu troncón
en las entrañas de mi carne,
que estrellas con mi vida todo el cielo!

De este punto de fusión imaginativa le nacieron sus mejores poemas, esos en que los estados de ánimo se objetivan en materia física y, simultáneamente, las cosas

reales se transfiguran en contenido psíquico. Pero Juan Ramón no es uno de esos líricos idealistas, solipsistas, muy ufanos de estar inventado dentro de sí toda una activa fábrica de bellas imágenes, sino que, al contrario, cree que si se pone en estado de quietud y embeleso al fin se le abrirá el cerco de su alma y por allí penetrará nada menos que el ser. «La dinamia verdadera es de fuera a dentro», ha dicho. El ser —estático, unitario— le invadirá espiritualmente. Al parecer se trata de un ser eleático, parmenídico, inmóvil, absoluto, eterno, como una esfera en cuyo centro él, Juan Ramón, conocerá la belleza. Valor *belleza* que, para él, es objetivo y universal. «La Belleza es la única verdad del mundo». Por lo menos, poeta auténtico es quien, ante la belleza, no puede menos de «vivirla como verdad absoluta». La cara que esa belleza muestra a los poetas se llama poesía. «Creo en la realidad de la Poesía. Y la entiendo como la eterna y fatal Belleza Contraria que tienta con su seguro secreto a tal hombre de espíritu ardiente». La poesía ya está hecha, fuera del alma del poeta. El poeta no crea la poesía, sino que participa de ella. Hay un núcleo óptico de donde se desprende el poema:

¡Canción mía,
canta, antes de cantar;

da a quien te mire antes de leerte,
tu emoción y tu gracia;
emánate de ti, fresca y fragante!

El poeta no puede hacer otra cosa que abrir su alma de par en par para recibir la poesía que lo visita; o, en momentos menos dichosos, salir por los caminos y buscarla con mil heroísmos. Pero en uno y otro caso la poesía, aunque consienta que la toquen, no se dejará apresar:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!

La poesía es inefable. Lo que el poeta escribe es el espíritu inmanente de esa imposible poesía. El poeta contempla lo absoluto con ojos de panteísta o de místico, lo cual no implica que exista Dios. El Dios de las teologías, con los atributos tradicionales, le parece innecesario, prescindible para el hombre hondamente espiritual. Juan Ramón cree que hay una fuerza

universal; inescrutable, sí, pero que acaba por responder a nuestros intentos de expresión. A esa fuerza hay que cortejarla en la postura del éxtasis. Siempre la absoluta poesía queda del otro lado de la expresión humana.

Las reflexiones de Juan Ramón sobre estética son en su mayoría larvarias, informes, insuficientes, feas; pero a continuación transcribo unas pocas inteligibles:

La Poesía está mucho más allá de la belleza relativa, y su expresión pretende la belleza absoluta. No se llega a ella nunca si su reino no se pone en contacto con nosotros, si ella no viene a nosotros, si no la merecemos con nuestra inquietud y nuestro entusiasmo.

La poesía no se «realiza» nunca, por fortuna para todos; escapa siempre, y el verdadero poeta, que suele ser un ente honrado porque tiene el hábito de vivir con la verdad, sabe dejarla escapar...

¡Ay, no, no somos creadores; no somos más que repetidos transeúntes de la belleza...!

La poesía ¿no es el todo y la nada a un tiempo, no es ya la eternidad?

El poema se escribe con actualidad. Pero luego hay que librarlo de su actualidad. Y ¡malo cuando no puede librarlo el poeta o cuando él solo no se libra!

Crítico de mi corazón, cuando yo digo del poema:

No le toques ya más,

que así es la rosa,

es después de haber tocado el poema hasta la rosa.

Me imagino mi obra terminada, perfecta, aislada, in-
conmovible como una Casa de Tiempo y de Silencio.

Estas frases —son frases— pertenecen al almacén de teorías sobre la *poesía pura* que ha venido ensanchándose desde el simbolismo hasta el surrealismo. En lengua española la primera teoría significativa fue de Rubén Darío; después vino la de Juan Ramón (no corresponde estudiar aquí la de Antonio Machado, la más profunda). Solo que Juan Ramón, más que una teoría de la poesía pura, nos ofrece una mitología de la poesía pura. Esta mítica poesía es pura en sí, aunque solo nos mueve a escribir poemas impuros. ¿Cómo es esto? Ah, es que de esa poesía nos llega, como una chispa eléctrica, el don poético; y el don poético, cuando lo ejercitamos, se nos impurifica. Podemos perfeccionar el poema, pero no la poesía, que ya es una suma perfección. Que el poema sea completo, humanamente completo: esto es todo lo que el poeta puede procurar. ¿Perfecto? Nunca. Es natural que, en este culto al mito, negarse a escribir un poema puede ser el mejor homenaje a la

poesía pura. El silencio puede valer, si es una negativa a empañar con impurezas la pura inspiración. El silencio retiene la inspiración poética en su estado puro. La poesía pura es, en esencia, silencio.

Juan Ramón nos habla, en los fragmentos de su *Diario poético: 1936-37*, de un libro en blanco, más valioso que el libro total que alguna vez imprimirá:

Escribir poesía es aprender *a llegar* a no escribirla, a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia consciente. ¡Qué belleza armoniosa y pacífica ese libro en blanco, en blanco voluntario, respetado blanco final, con silencio de muerte y transfiguración! Los que hubiesen leído mi obra poética, yo mismo, contemplando ese libro en blanco, sorprenderíamos, sin duda, en sus páginas sin nada fijo y con todo en onda, una completa poesía suprema, una síntesis de combinaciones poéticas, clave de toda mi obra escrita y superior en absoluto a ella, un yo sobre el yo mío.

Esas frases —¡siempre frases!— producen una curiosa ilusión de humildad. Parece que, al hablar de sus versos, nos dijera modestamente, «esto es poesía pura»; pero, en el fondo, con toda jactancia, nos está diciendo: «esto es Poesía Pura». Nadie ha manifestado tanta

insatisfacción por sus propios versos como Juan Ramón. «Después de cuarenta [años] de fervorosa poesía lírica... sigo seguro... de no haber logrado nada a mi gusto en idea, sentimiento, ni palabra», decía en 1937. No nos equivoquemos, sin embargo. Está pensando, no en los fracasos relativos que los poetas muy humanos siempre han confesado, sino en el fracaso fatal de toda «poesía escrita» ante la poesía absoluta, inaccesible en esencia, que él, a diferencia del resto de los mortales, tiene el privilegio de atisbar. Como hombre no admitiría fracasos; los admite como semidiós. La soberbia de Juan Ramón es prometeica, descomunal. Más que egocéntrico, Juan Ramón es geocéntrico, cosmocéntrico, ontocéntrico. Sus palabras preliminares en *Ciego ante ciegos* (La Habana, 1938), son características. Amigos cubanos quisieron organizar un homenaje a Juan Ramón Jiménez, poeta. Juan Ramón amenazó con huir de La Habana. ¿Modestia? Un momento. Juan Ramón sugirió, en cambio, que «era mejor que yo le dedicase esa hora a la inefable Poesía, leyendo sencillamente en la sombra algunos de mis poemas, intento perenne y nunca logrado de hermosura». Repárese, bajo la máscara de la modestia, en el orgullo de estar en relaciones íntimas con la poesía misma, esa poesía que, según él nos dice, es perfecta, absoluta, eterna:

Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y el mío,
a la Poesía. Y nuestra relación es la de los apasionados.

La mítica belleza lo visita, a solas y a escondidas, y
se deja contemplar el cuerpo desnudo:

Vino, primero pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,

y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Juan Ramón no cree que, como todos, está arrojando sus redes al lago de su alma, para pescar allí los pececillos líricos de cada instante. Oh, no. Eso sería demasiado poco. Él cree que, titánicamente, se está estirando hasta la cámara más preciosa del ser para robar el secreto de la poesía eterna. ¡Nada menos! La Poesía —así, con mayúscula— no es una aventura humana. Aventura humana será para otros poetas, para esos pobres hombres ensimismados que se inclinan a contemplar la temporalidad de su propia vida interior y procuran hacer cristalizar en palabras las visiones fugaces de la existencia. Para Juan Ramón la poesía no es aventura humana: es una misteriosa divinidad, visible solo para los grandes poetas. La poesía está fuera de la biografía de los poetas, fuera de la historia de la literatura:

Quisiera que mi libro
fuese, como es el cielo por la noche,
todo verdad presente, sin historia.
Que, como él, se diera en cada instante,
todo, con todas sus estrellas; sin

que niñez, juventud vejez quitaran
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.
¡Temblor, relumbre, música
presentes y totales!
¡Temblor, relumbre, música en la frente
—cielo del corazón— del libro puro!

