

critérios lógicos elementales y elementales nociones de lingüística histórica, han sido en general los más decididos defensores de la propiedad, de una propiedad estrecha, pero al fin de una propiedad útil para la unidad del lenguaje. Ahora vemos cuanto tenían de estrechas algunas normas de los gramáticos franceses del siglo XVII; pero sus pequeños errores no son nada al lado de la magnífica obra de unidad que consiguieron para el francés. Los altos lingüistas que han profundizado en la historia de las lenguas y han visto que la impropiedad es lo normal de las lenguas, propenden a no dar importancia a la cuestión de la corrección. La conclusión que algunos sacan de la lingüística histórica es anarquizante. Puesto que vemos que todas las palabras de algún modo han pecado, lo mejor es dejar en libertad el pecado lingüístico. Los filólogos, acostumbrados a descubrir los errores de todos los vocablos, propenden a una indulgencia absoluta, cuando no defienden la inhibición total. Si toda voz es de algún modo defectuosa, dicen, el lingüista no tiene que intervenir para su imposición. Pero, como observa Jespersen, "¿si el técnico del lenguaje se desentende, quién lo va a decir?; tendrán que resolver los menos competentes". El confesor, habituado a oír tantas flaquezas, podrá tener un concepto indulgente de las culpas, pero no podrá inhibirse de condenarlas; ni el filólogo, testigo de tantos pecados verbales, podrá por eso dejar de señalar las voces recusables, antes bien, es su obligación estricta el señalarlas. El lenguaje no sólo es auto de procesamiento o pieza anatómica, sino también ser vivo. En el laboratorio lingüístico puede divertirnos el ver desfilar el vocabulario entero con sus taras y con sus lunares; pero el lingüista como usuario de un idioma, que es patrimonio de la cultura de un pueblo, tiene que interesarse por su idioma, y su idioma es más perfecto y cada forma se reputa de ley cuando tiene el sello o contraste de la propiedad. El idioma hay que cuidarlo y pulirlo. Es cierto que hay pueblos sin terapéutica y sin higiene, y hay idiomas que viven a la buena de Dios; pero un idioma florece mejor si se le atiende con exquisito cuidado, y empeora si se abandona a su suerte, a merced de la zafiedad. Las academias, gramáticos y lingüistas no pueden desinteresarse de intervenir en todas las competencias de la propiedad. Tal

vez su intervención es menor de la necesaria; tal vez su intervención va retrasada para lo que exigiria la movilidad de las palabras. Las voces admitidas en el uso común y en los diccionarios las discuten sólo los técnicos. Ya, fuera de los filólogos, nadie discute si es propio *monje*, *pastel*, que nacieron en patrias distintas, o *sinistra*, *quiso*, *amase*, que nacieron deformados. Cuando una voz, con razón o sin ella, se impone, la Academia levanta el veto y la acepta. La gramática académica censuraba *etiqueta*, en el sentido de *marbete*, pero ante el uso decidido acabó por admitirla en su diccionario. Este criterio de autoridad habria que defenderlo como se defiende en la vida social la necesidad de las leyes. Habian de ser injustas las leyes, y serian útiles por ser leyes. Las autoridades del idioma frenan la disgregación a que propende toda lengua. Un imperio lingüístico no se mantiene más que velando celosamente por su unidad. Cualquier fisura diferencial, agrandada por el tiempo y ensanchada por las pasiones, hace peligrar el imperio. El español es un patrimonio demasiado grande y sagrado para que se abandone al arbitrio caprichoso de los individuos y al intento diferencial de tantos pueblos que lo hablan. El español, como todo idioma y como todo organismo tiende al desgaste y a la disgregación, y hay que ajustarlo y tratarlo a diario con mimoso cuidado para que cumpla en su inmenso ámbito de acción el glorioso destino que la providencia le ha señalado.

VICENTE GARCÍA DE DIEGO.

#### EL AGÓN Y EL SILOGISMO EN EL QUIJOTE

El agón, es decir, la lucha, la disputa, pertenece en Grecia, juntamente con su estímulo en el triunfo de los juegos, a todos los géneros de la literatura y de la filosofía. Jacqueline Duchemin lo estudió en la tragedia. Lo mantuvieron, puesto que emana de la vida misma, las literaturas posteriores que prolongan en cada renacimiento la insustituible enseñanza helénica. Las formas del agón en la comedia, en la narración histórica, en la conversación, en la oratoria forense, se incorporan en

continua abundancia a la obra de Cervantes. Las escuelas filosóficas antiguas habían adquirido una vital vigencia; los platónicos pugnaban con los aristotélicos, con los estoicos, con los epicúreos; se entregaban a la indagación en el diálogo; moderadores, los escépticos, creían que nada se sabe de cierto, sólo puede saberse que no se sabe, los sentidos engañan; la apariencia, decían con Pirrón, es reina donde ella se presenta; Don Quijote ve lo que cree, Sancho cree lo que ve; la experiencia no se separa todavía, en esa época de descubrimientos, de la credulidad en los prodigios que al mismo Sancho engañan, en los monstruos fabulosos, en las extrañas insulas, en el Preste Juan de las Indias; de allí que Cervantes concibiese en el Quijote en cada personaje un ser pensante, guiado por una convicción o un móvil; cada uno, sea el que fuere, ve, pesa, discierne. En la primera parte del *Quijote*, que es decididamente comedia aristofanesca, la discusión conduce, a menudo, a la pelea, a los golpes, al campo de Agramante. La disputa de Don Quijote y su escudero va de un extremo al otro con las contrarias opiniones; igual oposición hay con la Sobrina y el Ama, y así sucesivamente en los diversos episodios de la novela. El agón oratorio tiene un suntuoso escenario en la justa del Eclesiástico y don Quijote. Estos agones se mezclan con la comedia y con los antitéticos ejercicios medievales, como en el discurso comparativo de las armas y las letras. La disputa de orden forense encuentra su sitio en el gobierno de Sancho; la discusión llega a la sofística sutil; emplea el estilo indirecto en el argumento del puente y de la horca, en la consulta de la carrera del pesado y del liviano. Si trazamos un tallo con ramificaciones, en donde cada agón se abra en dos hojas, nos sorprenderá la multiplicidad del árbol. Recurre Cervantes a ciertas formas de la erística. Este razonamiento se origina en casos, en dichos, en problemas paradójales. Don Quijote, después de haber hojeado su apócrifa historia y haber hallado "tres cosas en este autor dignas de reprehensión", dice de una de esas tres cosas reprehensibles: "el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos". Aceptemos la significación de artículo como la entendemos. El razonamiento adquiere esta forma: los aragoneses escriben tal vez sin artículos; el autor del falso Quijote escribe tal vez sin artículos, luego

el lenguaje es aragonés; escribir tal vez —algunas veces— sin artículos es reprehensible, el lenguaje de este libro es reprehensible. En estos disparatados silogismos de Don Quijote se esconde la alusión a una larga polémica, a veces enconada, acerca del localismo de los escritores aragoneses, que Cervantes habría estudiado porque hasta el momento de escribir esas líneas pensaba, según la decidida voluntad de Don Quijote, llevarlo a Zaragoza; tampoco le sería extraña la discusión idiomática suscitada por los *Anales* del humanista Zurita que Cervantes pudo con facilidad conocer, para hacer andar a sus anchas a su héroe por la historia aragonesa, cuando vacilaba todavía en el lugar del desenlace de su novela con el vencimiento de Don Quijote. -

Los sofismas famosos de Eubóides de Mileto no le son desconocidos; por ejemplo el del Mentiroso; de esta falacia, que se llama también de Epiménides, la del que respondió que iba para que lo ahorcasen, ya lo advirtió Ortiz y Sans, en las notas de su traducción de *Vidas de filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, II, 10: "usa Cervantes en su *Quijote*, hallándose Sancho gobernador de la insula Barataria".

ARTURO MARASSO.

#### EL LECTOR FRENTE A LAS PALABRAS

Podemos ahora mostrar al lector frente a las palabras. Puesto que está frente, únicamente, a palabras. Sin duda él sabe, de ordinario, de qué género de libro se trata. No acuerda el mismo género de crédito a una novela histórica, a una vida novelada y a una biografía, y esto por sí solo le da frente a la obra, una actitud particular. Limitándonos a dos actitudes típicas, examinemos su comportamiento en el caso de una novela y en el de un poema. Nuestro lector ha abierto una novela. Acaba de tener conocimiento de personajes, de una situación, de los acontecimientos: ya no vive más en el mundo que lo rodea, sino en un mundo más próximo a él, en un mundo imaginario. Aunque no tenga frente a él más que palabras, su actitud es muy distinta de la

del filólogo, él no tiene de esas palabras una conciencia posicional. En realidad, se ocupa poco de las palabras. ¿De qué, pues? Pues de las situaciones, de los personajes, de los hechos. Estos no lo invaden sino gracias a las palabras; sea, pero a condición de que él no tome conciencia de las palabras, como palabras.

No podría hacerlo sin exiliarse automáticamente del mundo imaginario que se ha convertido en el suyo, y de acuerdo a cuya modalidad vive ahora enteramente. Para continuar viviendo en él, debe, como Alicia atravesaba el espejo, "atravesar" las palabras. Si ellas lo detienen vuelve a encontrarse ante el espejo, quiero decir, delante de esos medios de los que debía perder conciencia para llegar a la conciencia novelesca. Decir que las palabras son la causa de su emoción no es cierto sino de manera mediata: la causa inmediata de su emoción son los seres y los acontecimientos de ese mundo imaginario que se hace la ilusión de percibir, siendo que él lo constituye espontáneamente a través de las palabras leídas a una cierta velocidad ideal. Idealmente, el lector no debe abandonar un solo instante el plan de realización imaginaria que es el suyo, no debe verse obligado a recurrir a cada paso al diccionario. Todo lector de novela lo sabe por instinto y se cuida de interrumpir así su lectura (a menos que, leyendo en una lengua extranjera, se vea obligado a ello, lo que transforma el placer en trabajo forzado). Su lectura, en este caso, no tiene por objeto el informarlo, sino el hacerlo vivir según una cierta forma. Ella se dirige a un lector ya cultivado, y sin embargo lo cultivará aún, si por lo menos la novela es de un maestro. La gran obra exige de nosotros, en efecto, pero también nos enseña a exigir de ella. Exigiendo más, recibimos más, llegando a ser capaces de pedir más aún. Así pues, no solamente no terminamos nunca de leer, sino que no terminamos nunca de releer.