A esta teoría poética, antihistórica y antibiográfica, la formuló así: «La poesía verdadera, la poesía en espíritu no tiene ciclos, porque el espíritu, como la eternidad, no los tiene». Y es con esa fórmula que podemos comprender su actitud ante la edición de sus propias obras. Juan Ramón no nos da libros cerrados, definitivos, sino que los modifica como si trabajara sobre una materia perenne. Intercala, en reediciones y antologías, composiciones inéditas, corrige los versos, reorganiza sus series, cambia a las poesías su título, su colocación, aun sus palabras... Cirugía estética, como la de las mujeres que no quieren envejecer. A toda costa hay que borrar las marcas que el tiempo de su vida dejó en su estilo, hay que borrar las huellas de su marcha de poeta. El mismo Juan Ramón puede ser borrado de la historia:

Sé que mi Obra es lo mismo
que una pintura en el aire;

[...]

que el vendaval de los tiempos

la borrará toda, como

si fuera perfume o música.

No es cortedad, apocamiento, no. Lo que nos quiere decir es que, en un Juicio Final, la eternidad borrará lo humano, pero llevará consigo, en un arrebato, lo divino de Juan Ramón.

No disminuyo un ápice de los altísimos méritos del excelente poeta Juan Ramón. Solo he intentado comprender sus opiniones sobre la Poesía mayúscula, altivas pero menos altas que sus poesías minúsculas. ¡Qué duda hay, sin embargo, que su fe en la poesía le ha inspirado la felicidad de muchas de sus poesías!

[1944]

DEFENSA DEL ENSAYO

Cuando hace diez años recogí en *La flecha en el aire* mis ensayos juveniles algunos buenos amigos alabaron la modestia con que yo confesaba no haber dado con la flecha en el blanco. «No te desanimes —me dijeron—; a veces acertaste y seguirás acertando si afinas la puntería».

Pero la verdad es que en aquel título no fui modesto. Al contrario. En los juegos con que Eneas honró el sepulcro de su padre Anquises, varios guerreros apuntaron con sus arcos a un mástil en cuyo tope había una paloma atada. El primero clavó la flecha en el palo, el segundo cortó la cuerda, el tercero atravesó a la paloma en su vuelo, pero fue Acestes el vencedor: él disparó al aire y su flecha ardió en las nubes como un astro fugaz.

No digo que mis flechas sean así de prodigiosas, sino que lo que yo estimo de mí mismo son mis disparos imaginativos: ¡la flecha en el aire, ardiente y efímera, no la posesión final de un blanco atravesado!

Sin embargo, las circunstancias no me permiten este lujo. Como en la Argentina no es posible vivir de la pluma y, además, no hay un periodismo literario, tuve que cambiar de oficio y me hice profesor,

con lo que inmediatamente mi esfuerzo intelectual cambió de dirección. En vez del *yo*, el *nosotros*; en vez del gusto por la *doxa*, la simulación de la *episteme*; en vez de conversar gozosamente, escribir sujeto a una disciplina que promete en falso una objetividad imposible. Soy feliz como profesor, en parte porque aun en las clases le doy voz al periodista que me habita, pero comprendo que llegaré a esterilizarme si sigo cumpliendo los ritos de una concepción de la cultura en que no creo. Ante todo, no creo que un tratado sistemático, construido con métodos y bibliografías, de esos que conmueven a los profesores, valga más, necesariamente, que un ensayo personal, espontáneo y audaz sobre el mismo tema. Todo depende de quién sea el autor y cuál su fruto.

Claro está que los fanáticos de la filosofía dirán que siempre un sistema filosófico —sobre todo si es alemán— tiene más rigor, dignidad y jerarquía que un ensayo —sobre todo si es inglés—. ¡Pero, señores, no hablemos de la filosofía, primero como si monopolizara todos los oficios de la inteligencia; y segundo como si existiera de verdad! Lamento particularizarme con la filosofía, pero no tengo más remedio: profesores de filosofía son los que he visto —con las cejas muy altas— desdeñando a los ensayistas. Profesionales del

concepto, no sería nada de extraño que ya creyeran que los géneros escritos tienen más objetividad que los escritores.

Siempre me ha parecido una manifestación de locura esa creencia de que los conceptos pueden independizarse del proceso psicológico que los elabora, sustantivarse como el ectoplasma de los espiritistas, convertirse en *espíritu objetivo*, y desde fuera volverse airados contra los hombres que les dieron la vida. Fue en un raptó de cordura que Aristóteles elaboró su concepto de los géneros poéticos; pero fue en un largo rato de locura —del Renacimiento al Romanticismo— que esos géneros se hipostasiaron en realidades retóricas y ejercieron un poder insultante sobre los poetas mismos. Yo respeto en muchos hombres sinceros y originales esas indagaciones teóricas a las que me represento con el concepto de filosofía, pero si me dicen, con el aire desafiante de un Quijote, que la filosofía (del Toboso o de donde sea) exige algo más que respeto puesto que es la reina sin par de todas las disciplinas intelectuales y yo debo acatarla o morir, entonces me sublevo y aseguro que no conozco a esa señora llamada Filosofía.

No soy lo bastante absoluto en mi idealismo para suponer que todos, aun el elefante, es una ilusión de

mi conciencia. No. Creo en el elefante poderoso. Por lo menos creo que en las afueras de mi ser debe de haber algo que al adentrarse en mi conciencia se me representa en una imagen a la que llamo *elefante*. Pero me niego a creer que en ningún lado haya algo que se llame filosofía, y mucho menos que esa filosofía me obligue a avergonzarme de mis ensayos o a cumplir con métodos académicos. No sé qué será un elefante en sí, pero me basta saber que si ese pedazo de noumèno me pone una pata encima (o lo que yo me figuro que es una pata) la pata noumènica me aplastará. En cambio, en el dominio de mi conciencia soy libre y no hay nada espiritual que desde fuera pueda aplastarme. Hay dos elefantes: el ilusorio y el otro, el que me aplasta; pero hay solo una filosofía, la ilusoria, que no puede hacerme ningún daño.

Descreo, por lo tanto, del prejuicio de que un ensayo no es tan digno como un tratado de filosofía. Tan redonda es la munición como la luna.

Lo que ocurre es que muchos suponen que un ensayo es un ensayarse en algo que no se conoce todavía bien. Cierta profesor universitario (argentino, por supuesto) se sintió molesto porque un colega había publicado un ensayo. Le pareció poquita cosa. «¿Por qué no se ensaya en su casa —exclamó— en vez de

ensayarse en público?» ¡Le parecía que expresarse en páginas informales, rápidas y amenas era malgastar el tema y probablemente el seso!

Pero los ensayos no son balbuceos en una lengua no aprendida, no son los primeros pasos en un camino que otros —los autores de tratados, tesis, disertaciones y discursos— ya han recorrido hasta el final. Ni balbuceos ni primeros pasos fueron las páginas de Montaigne, *padre del ensayo*. La historia del ensayo no nos muestra un limbo de indecisos o aprendices, sino una rotunda asamblea de espíritus que se sentían seguros, ingeniosos y cabales.

El descrédito del ensayo en la Argentina se debe a que los esnobs de pronto se han puesto a hacer cálculos usurarios: si en vez de prodigarse los escritores en los periódicos —dicen— se encerraran a pergeñar obras más extensas y sistemáticas, el país crecería en importancia cultural. ¿Por qué? La literatura inglesa es una de las primeras del mundo gracias, en parte, al ensayo: Bacon, Cowley, Steele, Addison, Swift, Johnson, Goldsmith, Lamb, Hazlitt, Coleridge, Ruskin, Pater, Stevenson, Shaw, Chesterton, Woolf, Huxley, etc. son presencias eternas en el lado derecho de una gran literatura, no hilachas colgadas por el envés del tapiz. No siempre el ensayo es más humilde que

otros géneros literarios. ¿Quién duda que un ensayo de Addison vale más que una tragedia de Addison? No siempre el ensayo es más efímero que un tratado. Grandes *summae* han desaparecido en el abismo y —como dice Paul Valéry de los imperios antiguos— solo nos han dejado sus bellos nombres. La palabra *tomismo*, por ejemplo ¿no suena tan bellamente fantasmal como la palabra *Babilonia*?

Como no creo en los géneros tampoco creo en las definiciones. Una aproximación escolar sería esta: el ensayo es una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza en anécdotas y descripciones, lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada, con un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con entera libertad desde un punto de vista muy personal. Si se repara en esa definición más o menos corriente se verá que la nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor. El ensayo es una obra de arte construida conceptualmente; es una estructura lógica, pero donde la lógica se pone a cantar. Sé que Croce rechazaría estas opiniones: él, que en uno de sus abusos teóricos llegó a negar valor poético aun a las alegorías del Dante, no admitiría que pueda haber lirismo en un

ensayo. «¡Donde hay concepto no hay poesía!» Pero el conferir unidad a algo es ya un acto poetizador. Cualquier construcción está animada con un toque de poesía cuando su unidad interior se ha hecho visible, fácil y placentera. Hay sistemas filosóficos, enrollos matemáticos, hipótesis científicas, caracterizaciones históricas, que se convierten en poemas por obra y gracia del espíritu unificador, leve y vivaz donde los conceptos suelen brillar como metáforas.

[1945]

CEROS A LA IZQUIERDA DE LA FILOSOFÍA

Filósofos

Como los filósofos aspiran a la verdad universal, uno de sus problemas —no el menor, ciertamente— es el que ellos mismos han creado al formular tantos sistemas anárquicos: realismo e idealismo, racionalismo y empirismo, materialismo y espiritualismo, etc. Si las respuestas a idénticas preguntas son diferentes entre sí, y con frecuencia contradictorias ¿no sería mejor que las considerásemos meras opiniones personales?