Frente a las palabras del poeta, mi actitud no será la misma que frente a las palabras del novelista. La diferencia más notable es que las palabras, aquí, me retienen más sin que, sin embargo, el encanto se rompa. Puesto que, si me retienen más, no es que yo deba buscar el sentido, sino que, al contrario, ellas toman ~~pequeña~~ forma, sabor. Sin que yo considere las palabras como palabras, mi placer, en poesía, se dirige a ellas tanto

como a su más allá. Esta adecuación de una y de otra atención, este equilibrio de la física verbal y del sentido, es característica de la poesía. Valéry lo ha indicado, pero antes Rivarol: el poeta "hace una segunda digestión de las palabras; busca los primeros sabores y con los efectos sentidos de su diversa armonía compone su "fictionario poético".

Ya las palabras del novelista son ciertamente las de uso común, pero empleadas de acuerdo con otra intención. No quieren dejarnos aceptar por reales, hechos imaginarios —son las palabras del mentiroso que así lo quieren— quieren que una construcción de hechos imaginarios se convierta para nosotros en un hecho. Para que mienta el novelista, haría falta un lector más ingenuo aún que la modistilla, que no llega a creer en la realidad de la heroína cuya suerte le cuesta una lágrima. A lo sumo, afirmará que es así en la vida. Ilusión realista, no juicio de realidad. Lo que permite esta ilusión, es que la novela utiliza el cuadro de la realidad. Pero también el lenguaje relata los hechos imaginarios tan bien (y mejor) que los hechos reales, y sanciona los unos y los otros con la misma evidencia.

Esta ambigüedad descubre otra. El tiempo de la novela es el pasado, y en el pasado, lo real se desliza hacia lo imaginario. A falta de pruebas en el presente, ya no está sostenido en la existencia sino por los recuerdos de quien lo ha vivido y las palabras que los relatan. El novelista aprovecha de esto. Pesca, si se quiere, en agua turbia. Pero si cree en esa forma, ganar una cierta confianza, no piensa por ello engañarnos; perdería, por otra parte, el mérito de la creación. Pretende crear una ilusión, pero con nuestra complicidad y para desembocar sobre una realidad: la realidad artística. Dota las cosas de otra significación más que la de haber ocurrido realmente —hace una construcción que toma su sentido como tal.

Lejos de querer construir un mundo "como real", el poeta en ciertas épocas, toma ostensiblemente sus distancias, por medio de un vocabulario propio; onda, nave, etc. Medio fácil, demasiado fácil, pero revelador. Esas palabras pueden parecernos menos poéticas de lo que se ha deseado, llenaban su cometido junto a los contemporáneos y ya no ponemos en ellas lo que ellos se complacían en

ponerles. ¿Los ángeles de Cocteau y de Patrice de la Tour du Pin resistirán mejor la prueba del tiempo? Proscribamos, pues, esas palabras, pero retengamos su intención que era la de prestar al poeta el mismo género de servicio (acompañado de servidumbre) que el pasado definido presta al novelista francés. Esta intención nos indica de qué lado conviene mirar. Aun cuando las palabras del poeta son nuestras palabras de todos los días —y esas palabras cotidianas son las de los más grandes poetas— ellas sufren una metamorfosis que hace, Centenarias en el baile del Príncipe, que nos atrevamos apenas a reconocerlas y que, algunos, en efecto, no las reconozcan. Son ellas todavía, pero accediendo a un esplendor nuevo en un mundo nuevo —lo que marca explícitamente el verso “quien de varios vocablos rehace una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como encantada”, causándonos esta sorpresa “de no haber oído jamás tal fragmento ordinario de elocución” (Mallarmé). Las enamoradas reales no hablan en verso— pero Fedra, Berenice, Monima, no podemos admitir que hablen otra lengua que la de Racine. Ellas no son enamoradas reales, pero tampoco son solamente enamoradas imaginarias: las palabras que dicen su amor no tienen menos importancia que ese amor mismo y ellas no están allí solamente para significarlo. Si no es, felizmente, necesario, ser filólogo para gustar el lenguaje poético, tal vez, sin embargo, todo amante de poemas, contenga un filólogo en potencia, un cierto filólogo por lo menos que, más que del origen de las palabras, se preocupe de sus armónicas y de su resonancia.

El poeta es el músico del lenguaje. La manera misma que nosotros lo leemos, el “tempo” de esa lectura, muestra que las palabras toman aquí un relieve que no tienen, en el mismo grado, en un prosista. Se lee un poema más lentamente que una novela. Es signo de que se lo lee en otra forma y ese signo casi no engaña; si, en una novela, disminuyo instintivamente mi ritmo de lectura, si una frase comienza a importarme tanto como el relato que me aporta, la poesía acaba de aparecer en la novela. No atraveso más las palabras, las enuncio como una música en mi oído interior. Porque el “tempo” del poema, como el de la música, coincide con el de su elocución, mientras que en la novela el tiempo relatado no coincide con el tiempo de la obra.

Se hace a veces originalidad de la dicción, del “no decir que llueve”, la primera condición de la poesía. Esta es una verdad a primera vista, que corre el riesgo de hacer tomar el efecto por la causa. Más individualizada que la frase usual, musicalizada en cierta forma, la frase poética reclama una atención más exacta y desde entonces, aunque sea con las palabras más simples, toma ese aspecto original que la sitúa en lo más alejado de la aplicación práctica, en lo más alejado de esas palabras standardizadas que sacan su determinación de las circunstancias y que un gesto puede reemplazar, en rigor. Es aquí la palabra, por el contrario, la que es irremplazable y en cierta forma autónoma. Ciertamente, se asemeja todavía, a alguna cosa, y continúa a “querer decir”, pero su intención primera sería más bien un “querer ser”. Su deseo sería el de enunciarse soberanamente con una eficacia no ya mediata, sino inmediata. De hecho, la poesía queda obligada a nombrar siempre alguna cosa, pero más allá de las cosas que nombra, la realidad que profundamente le interesa es bien esa realidad superior que hace presentir su enunciación. Es esta originalidad profunda la que hace que la poesía no sea igualmente accesible a todo lector, aunque sea cultivado. De ahí también que sea difícil iniciarlo en ella.

Es un acto del espíritu y muy compuesto, el que crea el poema; es un acto más instantáneo, pero apenas menos compuesto, el que le da vida en el lector. Para cada poeta que aborda, el lector debe aprender una lengua nueva por una especie de método directo, instantáneo, y no lo consigue si carece de recursos y de iniciativa. Actúa sobre él mismo, gracias al texto, así como anima al texto gracias a él mismo y del uno al otro, juego de algunas vacilaciones, de algunos desciframientos encuentra el ritmo y ve vivir el poema. Las palabras del texto indican en la lengua una red desconocida para él. El espíritu del lector debe aprender a deslizarse por ella para que se anime esta red poética y se vea transportado a todos los puntos de un viaje construido para él.

ARTHUR NISIN.  
*La littérature et le lecteur.*  
Éditions Universitaires, Paris, 1959.

Traducción de M. Haydée I. de Lilledal.

## ENSEÑANZA DEL VOCABULARIO

## Tema tercero: las estrellas.

I. Concepto de "estrella": 41. Se da el nombre de *estrella* al astro que tiene luz propia, y el de *sol*, a la estrella que es centro de un sistema celeste. Podemos decir, entonces, que todo sol es estrella; pero no es lícito el aseverar que todas las estrellas sean soles, como en el capítulo VII de *La Catedral* lo hace Blasco Ibáñez por boca de Gabriel Luna: "Eso que llamáis estrellas son otros soles como el nuestro, rodeados de planetas semejantes a la Tierra, y que por su pequeñez resultan invisibles".

42. "Un sol" y "el sol" son frases de diversa significación.

Un sol es una estrella que es centro de un sistema celeste; el sol, una estrella que es centro de nuestro sistema planetario.

43. El vulgo, aquí y en España, llama *Estrellas* a todos los astros que brillan en el cielo, excepción hecha del sol y de la luna; es decir, no diferencia las estrellas de los planetas.

He aquí un ejemplo literario del uso vulgar de la voz *estrella*: "Además en el firmamento las estrellas con luz refleja aparecen tan bellas como las que tienen luz propia" (Palacio Valdés, *Aguas Fuertes*, "Los mosquitos líricos", I.)

II. *El nacimiento de las estrellas*. 44. Dicho quedó anteriormente que con el sol (§1) y con la luna (§24) se emplea el término "salir". El mismo verbo se emplea para indicar la aparición o nacimiento de las estrellas: "Niñito, ven; puras y bellas/ van las estrellas a salir". (Amado Nervo, "Niñito, ven".)

45. Asimismo podemos aplicar a cualquier lucero el verbo *salir*.

En el siguiente pasaje de Azorín se habla de la "estrella miguera", más conocida con el nombre de "lucero miguero": "cuando salen los murciélagos sale la estrella miguera". (*Doña Inés* cap. XVIII.)

46. Así define el Lexicón académico el adjetivo *miguero*, ra: "Relativo a las migas; y así los pastores llama-

man al lucero de la mañana el *lucero MIGUERO*, porque hacen las migas cuando asoma".

Oportuno es recordar que "estrella de Venus", "lucero del alba", "lucero de la mañana", "lucero de la tarde", "lucero miguero", y con menos frecuencia "estrella miguera", son expresiones familiares con que se designa el planeta Venus.

III. *La luz de las estrellas*. 47. "Brillar" y "resplandecer" son verbos usados a menudo para indicar que las estrellas despiden rayos de luz: "Y en el ancho cielo brillaba todavía una estrella". (Ricardo León, *Alcalá de los Zegries*, libro primero, cap. III).

"Las ventanas del mesón/ al campo dan, y por ellas/ se ven brillar las estrellas..." (Villaespesa, "En el viejo mesón", de *Tristitia rerum*).

"¡Oh, qué inmenso dolor! ¡Esas estrellas/ que ves resplandecer,/ circundaban a un sol más grande que ellas/ que se ha apagado ayer!" (Campoamor, "El sol perdido").

48. "Lucir", empleado con la significación de *brillar*, *resplandecer*, es verbo más propio de la lengua escrita que de la oral: "Dentro de un instante lucirá una estrella en el azul pálido". (Azorín, *Doña Inés*, cap. V).

"Unas estrellas se apagaban, otras brillaban macilentas, otras lucían con el estallido de la vida de la juventud". (Blasco Ibáñez, *La Catedral*, cap. VII).

49. Se dice que una estrella *rutila* para indicar que brilla o resplandece. Es verbo que sólo se usa en la lengua escrita: "En la noche rutila majestuosa la estrella de la tarde". (Azorín, *Doña Inés*, cap. XXVIII).