El escéptico está de acuerdo; y hasta admite que su escepticismo es otro sistema, no más verdadero.

Pero hay filósofos que confían en un conocimiento seguro. La anarquía, dicen, es aparente: Platón, Santo Tomás, Leibniz, Hegel, Bergson se asomaron al universo desde su siglo; sin duda no interpretaron perfectamente lo que vieron, pero algo verdadero hubo en lo que vieron. Es posible, agregan, que un ojo dialéctico pueda recobrar esos aspectos entrevistos a través de la multiplicidad de perspectivas históricas y ofrecernos la visión total de la verdad.

Si les preguntamos en qué frente se abre ese ojo capaz de mirar simultáneamente desde los ojillos de

todos los filósofos habidos y por haber, responderán que en la de una señora llamada Superfilosofía.

Lo malo es que esa señora no existe: es solo uno de los seudónimos de Dios.

Hegel casi lo confesó: no hay más que una filosofía, la del Espíritu Absoluto que se comprende a sí mismo mediante la diversidad de los filósofos.

Este Espíritu Absoluto —llamémosle Dios— debe de ser un lector con toda la barba. Platón, Santo Tomás, Leibniz, Hegel, Bergson le dedicaron sus metafísicas como el poeta dedica su poema a un lector preferido. Y acaso esta es la razón por la que, al leer metafísicas, nos encogemos con el vago remordimiento de ser indiscretos, como si estuviéramos interceptando cartas dirigidas a otra persona: las leemos con curiosidad, pero sin comprender todas sus alusiones. Es natural. Después de todo, son cartas a Dios; y solo Dios debe gozarlas, infinitamente divertido.

La medida de todas las cosas

«... se rompieron las cataratas del cielo, y llovió, como llueve en este mundo en el que todo es grande, si exceptúo el espíritu del hombre».

Así menoscababa al espíritu Eugenio María Hostos.

Ante esa falsa oposición entre la grandeza del mundo y la pequeñez del espíritu puedo imaginarme cómo conversarían algunos «ismos» filosóficos:

Primer «ismo». Repárese en que no es el mundo, sino un espíritu —el de Hostos— quien lo dice. El mundo no sería capaz de tanta elocuencia; mucho menos de tanta modestia.

Segundo «ismo». Tampoco es cuestión de dejarse apabullar por el mundo. Después de todo somos nosotros quienes le tomamos las medidas.

Tercer «ismo». (Saliendo con un domingo siete). ¿Y qué si somos más pequeños? Ya lo decía el Arcipreste: «es pequeño el grano de la pimienta, pero más que la nuez conforta y más caliente».

Inmortalidad

El estudiante reflexiona sarcásticamente sobre lo efímero de la civilización:

—Señor: los egipcios levantaron pirámides y embalsamaron sus cadáveres por creer en la eternidad. Esa creencia no hizo inmortal su civilización.

Responde el profesor:

—Puede ser, pero no parecen haberse equivocado. Si no eternos, por lo menos han durado hasta esta

conversación que estamos teniendo sobre ellos. Hace cuarenta siglos los egipcios estaban diciendo: «Millones de años han pasado. No podemos contar cuántos. Millones de años pasarán. Soy Ayer, Hoy, Mañana». Estamos sin-fronizados, y aun sin-cronizados, con la particular experiencia del tiempo de aquellos egipcios. Participamos del mismo latido temporal. Quien escribió aquel *Libro de los muertos* y yo, que lo estoy leyendo, hacemos un solo hombre. Y Unamuno ¿no es un egipcio de hace cuatro mil años? Esa tremenda voluntad unamunesca de permanecer, esa insaciable ansia de inmortalidad ¿no se dio en el culto a la resurrección y a la vida eterna, en las pirámides, en las momias, en los jeroglíficos, en los papiros con proverbios, y cuentos, y poemas, en la cancelación de la muerte que enérgicamente dictó Egipto?

Y el estudiante:

—Si me perdona, señor: que Unamuno sintiera la inmortalidad como un egipcio no le valió para cancelar la muerte. Al contrario, la proliferó. Por su hambre de inmortalidad, vivió desviviéndose, vivió muriéndose. Quería vivir eternamente, pero su vida fue una muerte multiplicada por el miedo a morir. Murió infinitas muertes por no resignarse a la idea de que solo se muere una vez. Más inmortal, al fin y al cabo, fue

su perro, que mientras Unamuno escribía lo miraba tranquilamente desde el suelo, ignorando la muerte (no me refiero al perro Orfeo, el de *Niebla*, porque ese fue un perro unamuniano).

Definirse, no definir

No pierdas el tiempo, cuando escribas, en definir el campo filosófico dentro del que trabajas. (A menos que seas uno de esos carpinteros que quieren poner puertas al campo). O el predicado de tu definición es excesivamente concreto, y en ese caso incurres en una tautología (v. gr.: «La estética es el estudio de lo estético») o el predicado es excesivamente general (v. gr.: «La estética es el estudio de algo»). Los profesores, para disimular este inevitable fracaso, recurren a definiciones que juegan a las visitas y van y vienen de la casa de Gedeón a la de Perogrullo. Esas definiciones (v. gr.: las que da Friedrich Kainz en su *Estética*) tropiezan entre sí y quedan automáticamente canceladas. A la postre, no sabemos más que antes. No pierdas el tiempo, pues. Lo que sí debes definir es tu trabajo: tu objeto, tu intención, tu perspectiva, tu método... Es decir, debes definirte. A los campos filosóficos no los define nadie: son de aire y se los lleva el viento.

Psicología

El único conocimiento psicológico válido es el de la introspección. Cuando el psicoanalista dice estar observando a un paciente, en realidad lo está provocando para que se introspeccione y luego se exprese. Sin contar que aun el mismo psicoanalista tiene que explorarse bien por adentro para poder comprender las revelaciones que su paciente le ha hecho.

Saboteadores

Hay una raza de saboteadores que se meten en la poesía o en la filosofía y una vez dentro las destruyen fingiendo celebrarlas.

El abate Henri Brémond (1865-1933), por ejemplo, decía estimar tanto la *poesía pura* que la comparaba con la experiencia mística. Con el cuento de que la poesía es un misterio indefinible, dijo que iba a dedicarse más bien a describir lo que los poemas tienen de impuro: palabras, sentimientos, ideas, formas, sonidos, ritmos, intenciones, elocuencia, significado, anécdota, paisaje, alma. La historia de la poesía resultaba así ser una historia de impurezas. En el fondo, el abate estaba contra los poetas, y reveló su oculto plan

de descrédito cuando les exigió que aprendieran a oír *les musiques du silence*: negarse a escribir un poema —dijo— puede ser un homenaje a la poesía pura.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) se propuso servir a la filosofía con los rigurosísimos métodos del análisis lógico. Eran los años del *Tractatus Lógico-Philosophicus* (1921), cuando asaltaba por la calle a las proposiciones filosóficas para registrarlas y probar que no llevaban en los bolsillos ni un centavo de sentido. Después sus métodos se fueron haciendo lo bastante irresolutos para que los siguieran algunos secuaces de los maestros budistas de zen. Sus póstumas *Investigaciones filosóficas* aumentaron su influencia. En el fondo, Wittgenstein estaba contra los filósofos, y su propia filosofía enseñaba a no pensar: se limitaba a describir los usos de la lengua ordinaria y los parecidos de familia entre esas palabras. Denunciaba como vacíos los conceptos, juicios y raciocinios de la filosofía. Cuando le objetaron que también sus propias suposiciones eran huecas lo admitió de buena gana: «de lo que uno no puede hablar, uno debe callarse», aconsejó (fútilmente) a Carnap.

Brémond y Wittgenstein terminan, pues, por recomendar a poetas y filósofos que cierren la boca. Que es lo que hacen los saboteadores cuando obliteran los

conductos de una fábrica. La fuerza destructiva de ambos está en que operan desde dentro, conociendo bien las instalaciones. Pero ya lo dice el refrán: del monte sale quien el monte quema. O, como lo explica Fernández de Lizardi en *El Periquillo Sarniento* capítulo xxiii: «Lo que irrita es que roben a los amigos; porque, no lo dudes, Periquillo, en el monte está quien el monte quema».

Los perfeccionistas suelen ser enemigos de lo bueno. El cristianismo predicó el amor a los hombres, pero muchos ascetas cristianos cayeron en la misantropía. La teología probó la existencia de Dios, pero muchos teólogos lo definían tan increíblemente que era como probar que no existía: «Dios es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Así de perfectas son la poesía que no poetiza y la filosofía que no filosofa.

[1947]

DISCUSIÓN SOBRE LA NOVELA EN AMÉRICA

Si la tesis de Grases³ fuera que en Europa se novela la historia y en Hispanoamérica se novela la geografía, yo disientiría.

Desde el siglo XIX —antes Hispanoamérica no tuvo novela y por lo tanto no hay que comparar— Europa ha dado grandes novelas en las que el hombre lucha contra la naturaleza, encarna la naturaleza o es deuteragonista de la protagónica naturaleza. Los ejemplos de personificación de las fuerzas naturales que Grases encuentra en Reyles, Azuela, Arguedas, Gallegos, Güiraldes, Rivera, Alegría podrían encontrarse también en Zola, Hardy, Kipling, Conrad, Giono y cien más.

Dudo, pues, de este aserto: «la novela americana forzosamente ha tomado otro rumbo en abierta disparidad con la gran obra narrativa europea».

Grases cita un juicio de Alejandro Humboldt sobre la insignificancia de lo humano en medio de la

³ *Mesa rodante*, Caracas, agosto de 1949, vol. I, núm. 2. Publicó la tesis del profesor español Pedro Grases —*De la novela en América*— seguida de esta discusión de E. Anderson Imbert y otra de Arturo Torres-Rioseco.

gigantesca y salvaje naturaleza de América; en cambio —agrega Humboldt— las tierras del viejo mundo han sido visitadas por la civilización. Supongamos que sea así (digo *supongamos* porque no puedo menos de acordarme de las civilizaciones indígenas de este continente), ¿quiere decir que de esa diferencia que Humboldt señala entre una naturaleza vacía de historia y una naturaleza llena de historia se desprende, como frutos de árboles diferentes, dos clases de literatura? Me parece que es confundir los fenómenos de la naturaleza con los fenómenos del espíritu. Humboldt es un naturalista, no un crítico literario, y, por lo tanto, sus descripciones del mundo físico no valen como explicaciones del mundo estético. Lo que importa en arte no son los objetos reales que estudian las ciencias naturales, sino las figuras de la fantasía que estudia la estética. Para el naturalista el bosquecillo irlandés en *Jorkens in Witch Wood*, de lord Dunsany, es menor que el bosque chaqueño en *El desierto*, de Horacio Quiroga, pero para el esteta la visión lírica de lord Dunsany anima el bosque más poderosamente que la de Quiroga.

Quizá la tesis de Grases consista —aunque no lo diga— en estimar como verdaderamente representativas de la América española las novelas en que

montañas, selvas, llanuras y ríos actúan con más intensidad que los hombres. Por lo menos nos dice que *El gaucho Florido*, de Reyles; *Los de abajo*, de Azuela; *Raza de bronce*, de Arguedas; *Canaima*, de Gallegos; *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes; *La vorágine*, de Rivera, y *El mundo es ancho y ajeno*, de Alegría, son «las que dan la tónica».

También disiento.

En primer lugar, estas novelas que Grases cita pertenecen a las últimas décadas. Para apreciar su valor habría que insertarlas en la historia de la novela hispanoamericana, desde *El Periquillo Sarniento* (1816), de Lizardi, y oír las otras voces del coro.

En las dos generaciones románticas se advierten tendencias diversas. Algunas novelas son difíciles de clasificar (*Peregrinación de Luz del Día*, de Alberdi; los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Montalvo, o *La peregrinación de Bayoán*, de Hostos), pero otras pueden agruparse en categorías críticas que no son demasiado arbitrarias: las novelas políticas (*Amalia*, de Mármol); las novelas de aventuras y conflictos sociales (*El Zarco*, de Altamirano); las novelas pseudo-indianistas (*Cumandá*, de Mera); las novelas históricas idílicas (*María*, de Isaacs); las novelas costumbristas (*Cecilia Valdés*, de Villaverde), etc.

Cuando empiezan a predominar las novelas realistas, desde Alberto Blest Gana, otra vez el cuadro se complica con diversidad de escenarios, personajes, temas y actitudes: baste recordar los mundos novelísticos, tan desemejantes de Cambaceres, Delgado, Matto de Turner, Tomás Carrasquilla, Picón-Febres... Novelan intimidades, injusticias, vicios, episodios históricos, costumbres del campo y de la ciudad. Ni siquiera falta en América la novela del capitalismo internacional en una de nuestras ciudades cosmopolitas, *La Bolsa*, de Martel.

Notas románticas, notas realistas se encuentran en las mismas novelas de la segunda mitad del siglo XIX. No hubo categórica oposición de escuelas. Pero desde comienzos del siglo XX es posible estudiar la novela en una mitad realista, donde lo que cuenta es el objeto-contemplado, y una mitad *modernista* o esteticista, donde lo que cuenta es el sujeto-contemplador. Es cierto que a veces el realismo, al ocuparse de casos de psicología rara, entró en la literatura subjetiva del modernismo; y, al revés, que algunos *modernistas* bajaron los ojos a las costumbres y paisajes de su región, entreteniéndose en una especie de criollismo y hasta de indianismo. Pero, en general, los novelistas nacidos entre 1860 y 1880, se bifurcaron en una línea realista

—Payró, Reyes, Baldomero, Lillo, Blanco Fombona— y en una línea estetizante —Vargas Vila, José María Rivas Groot, Clemente Palma, Ángel de Estrada, Larreta, Dominici, Gómez Carrillo—. Sin duda la prosa *modernista* se vio en aprietos cuando tuvo que novelar, por el conflicto interno entre el cuidado de la frase primorosa y el cuidado del desenvolvimiento real de la acción. Sin embargo, el *modernismo* enriqueció en perspectivas la novela hispanoamericana y fue una genuina manifestación de nuestra cultura. Aun el tema de la evasión de América, en el admirable Díaz Rodríguez, es muy americano.

Los autores de la plenitud del modernismo (digamos: Rubén Darío y sus contemporáneos) continuaron escribiendo hasta muy entrado el siglo xx. En riguroso turno la muerte les fue haciendo soltar la pluma. Pero en 1910 estaban, todos, consagrados; y, casi todos, agotados. De los que en 1910 eran jóvenes, algunos siguieron escribiendo novelas con ideales de prosa lírica o con temas fantásticos, exóticos, poéticos, utópicos, intelectuales (Pedro Prado, Arévalo Martínez, D'Halmar). Y aun en las novelas realistas quedó el recuerdo de la gran fiesta de prosa artística que había desfilado, con luces de bengala, bandas de música y gallardetes de colores por las calles de 1900,

enseñando a todos a escribir con decoro estético y técnicas impresionistas (Teresa de la Parra, Arguedas, Gallegos, Rivera, Güiraldes, Martín Luis Guzmán, Barrios). Pero, por supuesto, el realismo y el naturalismo prosiguieron su viejo rumbo, cada vez más seguros, más dueños de sí, más decididos a contar acciones que interesen a todo el mundo (Gálvez, Lynch, Azuela, Pocaterra, Loveira, Luis Felipe Rodríguez, Edwards Bello). No siempre es la naturaleza, pues, el sujeto de la acción novelesca. Hay novelas psicológicas, utópicas, satíricas, poemáticas, de conflictos raciales y políticos, de costumbres urbanas, de protesta contra el imperialismo o contra la injusticia social, bestiarios, libros infantiles, etc.

Si las configuramos dentro de esta constelación histórica es evidente, por lo menos para mí, que las novelas que Grases considera como representativas de América se reducen en la escala de significación nacional que tenían cuando las veíamos sueltas.

Ahora bien, supongamos que Grases se limite al período posterior a la primera guerra mundial, de 1914 en adelante, ¿será su tesis que en América el género novela ha llegado por fin a la madurez y originalidad en las novelas de una naturaleza vivificada y dominante?

Si fuera así, yo volvería a disentir.

Alrededor de 1915, Azuela publica *Los de abajo*, y Arévalo Martínez publica *El hombre que parecía un caballo*. Alrededor de 1920, Arguedas publica *Raza de bronce*, y Pedro Prado publica *Alsino*. ¿Por qué ha de ser la serie poemática, fantástica, de Arévalo Martínez y Prado menos hispanoamericana que la serie descriptiva, realista, de Azuela y Arguedas?

En los autores nacidos ya en el siglo xx, al lado de las novelas realistas hay que considerar las novelas artísticas.

Sin duda, el realismo es más abundante: Alfredo Pareja, Díez Canseco, Gil Gilbert, Icaza, Augusto Céspedes, López y Fuentes, Ciro Alegría, Aguilera Malta, Verbisky, Arlt, Barletta, Fernando Alegría, Magdaleno, Amorim, Laguerre, Goyanarte, Revueltas, Monteforte Toledo y veinte más. Novelan circunstancias, es verdad, pero esas circunstancias son complejas: lugares, razas, oficios, problemas. El angustioso meditar sobre qué es el hombre en su circunstancia (fórmula del existencialismo) es el tema de uno de nuestros mayores novelistas, Eduardo Mallea. Muchas novelas que parecen realistas son, en verdad, esperpénticas (Miguel Ángel Asturias) o de evocaciones personales (Yáñez), o de intelectualización de la realidad (José

Bianco), o no pudiendo negar la realidad ni queriendo copiarla apuntan a lo poético que está enredado en las cosas (Uslar Pietri, Lino Novás Calvo).