Aquí no se habla de una verdadera estrella, sino del lucero de la tarde, o sea del planeta Venus.

50. Con la significación de *brillar*, *resplandecer*, podemos usar el verbo *refulgir*, pero tan sólo en la lengua escrita. Su empleo en el habla coloquial resultaría afectado y pedantesco: "Cada granito de arena *refulgó* como una estrella". (Azorín, *Doña Inés*, cap. XXXIV).

51. Se lee lo siguiente en *Alcalá de los Zegries*, de Ricardo León: "Las estrellas *oscilaban* en el cielo; la ancha bóveda, obscura, estaba acribillada de lucecitas trémulas". (Libro primero, cap. XIII).

Más propio que *oscilar* es sin duda *titilar*. Precisamente en las noches estrelladas el "titileo" de las es-

trellas nos permite distinguir las de los planetas cuya luz no titila: "Millares de estrellas titilan". (Clarín, *Superchería*, I).

52. Se dijo en otro lugar (§31), que el verbo "rielar", que únicamente se usa en la lengua escrita, significa *brillar con luz trémula*. Es verbo aplicable asimismo a las estrellas: "Las estrellas rielan en el cielo". (Toro y Gisbert, *Pequeño Larousse ilustrado*, artículo "RIELAR"). "¡Dormir, soñar, mecido en esa cuna,/ bajo el azul del cielo,/ viendo como rielan las estrellas/ en mis ojos abiertos!" (Villaespesa, "La humilde ola que a la playa arroja...". de *Tristitia rerum*).

IV. *La supuesta influencia de las estrellas en la suerte de los hombres*. 53. "Estrella" en sentido figurado significa *hado o destino*: "Sin pena vivamos/ en calma feliz,/ gozar es mi estrella,/ cantar y reír". (Espronceda, *El Diablo Mundo*, Introducción).

"Y ambos maldicen su estrella,/ callando el padre severo/ y suspirando la bella,/ porque nació mujer ella,/ y el viejo nació altanero". (Zorrilla, *A buen juez mejor testigo*, III).

54. "Nacer con estrella" y "tener estrella" son frases de idéntica significación. He aquí, según el Léxico académico, el significado de las antedichas expresiones: "Ser dichoso y atraer naturalmente la aceptación de las gentes". (Artículo "ESTRELLA").

55. "Unos nacen con estrella y otros estrellados". Nos habla este refrán de la diversa suerte de los mortales.

V. *Lecturas*. 56. *Un pasaje de "Papeles del doctor Angélico, del novelista español Armando Palacio Valdés (1853-1938), en que se habla de la constelación de "Orión"*.

"Descansando sobre el horizonte, el gigante Orión, amo del cielo, ostenta con calma el tesoro de sus luces. Invencible y generoso Orión, tú fuiste la envidia de mi edad viril: a ti demandaba el valor y la abundancia, la paz y la sabiduría de que estaba sediento. Opulento y feliz, gozas de la influencia gloriosa de tus astros, posees todos los bienes del cielo y conduces tu carro cargado de riquezas, alumbrando la obscuridad de los espacios insondables. Tú eres el primero entre los gigantes que cruzan el firmamento, y tus brazos se extienden a una

distancia que la mente humana apenas puede imaginar. Naces y brillas en diferentes hogares, desarrollas tu inmortal poderío entre millones de globos y, animado siempre del mismo vigor, eres símbolo de lo que ha sido mi más constante anhelo en este mundo, eres el símbolo de la fuerza en el reposo". (*Una mirada a lo alto*).

57. *Orion, onis* es el nombre latino del cazador gigantesco a quien Diana, según la mitología, hizo picar por un escorpión. Muerto a causa de tal picadura, Júpiter lo trasladó al cielo. Allí mora convertido en la constelación llamada de "Orión".

Se ve, o se cree ver, en la constelación antedicha, un hombre que lucha.

Recuérdese que damos el nombre de *constelación* a un conjunto de estrellas que representa más o menos vagamente una figura. De esto resultan las denominaciones: "Can", "Cangrejo", "Lobo", "Tauro" o "Toro", "Cruz", "Lira" y tantas otras.

JORGE GUASCH LEGUIZAMÓN.

## LIBROS Y REVISTAS

HENRI MORIER, *La Psicología de los estilos (La psychologie des styles)*. Georg Editores. Ginebra, 1959.

Hacer, aunque sea sumariamente, un análisis de las opiniones y teorías acerca del estilo y de los estilos en lo que va de nuestro siglo, siglo de la estilística, será mentar a casi todos los escritores que en alguna manera hablaron del arte propio y de los profesores y críticos que sometieron la obra escrita al comentario y al análisis. El psicoanálisis, la aparición de nuevas formas de arte, la incesante valuación de la estética y de las escuelas y tendencias, el predominio de escritores ilustres, con su pensamiento y su técnica en un período determinado, las alternativas de la novedad, los límites ciertos o inciertos de las formas de arte, pintura, poesía, música, cierta subyacencia de lo figurativo o lo abstracto, la oposición de poesía pura con lo didáctico, la apreciación del sentido de sinceridad, las corrientes incontenibles en

las distintas generaciones, las literaturas extranjeras y su influencia, la expresión y la gramática, lo regional y lo universal, el saber de cada uno, su experiencia, su labor de corrección o su improvisación respetada, el aspirar a la perfección equilibrada o a la expresión en su estructura psicológica, ensanchan el estudio de los estilos, libertados hasta cierto punto de la norma de la retórica y de la poética aristotélicas en su tradición grecolatina y escolar. para unir a lo individual, a lo nacional y a lo histórico, como prolegómeno de un ensayo de abarcar el fenómeno de la inspiración literaria y artística en una síntesis en que el estilo sea no solamente una resultante de la educación, sino también de la índole propia, del carácter individual, que es lo que estudia Morier en *La psicología de los estilos*.

“Una vez admitido el principio que la cosa que piensa está en el origen de la cosa pensada, nos dice, que el alma es la matriz de la palabra, se debe admitir como corolario que de un espíritu netamente definido no puede provenir más que una especie de estilo. De una semilla de lino no podría nacer una encina”. Morier funda en el análisis de textos la psicología de los estilos; el temperamento de los escritores encuentra en su diversidad medios casi idénticos de expresión. Anotemos, dice, que no puede jamás pasarse enteramente de la inducción; “como en ciencia, es ella la que juega en la marcha del conocimiento el papel principal”. Pero el fin de este conocimiento es la ley; es, en lo referente al estilo, la tendencia psicológica. Se practicarán, pues, alternativamente, los dos métodos. “La inducción habrá establecido un sistema de proyección de efectos definido para un estado de alma dado, y la deducción *hará presentir* para un estado de alma semejante una multitud definida de procedimiento”.

El examen de los textos revelará en qué medida estos procedimientos han sido empleados. “Toda derogación de la ley planteada deberá explicarse por una nueva relación, la apelación a una tendencia psicológica ignorada, nueva o diferente. Así, lo que se sabe del estado de alma del autor y lo que se ve en las manifestaciones del texto, son dos flechas que se buscan y deben encontrarse en la verdad”.

El estilo es, desde luego, para Morier, una simple preferencia, una tendencia: generosidad, avaricia, valentía, timidez, pasión, indiferencia. Es en lugar secundario únicamente que estas modalidades del alma se traducen por el predominio de adjetivos o de substantivos, por la rarefacción de signos de unión o su proliferación. “Por esto, dice, nuestro estudio va de las tendencias a las manifestaciones”.

El fondo verdadero reside “en una aprehensión particular del cosmos. Es la sonoridad de un alma, su entonación de especie”. No olvida indicar lo que es imitación y no expresión propia, y lo que va, en ciertos escritores, en la diferencia de sus actos y lo que dicen en la página escrita, aunque sostiene “que la orientación del alma pesa aquí, en la balanza del estilo, con un peso más considerable que los actos del ser. Así el ser moral real, el de la dirección de intención, se refugia en un más allá de trascendencia, que es la región misma en donde vive el estilo”. En el tratamiento de los períodos, en la repartición de los silencios y los acentos, en la manera de conducir la prótasis y la apódosis es donde, para Morier, se revela el poeta o el compositor. “Si habláramos la lengua del siglo XVI diríamos, escribe, que nos interesamos en el “porqué” mientras que la escuela de Charles Bally se interesa en el “para qué”. La estilística general ensaya ver cómo se actúa sobre el lector. Es un arte de retórica. La estilística personal ensaya determinar lo que pasa en el autor”.

Se pregunta si “R. L. Wagner en su *Suplemento bibliográfico de la Introducción a la lingüística francesa* imprime la palabra estilística entre comillas, para dejar entender que se trata allí de un mito o de un error de colocación, porque la disciplina en cuestión hubiera podido ser colocada en el armario de la gramática. Pero de hecho, agrega, estamos de acuerdo con él cuando reprocha a los estilistas clásicos (entre los cuales no estamos) pretender en último análisis “fundar una ciencia general de los procedimientos por medio de los cuales damos un giro a lo que decimos o escribimos”. Y cuando concluye que el verdadero estilo corresponde a la psicología de los sujetos parlantes y de los escritores, suced que nos ha trazado nuestro programa y nos ha dado razón de antemano”.

En el capítulo de la "Jerarquía del ser interior" estudia las distintas formas del alma humana, la noción del ritmo del alma, la regularidad, las desigualdades, la constancia o la inconstancia, con explicaciones psicológicas, el carácter individual; en resumen, el alma es fuerza, ritmo, orientación, juicio y adhesión: "tales son los cinco modos esenciales del "yo" profundo, los grandes componentes del carácter". Distingue los caracteres débiles, delicados, fuertes, sutiles, híbridos, defectuosos, y los señala en los distintos temperamentos por medio de signos que dan una visión global de los autores, con otro importante capítulo sobre las manifestaciones del carácter en las estéticas del temperamento. Una amplia antología con las explicaciones preliminares de los autores y los textos escritos con observación penetrante e ingeniosa. Innegablemente la lectura de esta obra, aunque consagrada únicamente a autores franceses, se hace indispensable para una teoría total del estilo y para la enseñanza.

LA REDACCIÓN.

**THEODORE R. Schellenberg, Archivos modernos. Principios y técnicas.** Traducción y adiciones por Manuel Carrera Stampa. Archivo Nacional. La Habana, 1958.

Todo cuanto se refiere a la misión, organización y servicios de archivos se halla contenido en esta obra cuya primera edición castellana ha hecho su aparición en Cuba, en el transcurso del año pasado.

El volumen integra la serie Publicaciones del Comité de Archivos de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia con sede en La Habana.