Pero que piense Pedro Grases en toda la novelística antinaturalista que ha florecido en América en los últimos veinticinco años. Novelas con una naturaleza de linterna mágica (*La invención de Morel*, de Bioy Casares). Novelas en las que la realidad se desvanece (*La última niebla*, de María Luisa Bombal). Novelas de la adolescencia soñadora y con juegos metafísicos (*Vigilia, Fuga*, de Anderson Imbert). Novelas con una atomización metafórica del universo (*Proserpina rescatada*, de Torres Bodet). Novelas ajedrecísticas con detectives (Peyrou). Novelas oníricas (Efrén Hernández). Novelas *gaseiformes* (Labrador Ruiz), sin marco (Owen, Villaurrutia), con pulgas como personajes (Max Jiménez), con túneles de filosofía (Sábato). Realidad intuida de modo nuevo, con brillos imprevistos de imaginación e inteligencia.

¿Que esta literatura es demasiado sabia en procedimientos europeos? Tal vez. Pero un análisis estilístico de Rivera, Güiraldes, Gallegos, nos revelaría también el cuño europeo de los rasgos impresionistas y expresionistas con que animan la naturaleza. Aunque parezca paradójico, yo diría que los escritores que más

enérgicamente han presentado las masas naturales como personas activas e intencionadas no son los naturalistas («el mundo tal como es»), sino los exquisitos de la percepción («el mundo tal como lo veo, tal como lo vivo»). Después de todo, conferir vida propia a una montaña supone que el novelista se ha introducido afectivamente en ella para extraer representaciones que viven no en las propiedades del objeto, sino en la dirección imaginativa del sujeto; y esta «lírica del objeto», que llena la naturaleza de contenidos anímicos, es una de las características de la poesía contemporánea en todas las lenguas, desde el simbolismo hasta el surrealismo. En las novelas de Rivera, Güiraldes, Gallegos, selvas, pampas, ríos, viven, se agitan, quieren y actúan gracias al mismo arte impresionista y expresionista con que otros escritores se proyectan dentro de cosas que no son necesariamente paisajes. Desde el punto de vista de una fenomenología de lo estético el proceso de la fantasía ha sido el mismo en una metáfora de Rivera sobre la selva que en una metáfora de Torres Bordet sobre las sillas.

Quedaría un punto por discutir: ¿novelas representativas de un país son las que reflejan como un espejo la realidad exterior, visible, pública de ese país? Es la actitud del nacionalismo literario, que he analizado

en otro ensayo. Para mí lo significativo de una novela reside en su valor estético y no en las relaciones objetivas de la novela con el ambiente de donde surge. Hay críticos regionalistas que, olvidados de que toda literatura es ideal, discuten si la selva es más americana que la pampa para luego deducir si *La vorágine* es mejor que *Don Segundo Sombra*.

Pero aun en el caso de que hay quienes busquen documentación en las novelas (confusión entre literatura y etnografía que puede hacer creer que *El testimonio de Juan Peña*, de Alfonso Reyes, vale menos literariamente que *El indio*, de López y Fuentes, porque documenta menos sobre las costumbres indígenas de México), ¿no hay en la América española, además de una naturaleza ruda, ciudades como Buenos Aires, hombres y mujeres de fina intimidad, profundos dramas de conciencia y problemas sociales complejos?

Y con esta pregunta cedo la palabra al que me siga la conversación de sobremesa, no sin antes agradecer al profesor Pedro Grases las inteligentes observaciones de su ponencia. Sin su tesis yo no hubiera llegado a esta antítesis.

[1949]

BENITO LYNCH

Así es. Un hombre se muere; y justamente su muerte es lo que lo hace revivir en nuestro recuerdo. Que acaba de morir Benito Lynch, me dicen. ¡Pero cómo! ¿No estaba ya muerto? ¡Hace tanto tiempo que he dejado de leerlo! No. Muerto, no; casi muerto, en todo caso, por el olvido es una muerte a medias. Y porque ahora sí ha muerto de veras, Lynch se me aparece como un fantasma de la memoria. Ocurrió en La Plata. Yo tenía ¿trece? ¿catorce años? Después de almorzar yo solía ir a casa del rengo Lastra y, sentados en el zaguán, me sentía dueño de la calle 55. Era esa hora en que todo el mundo duerme la siesta, hasta las cosas. Ni un ruido. Ni un alma. Y allí estábamos mi amigo y yo, mirando en silencio la calle vacía. De pronto entró por la esquina de 55 y 13 un hombre alto, delgado, pálido, anguloso, de paso brusco.

—¿Y ese? —exclamé como protestando porque alguien viniera a arrebatarnos la posesión de la calle solitaria.

—¿Quién? ¿Ese? ¡Ah! Es Benito Lynch —dijo el rengo Lastra.

¿Benito Lynch? Me quedé con la boca abierta. ¡Benito Lynch! Porque en el Colegio Nacional el profesor de «Gramática y composición» nos había hablado de

Los caranchos de la Florida como una de nuestras grandes novelas. Yo había tenido el libro en mis manos. A veces, en *La Nación*, había leído algunos cuentos con la firma «Benito Lynch». ¡Y lo que hasta entonces había sido un cuerpo de papel, ahora se convertía ante mis ojos en un cuerpo de carne y hueso que pasaba por la acera de enfrente y, como el de todo el mundo, echaba su sombra sobre el suelo! Me puse de pie y crucé la calle para hacer el encontradizo y verlo de más cerca. Tenía el pelo negro, la frente abombada, el rostro huesudo y largo, las mejillas sumidas, la nariz como de aguilucho, los ojos oscuros y penetrantes, la boca cerrada en una línea taciturna, las orejas como asas de jarra... Mi movimiento de espía había sido tan torpe que el hombre creyó que yo iba a pedirle algo (acaso un cigarrillo), casi detuvo el paso y me clavó una mirada fastidiosa, como diciéndome: «¿Qué querés?» Bajé la vista, intimidado, seguí unos metros y me volví a contemplarlo de espaldas: ¡era el primer escritor que veía en mi vida!

Años después yo mismo me hice escritor y conocí personalmente a todos los novelistas y poetas argentinos, de Leopoldo Lugones abajo. Pero a Lynch no lo volví a ver. Muy pocos lo vieron. Cuando pregunté por él, extrañado de no encontrarlo en ninguna de las tertulias literarias a las que yo empezaba a concurrir,

me explicaron que era hombre retraído, desdeñoso de la fama, indiferente a los colegas, sin alardes de escritor.

Como los lectores de *Américas* (Washington, D. C., Estados Unidos) son de habla inglesa tal vez quieran saber qué tradiciones hay detrás de ese apellido *Lynch*. Da la casualidad que quienes descubrieron la realidad argentina —paisajes, tipos humanos, costumbres— tenían apellido inglés: me refiero a los viajeros ingleses del siglo XIX. Juzgaron con severidad lo que vieron, pero miraban con simpatía y escribían con nostalgia. Fueron, en cierto modo, los creadores de la literatura argentina. No es mera opinión mía. «Lo genuinamente argentino que falta en obras típicas de la literatura nacional se da en los viajeros ingleses», ha dicho Ezequiel Martínez Estrada. De modo que en un cuadro, si no de la literatura argentina, por lo menos de los que revelaron la Argentina, figuran en sitio de honor Darwin, Miers, Haigh, Temple, Caldcleugh, Parrish, Emeric Essex Vidal, Andrews, Head, Gillespie, Robertson, Burton, Proctor, Mac Cann, Cunninghame Graham... Y, encima de todos, el gran William Henry Hudson, hijo de yanquis...

¿Pertenece Lynch a esa serie de escritores de apellido inglés? No. Benito Lynch no observó el país desde fuera, con la objetividad de los viajeros, ni lo evocó a

la distancia, como Hudson. Era hijo, nieto, biznieto y tataranieto de argentinos. Un irlandés se dejó el apellido en tierra argentina, y allí el apellido se curtió al sol y se hizo criollo. No hay más que comparar el retrato de ingleses en la Argentina que hizo Hudson en *Far Away and Long Ago* con la caricatura que les hizo Lynch en *El inglés de los güesos* o en *Plata dorada*. Hudson veía a los ingleses desde su hogar de cepa inglesa; Lynch, al contrario, los miraba con ojos argentinos. No nos dejemos despistar, pues, por el apellido inglés. Lynch está más cerca de Hernández que de Hudson.

Con la cara muy seria, con la voz muy indignada, José Hernández vino a decirnos que los hombres de la ciudad estaban persiguiendo, atormentando y exterminando al gaucho. Su poema *Martín Fierro* fue una protesta. Pero llegó tarde: cuando apareció: (1872-79) ya el gaucho desaparecía como fuerza social. Solo que *Martín Fierro*, al cerrar un ciclo de literatura gauchesca (el de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo) abrió otro en el que el gaucho, muerto en la realidad, iba a sobrevivir como tipo ideal. Un doliente desfile de gauchos injustamente maltratados entra entonces en las novelas, dramas y poesías del Río de la Plata: son los gauchos retóricos, de imitación indirecta, sombras del poderoso Martín Fierro. Baste recordar los de

Eduardo Gutiérrez, Martiniano Leguizamón, Rafael Obligado, fray Morocho, Yamandú Rodríguez... Pero hubo otra dirección, más genuina, en la literatura nativista rioplatense, la que describió, no el gaucho extinguido, sino su descendencia; la transformación del gaucho en paisano, en peón, en hombre sufrido, trabajador y amansado por el campo alambrado. Es, otra vez, el realismo de Hernández: lo que ha cambiado es la realidad. Los novelistas del campo serán ahora Payró, Larreta, Reyles, Güiraldes, Acevedo Díaz hijo, Amorim... Y, *last but not least*, Benito Lynch.

Nació en Buenos Aires, en 1880. A los dos años de edad lo llevaron al campo, del campo fueron, pues, sus más lejanos recuerdos. Desde los diez años vivió en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, pero con constantes visitas a la hacienda de sus parientes, con largas permanencias allí, que dan a su vida un redondo horizonte de pampa. «Conozco uno a uno —ha dicho— todos los partidos de la provincia de Buenos Aires». De su vida exterior hay poco que decir. Ni siquiera terminó los estudios secundarios. El doctorado *honoris causa* que le confirió la Universidad Nacional de La Plata fue un reconocimiento a su labor de novelista, no a estudios superiores. No tuvo cargos políticos ni más actividad que la del periodismo, en *El Día* de

La Plata. La ciudad, para él, era el club donde se descansa con amigos frívolos, no el café para la bohemia literaria; mucho menos la academia. Fue un solterón esquivo, escéptico, huraño, aburrido, cazurro. La historia de su vida, pues, es la de sus libros.

El primero, *Plata dorada* (1909), es novela urbana. Ya se ve ahí que su talento se siente más cómodo en el campo que en la ciudad: cuando la acción pasa de la ciudad al campo los personajes empiezan a respirar a pleno pulmón. Los defectos de esta novela primeriza no son achacables solamente a su inexperiencia literaria; cuando en plena madurez escriba *Las mal llamadas*, otra novela entrecruzada de calles, no abierta a la pampa, tampoco acertará. Es que Lynch tenía garra de novelista campestre, nada más. Y nada menos. Por eso su aparición definitiva en las letras debería contarse en verdad desde *Los caranchos de la Florida* (1916), historia de violentos odios y amores. (Los *caranchos* —aves de rapiña que se alimentan de carroña— son el rico estanciero de la Florida y su hijo educado en Europa, ambos enamorados de la misma criolla; al final el hijo mata al padre y, a su vez, es apuñalado por el capataz). Fue la revelación de un excepcional novelista: desde *Sin rumbo*, de Cambaceres, la Argentina no había dado una obra así, tan intensa, tan sombría, tan trágica.

Raquela (1918) mostró la otra vena de Lynch: la de comediante. Alguna vez tendrá que estudiarse el problema estilístico que allí se plantea. Marcelo, joven literato, se disfraza de peón, engaña a todos y aun enamora a su patrona hablándola como si fuera un gaucho.

Las obras siguientes se apartaron de su escenario preferido, que es el campo bonaerense. El relato *La evasión* (1918) ocurre en el territorio de Neuquén (aunque en su segunda edición, de 1922, Lynch regresa a su predio agregando cuatro cuentos: «Por su madre», «La vaca empantanada», «El gallo que volvió de las trincheras» y «La cola del zorro»); *Las mal llamadas* (1923) ocurre en la ciudad.

Al año siguiente, su obra maestra: *El inglés de los güesos* (1924). Es un antropólogo inglés que llega a la pampa a excavar huesos de indios; se aloja en el humilde rancho de un peón; Balbina, la hija del peón, se enamora de él, y por momentos parece que también el inglés va a ceder al amor; pero al terminar su investigación el caballeresco, bondadoso, frío y egoísta Mr. Gray se despide y parte; la muchacha se ahorca. La trama, así empobrecida, no da idea de la complejidad interior de la novela; el color local, las pinceladas costumbristas, la sabrosa lengua rural, el hábil tejido

de circunstancias y acontecimientos, están al servicio de una fina observación del despertar del amor.

En los dos novelines siguientes —*El antojo de la patrona, Palo verde*, 1925— Lynch creó caracteres de más vida interior y, por lo tanto, pudo lucir mejor sus dotes de psicólogo.

Tres cuentos aparecieron en 1931 con el título de *De los campos porteños*. Algunos son de antología; y, en efecto, «El potrillo roano» figura en varias.

Dos años después Lynch cerró toda su obra con *El romance de un gaucho* (1933). No tiene la energía narrativa de *Los caranchos de la Florida* ni de *El inglés de los güesos*. Sin embargo, fue su obra más ambiciosa. La historia de amor frustrado entre el gaucho Pantaleón y Julia, la refinada mujer casada, se prestó a un tratamiento psicológico lento, hondo y amplio. Las costumbres en un rincón de la provincia de Buenos Aires le interesaron ahora menos que los íntimos conflictos que agitan a los hombres de todos los tiempos y todas las partes. Con mayor conciencia artística, pues, Lynch eligió como objeto el drama universal de la vida, no el cuadro costumbrista local. Pero, para crearse obstáculos y así darse el placer de vencerlos, en una especie de hazaña estilística, le cedió la palabra a un gaucho auténtico; y es el relato del gaucho casi iletrado

lo que leemos. Modismos y comparaciones, vocabulario, sintaxis sentenciosa y elíptica, transcripciones fonéticas, todo está laboriosamente edificado como una casa en estilo rancharo. Solo Lynch ha sido capaz, en la novelística argentina, de esa perfecta superchería lingüística: el dialecto vernáculo en que se cuenta *El romance de un gaucho* es genuino, y sin embargo tiene la dignidad estética de la mejor prosa narrativa. El autor, en un raptó de simpatía y de imaginación, se hace gaucho y cuenta con su voz. Güiraldes, en *Don Segundo Sombra*, había ofrecido poco años antes la solución inversa: el gaucho contaba su vida después de haberse educado en la ciudad y convertido en autor. Lynch, aunque menos elegante, fue más atrevido. Claro, tuvo caídas, y a ratos esa lengua gaucha parece una broma como la de Marcelo en *Raquela*.

El estanciero (1933) no es ya literatura de imaginación, es una charla sobre la transformación de la clásica estancia argentina en la estancia modernizada por los adelantos mecánicos. Queda por recoger en volumen varios relatos desperdigados en revistas.

Lynch es un escritor popular. Nunca consiguió —ni le importaba— la estimación de las minorías de gusto exigente. Es cierto que esas minorías, en Buenos Aires, han estado más atentas a las novedades europeas que a las

producciones nacionales. Sin embargo, no es la materia rústica lo que desvió a los lectores refinados: la prueba está en que estos se entusiasmaron con Güiraldes, al fin y al cabo, narrador como Lynch de materia rústica. No. La razón de que Lynch no entrara en los círculos distinguidos y en cambio vendiera sus libros por millares, consiste en que su arte de contar parece a primera vista primitivo, elemental, directo. No adorna ni ahonda. Recorta un pedazo de campo, lo puebla de hombres y mujeres, inventa una acción rica en conflictos vitales y psicológicos y luego nos hace creer que eso que está contando es real. Los personajes hablan como en la vida, en el dialecto rioplatense; y, si son extranjeros, en su media lengua. Y es tal la fuerza del diálogo que al lector común debe parecerle que la novela se va haciendo sola. Pero las novelas de Lynch, por muy naturalmente contadas que parezcan, no son trozos de vida, sino arte. El crítico debería estudiar la habilidad con que el autor disimula su esfuerzo artístico y nos crea la ilusión de realidad. La lengua literaria de Lynch es desaliñada. Ahí está su mayor falla. Pero la composición novelesca es cuidadosa. El paisaje, los personajes y la situación desde la que se lanzan a vivir forman una recia unidad. En ningún momento se recarga un aspecto a expensas de otro. Lynch no cederá a la tentación de entretenerse en poetizaciones de la

naturaleza, en densos estudios de caracteres o en tesis sociales. Sus virtudes de paisajista, de psicólogo o de cono- cedor se manifiestan con notable concisión en metáforas evocadoras, en detalles que revelan los adentros de las al- mas, en rápidas alusiones a los males de la sociedad rural argentina. Toques mínimos, en fin, que invitan al lector a que colabore imaginativamente en la marcha de la no- vela. La marcha de la novela: he aquí lo que preocupa a Lynch. Todo lo demás se somete a la ley del relato. Aun los paisajes descriptivos —la admirable descripción del incendio en *Raquela*, por ejemplo— están en función del relato. Las sacudidas interiores de las almas ayudan a la acción y crean desenlaces sorprendidos, como en *Palo verde*: un hombre mata a otro; la ley lo persigue; con una sola palabra podría salvarse ante la justicia; pero, ofusca- do, no la pronuncia y se condena. Todo lo reduce Lynch a líneas dinámicas. De aquí su preferencia por los golpes de efecto, que aceleran la acción y se llevan en vilo al lec- tor. El efectismo de Lynch es honrado. No ha querido, por ejemplo, recurrir al señuelo sexual. Amor, no sexo. Y el fino despertar del amor —en *Balbina*, en *Pantaleón*— más que el amor grueso. Tampoco su campo está visto con los ojos de los hombres nómades de *Don Segundo Sombra*, sino más bien con los ojos de criollos afincados en su tierra. Lynch da movimiento a su relato, pero la

vida que relata se asiente en una realidad estable: tipos campesinos —peones, patronos, pulperos— en la cocina, el puesto o el galpón. Lynch se encariña con la *estancia* de la vieja Argentina y con sus más tiernas criaturas: la mujer, el peoncito, el *bicho raro*... El lector argentino vive del paisaje patrio mientras lee; y lo vive gracias a que Lynch lo evoca con detalles mínimos —viejas huellas o caminos, el alambrado que alguien está arreglando, un rodeo—, no porque lo pinte en un lienzo de fondo. Lynch no es paisajista, si así llamamos al que separa la naturaleza de la acción narrada y la ofrece, quieta, en marco, para ejercicio de los ojos. En la última pared de *El inglés de los güesos* colgó una miniatura, pero es como si hubiera querido simbolizar con ella la indiferencia del mundo natural hacia el dolor humano. Otros escritores de temas criollos se sienten tan inseguros como argentinos que temen hacer el ridículo si hablan directamente de nuestras cosas. Antes de sacar una frase del tintero se dan una vuelta por las bibliotecas para ver qué están haciendo los franceses o los ingleses o los norteamericanos. Lynch no tenía esa actitud tan típicamente argentina; por no ser escritor típico nos dio, paradójicamente, una literatura típica.