El tema es de la especialidad del autor pues, si bien Schellenberg es egresado de un doctorado de Filosofía, catedrático de Historia Moderna y miembro de no pocas instituciones científicas, es ante todo un archivista que ha desempeñado cargos directivos en distintas dependencias oficiales de los Estados Unidos de Norteamérica consagradas a la custodia de colecciones documentales y, actualmente, es la segunda autoridad en los Archivos

Nacionales de ese país, establecidos en Washington. Como tratadista, se ha distinguido tanto por sus obras de índole histórica como por las que se refieren a los registros y archivos. Y, en materia de archivología, es indudable que domina la teoría y la práctica de esta nueva disciplina que fija los principios y la técnica de los archivos modernos.

La Advertencia Preliminar del traductor —el académico de número de la Academia Mexicana de Historia y profesor de Técnica de la Investigación Histórica, Manuel Carrera Stampa— nos anticipa lo que el autor refiere con pormenores en el Prefacio: la obra nace como consecuencia de las actividades que Schellenberg despliega en Australia, y que se traducen en conferencias y seminarios con los que da cumplimiento a un programa internacional de intercambio educacional. Esto explica el hecho de que la primera edición vea la luz en Melbourne. Antes de cumplirse el primer año de su aparición ya se habían hecho nuevas tiradas en Inglaterra y en Nueva Zelanda, y la Universidad de Chicago preparaba, en sus propios talleres, una segunda edición.

La traducción que hoy nos ocupa se ha realizado teniendo a la vista aquella primera edición de Melbourne; pero el autor la ha acrecentado notablemente y el traductor, por su parte, ha agregado numerosas adiciones, que distingue anteponiéndoles un signo convencional. La traducción ha sido revisada por un técnico de los Archivos Nacionales de Washington, Jorge S. Ulberri.

A juicio del traductor, esta obra, al resolver los problemas que crean los documentos en las instituciones encargadas de su custodia, hace posible el cumplimiento de los objetivos del archivo moderno que ha dejado de ser un "cementerio de olvidados y amarillentos papeles" para convertirse en un organismo vivo que, adelantándose al investigador, le ofrece la información que atesoran los papeles que tan celosamente conserva.

El traductor destaca, asimismo, la importancia de la obra por su terminología especializada, clara y precisa, en circunstancias en que la nueva rama de los conocimientos se halla aún en plena elaboración.

Como el autor advierte en el Prefacio, esta obra es un estudio de contraste, ya que opone los principios y la

técnica desarrollados en los Estados Unidos de Norteamérica y la seguidos en los países de Europa y América.

La obra se ha dividido en tres partes. En la primera se destaca la importancia de las entidades archivísticas, se reseña sucintamente su establecimiento en Francia, Inglaterra y Norteamérica y se señalan los factores que han contribuido a su institución. El traductor, por su parte, amplía esta información, describiendo archivos de España, Portugal y América Latina y haciendo una apreciación crítica de los mismos.

Integra también esta primera parte una exposición acerca de la naturaleza de los archivos —de la que se desprende su definición—, de los métodos que le son peculiares y de la distinta valorización del documento según se trate de la oficina donde se origina o del Archivo en el que ha de conservarse.

La segunda parte se consagra al manejo de registros. La índole de los registros modernos, su organización y su personal se consideran en primer término. Se sostiene aquí la conveniencia de simplificar las funciones gubernamentales a fin de reducir los abultados registros públicos. A continuación se aborda el problema de la clasificación —elementos, prácticas y principios—, acompañándose algunos gráficos y haciéndose una breve reseña de los sistemas registradores desde la Antigüedad hasta los Tiempos Modernos; para concluir con las prácticas de disposición o distribución. Al analizar los sistemas más comunes, el autor no se muestra partidario del sistema decimal de Dewey para la clasificación de documentos, pues lo considera excesivamente rígido, de símbolos muy complicados y “con un toque filosófico que no es propio para las operaciones prácticas de una oficina gubernamental”.

La tercera y última parte trata, en detalle, de la administración de los archivos. De la naturaleza, de sus actividades, de la misión del archivista y de las características de los archivos modernos deduce las condiciones esenciales de dicha administración.

En los últimos capítulos, se indican las normas que han de seguirse en la valoración, arreglo, preservación, descripción, publicación y utilización de documentos. Una vez más se denuncian aquí a los tradicionales enemigos del papel manuscrito o impreso: “polvo, temperatura ad-

versa y humedad, luz solar, insectos y roedores, el latrocinio y la mutilación, los accidentes del fuego y del agua”.

Al describir cada una de las funciones enunciadas se hace referencia a las soluciones dadas en distintos países, si bien se exponen siempre, con mayor detalle, las prácticas estadounidenses.

Por su parte, también aquí el traductor intercala extensos párrafos que le pertenecen, acerca de los procedimientos seguidos en España con respecto a los problemas derivados del archivo de documentos. Estas Adiciones no han sido dispuestas como notas marginales sino que forman parte del texto.

El último capítulo se refiere a la que se considera la función primordial de un archivo: el servicio de referencia, fijándose las normas que deben regir en el acceso a las fuentes y en su uso (consulta, préstamo, reproducción).