[1951]

¿QUIÉN ES EL PADRE DEL ENSAYO?

«Rara vez —decía Edmundo Gosse— se puede dar el año de nacimiento de un nuevo género literario. Pero fue en el mes de marzo de 1571 cuando se inventó el Ensayo. Ocurrió en el segundo piso de una vieja torre del castillo de Montaigne, en un cuarto donde el pensador se había retirado, con sus libros...».

Esa evocación de un hombre que, en lo alto de una torre, procrea nada menos que un género, nos parecería graciosa si no fuera que por ahí vemos asomar las orejas de burro de una filosofía de la literatura, muy siglo XIX. O sea, la filosofía darwinista —cara a Brunetière y otros— según la cual los géneros literarios son cuerpos biológicos sometidos a las mismas leyes que regulan la evolución de las especies. Nacen, crecen, declinan y mueren. Y, naturalmente (¡naturalmente!), tienen papá.

Pero al Ensayo, así con mayúscula, no lo ha procreado nadie, por la sencilla razón de que carece de sustancia. *El Ensayo*, en tanto género abstracto y universal, no existe sino en la cabeza de los profesores. Lo que sí existe son *los ensayos*, concretos, singularísimos e irrepetibles en la historia de la literatura. No hay dos ensayistas que los escriban del mismo modo.

Montaigne, por ejemplo, publicó sus *Essais* en 1580. Francis Bacon publicó sus *Essays* en 1597. ¿En qué se parecen como no sea en el título?

Para Montaigne no había conocimiento más cierto que el de sí mismo, y se sonreía escépticamente de todo lo demás. De esa fecunda matriz se desprendieron sus ensayos, vivos, libres, ágiles como monólogos interiores. Para Bacon, en cambio, lo importante era rehuir las falsificaciones de la mente y encontrar un método, inductivo, experimental, que lo condujera al dominio de la realidad. Montaigne era un genio confidencial, artista del pensamiento, que daba al ensayo la plenitud de sus fuerzas de expresión: «todos me reconocerán en mi libro, y a mi libro en mí», «el libro es consustancial del autor». Bacon era un genio técnico —*saber es poder*—, para quien los ensayos eran diversiones al margen de propósitos más eficaces, como el *Novum Organum*. Compárese, por ejemplo, sus sendos ensayos de tema idéntico: «De l'amitié» y «Of Friendship». Montaigne cuenta su amistad personal con Étienne de la Boétie. Es única. Es desinteresada. Es inimitable. Es superior a toda otra forma de afecto por su pura espiritualidad. Gracias a ella se puede intuir directamente la difícil belleza de la intimidad. Es diálogo de alma a alma. Más: la amistad

es una misteriosa e inefable comunión. Bacon, por su lado, describe la amistad como forma común de la actividad social. Está al alcance de todo el mundo. La recomienda por sus ventajas prácticas: es una medicina para purgar nuestros humores, una escuela para mejorar nuestro juicio, un instrumento para hacer más provechosas nuestras acciones. Montaigne celebra la amistad porque es uno de los pocos valores de que está seguro. Bacon está seguro del comercio con las cosas, y celebra la amistad porque es una de las muchas maneras de tomar posesión del mundo. Cuando Montaigne y Bacon citan a Plutarco o a Séneca la actitud es diferente. Montaigne los trata como a placenteros compañeros de viaje. Bacon, más utilitario, trata a los clásicos como autoridades que sirven por las ideas que acarrearán.

En suma: que los ensayos de Montaigne y de Bacon son incompatibles. No tiene sentido, pues, hablar de la paternidad del *Ensayo*, sino de la originalidad con que ciertos escritores concibieron sus respectivos *ensayos*.

Si, para seguir la corriente a Gosse, nos imagináramos el nacimiento del género *Ensayo*, no diríamos que Montaigne fue el padre. Más bien, la madre. El padre fue Bacon.

Montaigne le dio el ser y el nombre, lo acunó en sus brazos, lo crio en su pecho, por el costado del corazón, le enseñó a andar y a hacerse hombre. Desde entonces hasta hoy cada vez que alguien se encuentra con el Ensayo exclama: «¡la viva imagen de Montaigne!» Afortunadamente para la literatura, el Ensayo salió a la madre.

Bacon, cuando se enteró de que la criatura había nacido, le hizo una que otra caricia, le cambió algún pañal y luego lo abandonó. No tenía interés en él. En el fondo no lo quería. Y por eso el Ensayo no siguió sus huellas. La gratitud, a la madre, que le consagró, exclusivamente toda su vida.

[1958]

PAPELES SOBRE LAS LETRAS

Escribir mal

Américo Castro me contó que una noche, mientras cenaban juntos en Berlín, Benedetto Croce le dijo:

—*Io non posso essere fascista. Il fascismo imbruttisce lo stile.*

Sin duda no fue esa la única razón que asistió al liberal Croce para rechazar el fascismo, pero es interesante que las simpatías y antipatías políticas puedan tener también fundamento estético.

En el caso de Croce, podríamos intentar una explicación. Croce distinguía entre poesía y literatura: *La Poesía*, I, 6 y 7. En esto, como Paul Verlaine: «poesía es la expresión del matiz, y todo lo demás es literatura». Solo que Croce intentó la definición de ese «todo lo demás». Para Croce la literatura es parte de la civilización, y acompaña a la poesía a respetuosa distancia. Recoge las creaciones de espíritus más enérgicos y las aprovecha, armonizándolas y poniéndolas al alcance de todo el mundo. En manos de la literatura, aquellas creaciones ya no son poéticas, pero sirven como convenciones que pueden cultivarse mediante la educación. La literatura es un rasgo de urbanidad,

de buenos modales. Escribir bien es como saber vestir, saludar, conversar o manejar los cubiertos en la mesa.

La literatura, pues, pertenece a la historia de las costumbres. Y, ya en este plano moral, nos encontramos con unos hombres curiosos. En la Argentina los llamamos *guarangos*. Son un desvío patológico en el proceso social (en sí, sano) de la rebelión de las masas. Creen que la cortesía es insinceridad, que la delicadeza es cobardía, que el refinamiento es debilidad, que el culto a las formas es afeminamiento. Y deciden escribir mal. No me refiero a la poesía del grito, sino a la literatura del grito. Porque —en términos crocianos— la poesía, por ser expresión de intuiciones, se salva siempre, por muy violenta que sea su embestida contra las formas establecidas; pero la literatura, por ser mera costumbre, cuando renuncia a su papel de institutriz en el arte de las letras y pierde los modales decentes, siempre empobrece al hombre. A lo más, esa literatura de mal educados serviría como un documento para el historiador, el sociólogo o el etnógrafo. Alguna vez se ha de documentar, con pasajes de la literatura argentina desde 1943 en adelante, cómo ciertos escritores (no siempre adeptos al régimen político autoritario) mostraron una literatura *descamisada*, resentida, chapucera y confusa. Se trata de ofender a la

poesía, a veces disfrazándola de poesía en los carnavales de la chusma. Creyendo que la gramática era oligárquica, acabaron por embrutecer el estilo, que es lo que impidió a Croce —y a muchos— hacerse fascista.

La unidad de ilusión

Se habla, en crítica teatral, de las tres unidades: de acción, de lugar, de tiempo.

¿Y la unidad de ilusión?

Es la única imprescindible. Si la imaginación del espectador no entra en la boca del escenario (como la rata fascinada en la boca de la boa) de nada vale que el drama tenga una situación o varias, que transcurra en un solo sitio o en varios, que dure continuamente o salte en el tiempo. Sin la unidad de ilusión el drama no sería real, no existiría. A esa unidad el autor la crea y el espectador la recrea. Con una excitación de la fantasía que dobla simpáticamente la excitación original del autor, el espectador entra en el juego de la ilusión y va limpiando el espectáculo hasta dejarlo reluciente. No ve al traspunte por la raja de una bambalina, ni oye al apuntador en la concha, ni duda del decorado, ni advierte la torpeza de un actor. Se le hace el espectáculo pura transparencia, y va viendo, detrás

del espectáculo hecho cristal, el mundo ideal de la creación dramática. Es lástima que no se haya escrito todavía una historia del teatro teniendo en cuenta esta proyección imaginativa del espectador sobre la escena. Sería una historia de las convenciones usadas, no en la construcción exterior del drama, sino en el goce íntimo de la representación. Historia de la invisible unidad de ilusión.

La literatura fantástica

Oscar Wilde nos cuenta que una Mme. de Tremouillac, después de ver al fantasma de Canterville, «se reconcilió con la Iglesia y rompió relaciones con ese notorio escéptico, Monsieur de Voltaire».

He conocido a muchos católicos con el seso de Mme. de Tremouillac: creen que la Iglesia es el refugio normal para los decepcionados de la razón. Y confían en que la literatura fantástica, a fuerza de desacreditar las categorías de la lógica y los principios de la física, ha de despertar vocaciones religiosas.

Hay, en efecto, casos así. Chesterton confesó en su *Autobiografía* lo que todos habíamos sospechado en su *Ortodoxia*: que su catolicismo era, en el fondo, un cuento de hadas que oyó en su infancia. Pero también

hay casos opuestos de personas que abandonan la Iglesia porque la teología les suprime el misterio. Yo, por ejemplo, dejé de ir a mi parroquia después de leer *Alicia en el país de las maravillas*: lo que decía el cura resultaba inope comparado con aquella óptima visión del universo.

Todo el mundo sabe que lo insoportable del teólogo es su falta de imaginación. Ni siquiera puede imaginar la inexistencia de Dios. No comprendo, pues, cómo la literatura fantástica, con su enérgica afirmación de lo sobrenatural, puede beneficiar a la Iglesia. Más aún: estoy persuadido de que si surgiera una gran literatura fantástica con temas católicos, sería una literatura descreída, porque un tema religioso se hace poesía cuando es invención, no cuando es creencia. El día que los ángeles parezcan tan bellos como las hadas será porque la gente ha dejado de creer que son mensajeros de un Dios verdadero. No sabemos nada de los griegos que, en la prehistoria, crearon sus mitologías. Los que, desde Homero, embellecieron esos mitos, ya no veían surgir del mar a Afrodita con su cortejo de ninfas y tritones: la imaginaban en sueños artísticos; y el culto misterioso de la fecundidad, en el que habían creído en un período tan remoto que nos es inaccesible, en el período posterior de la literatura

que hoy llamamos clásica se endulzó en escenas galantes entre Afrodita y Eros, Zeus y Hera. En el teatro de Aristófanes o Eurípides la aparición escénica del *deus ex machina* era un truco, no una convicción. Los romanos fueron aun más escépticos: Ovidio se sonreía de las metamorfosis que describía. Lo maravilloso reaparece no siempre por el frenesí de la religión, sino a veces como escape de épocas muy racionales. Las personas religiosas suelen ver el universo intensamente, pero por lo general son ciegas para la belleza de sus propios mitos. Por eso suelen descubrir valores estéticos en las religiones ajenas. Ningún cristiano devoto incluiría en la literatura fantástica los relatos evangélicos, las visiones del Apocalipsis, las vidas de los santos, Dante, Milton. Si Chateaubriand escribió la primera poética cristiana fue porque era un mal cristiano que no percibía el límite entre lo humano y lo divino. (La censura española denunció en 1830 que su intención de presentar una institución divina como poética dañaba la Iglesia). Más que creer en los dogmas y misterios de la Iglesia, Chateaubriand exaltó, sin ningún respeto para las cosas santas, los juegos maravillosos de la mitología cristiana. Aun la *Divina comedia*, de Dante, ocupa en *El genio del cristianismo* un rinconcito tres veces menor que el de la *Henriada*

de «ese notorio escéptico, Monsieur de Voltaire», de quien se apartó Mme. de Tremouillac después de ver un fantasma.

El Poema del Cid

Tantos apretones le dieron al Poema del Cid para meterlo en la categoría de epopeya, que le han hecho daño. ¿Qué importa que sea épico o no? Los poemas se convierten en épicos cuando la posteridad los usa como telescopios para columbrar los primeros pasos de una nación. ¿Acaso el juglar que cantó al Cid —el Cid, un hijo de vecinos llamado Ruy Díaz, que había muerto hacía unos pocos años— veía a España en su historia? Nadie escribe una obra nacional: la obra, en todo caso, resulta nacional cuando una nación decide adoptarla. Pero, al adoptarla, los connacionales suelen sobreestimar las referencias a la realidad geográfica e histórica y, en cambio, subestiman las referencias a la realidad personal y artística del poeta. Que es lo que ha pasado con el Poema del Cid.

Al *Cantar de Mio Cid* lo compusieron en 1110, lo refundieron hacia 1140, lo copió Per Abbat en 1307, y la suya es la única copia que conservamos. Varios ojos miraron el poema en su transmisión escrita:

también quedó amasado con miradas de clérigo. Las virtudes cristianas del caballero son las que un clérigo celebraría: piedad, ternura, obediencia, fidelidad al rey, sencillez, continencia, resignación, caridad, renunciamiento a la venganza y a la rebeldía. Esas virtudes cristianas son las que hay que premiar con un desenlace feliz, y así el Cid, deshonorado en el mundo, va ascendiendo en su carrera hasta lograr la honra interior y el perdón divino. Por lo pronto el poeta, quien quiera que fuese, no admiraba la guerra. Narra- ba la vida de un guerrero y, claro, no podía menos de presentar sus hazañas. Pero sus sentimientos de poe- tas eran familiares, domésticos. Los pasajes heroicos tienen un anticlímax humorístico, como el del león o el de la apurada dialéctica a caballo entre el Cid y el moro Búcar. Con una sonrisa de moderación se va inventando, dentro de la historia, una biografía no- velada: la niña de Burgos, las arcas de arena con que se engaña a los judíos, la oración de Jimena, el ángel Gabriel, el león escapado de la jaula, el contraste de las dos nupcias de las hijas del Cid, con la afrenta de Corpes en el medio, las cortes de Toledo... Visto con los ojillos críticos del poeta —a esa mirada crítica que un poeta apartado del mundo arroja sobre el mun- do se debe el *realismo* del poema— el Cid no es ni

España ni la cristiandad: es un buen hombre que va de Burgos a Valencia, luchando a veces con moros, a veces con cristianos, ganándose el pan de esa suerte, ocupado en recuperar el favor del rey y preocupado por las bodas de sus hijas. Es decir, que el Cid no fue una abstracción —lo sería si lo considerásemos como una de las fibras del *género épico*, abstracto por definición— sino una vida particular dentro de una realidad que se nos ha perdido: he ahí, en un oscuro siglo XI, un buen padre de familia que... Y el cuento vale así como arte. Hasta el azar, al arrancar la primera parte del códice, ha colaborado para darnos una emoción hogareña, no épica: «De los sos ojos tan fuertementre llorando», comienza ahora el cantar.

Definiciones

Cada vez creo menos en las clasificaciones de la historia literaria. Quizás por eso me seducen cada vez más, como puras figuras imaginativas. Por ejemplo:

Poesía renacentista. Formas cerradas en una totalidad, como una única esfera de cristal: Fray Luis de León.

Poesía barroca. Formas desgranadas en unidades diminutas, como bolitas de cristal que van corriendo una tras otra: Góngora.

Poesía romántica. Formas abiertas, como un río de cristal: Bécquer.

Poesía parnasiana. Formas reflejas en un espejo de cristal: Rubén Darío.

Poesía surrealista. Formas de cristal en añicos: Pablo Neruda.

Poesía existencialista. Formas de un espejo-conciencia de cristal: Octavio Paz.

Sentimiento y expresión

Don Quijote, al ver que el Caballero del Bosque se prepara para cantar, cree que bastará escuchar sus palabras para enterarse de lo que siente porque —dice a Sancho— «de la abundancia del corazón habla la lengua» (II.12). Abundante fue el corazón de Cordelia y, sin embargo, Shakespeare la hizo enmudecer: «Mi amor es más rico que mi lengua» —dice la pobre Cordelia—; «no puedo aunar el corazón y ponerlo en la boca» (*King Lear*, I.1).

Cordelia, claro, es el personaje trágico. También terminaría trágicamente —es decir, dejaría de ser— el poeta que, henchido de amor, no consiguiera expresarse. Don Quijote, en cambio, es el personaje

cómico: confía en que las pasiones han de fluir espontáneamente por el cauce la lengua.

Ningún poeta ha hecho poesía con la mera materia de su vida sentimental. Una cosa es el sentimiento y otra la expresión. Solo el sentimiento autocontemplado desde una fría distancia estética puede configurarse en arte. Cuando el sentimiento no se ha transformado en símbolos queda apenas indicado por síntomas, como el fisiológico llanto del niño. La tierna Peggotty manda una carta a David. Este al leerla se conmueve, no por sus palabras, que son torpes, amorfas, incoherentes, exclamativas, sino por sus manchas: «me mostraban que Peggotty había estado llorando sobre el papel» (Dickens, *David Copperfield*, cap. xvii).

[1959]