El autor concluye describiendo el servicio de información que debe prestar el archivista. Para él, la tarea fundamental de todas las épocas será “la de preservar la evidencia, imparcialmente, sin la mancha de los sesgos políticos o ideológicos; de modo que, sobre la base de esta evidencia, los juicios que puedan pronunciarse sobre hombres y eventos por la posteridad, sean correctos, a pesar de que los historiadores, por las fallas humanas, momentáneamente sean incapaces de pronunciarlos. En esta forma, los archivistas son los guardianes de la verdad, o cuando menos, de la evidencia sobre la base en que puede establecerse la verdad”.

Esta primera edición castellana ha sido impresa en los talleres tipográficos del Archivo Nacional de Cuba, en La Habana, en 1958, y forma un volumen, in 8º, de 358 páginas.

Las notas del autor y las del traductor, con indicación del capítulo al que corresponden, siguen al texto. Un detallado Índice Temático y un Contenido facilitan la consulta de esta obra, cuyas versiones hebrea y alemana, según nos informa el traductor, se hallan en preparación.

**MAURICE VANHOUTTE, La Méthode Ontologique de Platon.** Editions E. Nauwelaerts. Lovaina - Paris, 1956.

Es éste el primer volumen publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad "Lovanium" de Léopoldville. El autor, nacido en Bruselas en 1919, es doctor en filosofía y doctor en filología clásica y "maître agrégré" de la Ecole Saint-Thomas d'Aquin de la Universidad de Lovaina. Desde 1954 enseña en la mencionada universidad de Léopoldville (Congo Belga). Aparte de artículos, comunicaciones a congresos filosóficos y reseñas, ha publicado la tesis titulada *La Philosophie politique de Platon dans les "Lois"*, el más completo estudio realizado hasta ahora acerca del menos conocido de los escritos de Platón.

La presente obra es una introducción a la ontología del conocimiento según Platón y será un indispensable antecedente para estudiar uno de los problemas más disputados de la historia de la filosofía, es decir, hasta qué punto el Maestro de la Academia ha influido en el movimiento filosófico llamado el idealismo metafísico.

Los intérpretes clásicos de Platón afirman que existe una unidad en toda la obra platónica acerca de la teoría de las Ideas, de la naturaleza de la inteligencia y del método. Pero desde que W. Luboslavsky sostuvo que la teoría de las Ideas había evolucionado a través de toda la obra platónica, varios autores han afirmado esa evolución (Bonitz, Zeller, Ritter, Horn, Gomperz, Apelt, etc.).

El autor de esta obra se halla entre ellos. En la primera parte del libro expone las interpretaciones de A. J. Festugiére y la de R. Loriaux (según las cuales en el pensamiento de Platón existe un sistema bien establecido acerca de las Ideas y de los Seres), y critica esa interpretación afirmando que tales autores eliminan las dificultades que ofrecen los Diálogos para poder extraer una doctrina lo más coherente posible. Dadas las dificultades a que lleva hablar de unidad del método, según los textos, el autor opta por la tesis de una *dualidad del método*. No significa que Platón a veces apele a la intuición o al misticismo y otras se esfuerce por dar a su pensamiento un carácter matemático. La dualidad consiste en que Platón oscila entre las dos tendencias. Aclara

que no se trata de introducir un *dualismo* en el pensamiento de Platón, sino que la separación en el origen que puede existir implica una tendencia final a unir en una superior armonía (página 4).

Para probar la dualidad metódica que afirma como tesis, examina el autor primero los elementos secundarios de dos métodos. Tales elementos son diferentes en los diálogos de la madurez y en los de la vejez. Así la forma dialogada, en el primer grupo, y el diálogo consigo mismo en el segundo. El esfuerzo, desde el *Teeteto*, por elaborar nuevas categorías diferentes de las Ideas (el ser y el no-ser, la semejanza y la desemejanza, la unidad y el número múltiple, etc.), la sustitución de la reminiscencia por la teoría de la *comunidad de los géneros*, el abandono —en los diálogos de la vejez— de la idea de participación y la mayor importancia de la experiencia sensible (como ocurre en el *Timeo*).

Al estudiar el método intuitivo, observa Vanhoutte que todos los diálogos de la madurez se refieren a un movimiento ascendente del espíritu hacia las ideas; pero que toda la dialéctica ascendente es, como tal, *inframetafísica*: una vez alcanzado lo inteligible puro —por ejemplo la Belleza en el *Banquete*— sigue el silencio, ya no hay lugar para el discurso (página 53).

El autor dice que "el único elemento ajeno a la ciencia en el método dialéctico, es la visión de las Ideas", que el método dialéctico es una transposición del método científico y que Platón tenía la ambición secreta de hacer llegar por ella a la intuición de las Ideas. Pero Platón no lo ha conseguido —continúa— debido a que la intuición es un dato original que no admite *descomposición*. La intuición es un límite que el "esprit géométrique" no alcanza por más que se esfuerce, y no ha sido un acierto el empleo de procedimientos matemáticos para valorizar las ideas. Destinados a apoyar el momento intuitivo, los elementos técnicos del método sólo lo han dañado por no adaptarse a la ontología.

Desde el *Parménides* en adelante, afirma Vanhoutte, Platón renuncia a hacer intervenir la teoría contemplativa de las Ideas. Las *eide* de que se habla en ese diálogo y en los siguientes no son objeto de contemplación. Son como las hipótesis del dominio científico (como las hipótesis del *Fedón*). Así, el *Uno* y los *Otros* son tratados