

EL DOLOR EN LA POESIA DE ALFONSINA STORNI

Osvalda Rovelli de Riccio

El dolor forma parte indivisible e importantísima del sentimiento, cualquiera que sea la clase de valores predominantes en la vida espiritual. Quiere decir, que está siempre presente en el yo íntimo del hombre, aunque haya menester de una causa de orden físico o psíquico para manifestarse en la vida activa o en la vida moral.

Su mayor o menor grado de durabilidad dependen de la personalidad, de la "manera de ser", por cuanto nadie puede evadirse de ser "como es". La intensidad es variable de acuerdo con causas físicas y psíquicas.

En la personalidad de la siempre recordada y celebrada poeta argentina, Alfonsina Storni, la durabilidad del dolor, en sus diversos formas, se manifiesta variable hasta llegar a acusar, a veces, una notable inestabilidad espiritual. En la poesía "El oro de la Vida"¹, por ejemplo, puede advertirse que la alegría y la tristeza del vivir se suceden en su ánimo sin transición:

"De la corola negra de mi vida

Suele brotar, estambrecillo de oro.
Fecundo fruto, cierro el cáliz de oro:
Ríe mi vida
Cuando la tocan mariposas de oro.
Negrura, luego el oro
Precioso de la vida"

Si en ella, la durabilidad del dolor es variable, la intensidad también lo es y adquiere diversos grados. Es que el sentimiento de Alfonsina no es "puro", puesto que además de "sentir" ("alma administrada por nervios sutiles", como ella misma dice), "piensa". Quiere decir que su vida intelectual interviene en su vida afectiva, haciendo crecer y ahondarse las raíces de sus sentimientos. Por medio de sus poesías exterioriza, a veces, un padecimiento que alcanza elevadas crestas o se hunde en impresionantes simas. En la titulada "Tú me quieres blanca"² el dolor se dispara como arrojado por una saeta, adquiriendo las voces levantadas de la indignación. En una de sus partes, dice:

"Tú, que hubiste todas
Las copas a mano,
De frutos y mieles
Los labios morados.
Tú, que en el banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
Festejando a Baco.
Tú, que en los jardines
Negros del Engaño
Vestido de rojo
Corriste al Estrago.
Tú que el esqueleto
Conservas intacto
No sé todavía
Por cuáles milagros,
Me pretendes blanca
(Dios te lo perdone)
Me pretendes casta
(Dios te lo perdone)
Me pretendes alba.
Huye hacia los bosques;
Vete a la montaña;
Limpiate la boca;
Vive en las cabañas;"

Y de este modo sigue golpeando con su repudio energético el reclamo del hombre. Este se siente herido por el pensamiento de la probable impureza de la mujer amada, y de esta herida brota la exigencia: "Que sea azucena/Sobre todas, blanca". Este movimiento de sentimientos y pensamientos, se opera en el mundo espiritual; en consecuencia obedece a una causa psíquica, dando por resultado lo que podría denominarse una confrontación existencial, de la cual surge la idea de "injusticia", apasionadamente expresada.

En cambio, en "Silencio",³ poema en el cuál Alfonsina prefigura su muerte, el dolor apasionado adquiere profundidades desoladoras, a pesar de la dulzura con que se manifiesta. Es como si los destellos de la pasión se envolvieran en los grises de la bruma. He aquí algunos de sus versos en los cuales los lectores podrán percibir estas características:



¡Oh, la tarde embriagada de armonía perfecta:
Cuán amarga es la vida! ¡Y la muerte, qué recta!

La muerte justiciera que nos lleva al olvido
Como al pájaro errante lo acogen en el nido...
Una luz que en el alma musitará despacio:
La vida es una cueva, la muerte es el espacio.

Oh silencio, silencio, que la tarde se alarga
y pone sus tristezas en tu lágrima amarga.

Oh silencio, silencio, que la noche se allega
y en mi pecho se esconde, susurra, gime y ruega.

Las repetidas voces del silencio ahondan el pozo del dolor hasta adquirir un dominio total en el espíritu del lector. La causa originaria no es, aquí tampoco, física (la muerte, la paralización total de la vida), sino psíquica (el pensamiento de que el dolor de la vida será liberado, al fin, por el dolor de la muerte).

En la poesía de sus primeros tiempos, que ella —“poseída de reparos autocriticos” — encuentra, según

sus propias palabras, “sobrecargada de mieles románticas”,⁴ el dolor se manifiesta en emociones en las que también está presente el factor intelectual. Surge del encuentro de su yo íntimo con todo aquello que logra alterar su espíritu dulcemente o con aspereza. “Todo aquella” lleva implícita la idea de tangibilidad y su contraria. Quiere decir, entonces, que los encuentros se producen dentro del ámbito del mundo exterior o del mundo interior. Ya sea cuando halla el amor, la belleza, la ternura, la bondad, o cuando tropieza o se siente penetrada con o por el miedo, la maldad, la ira, el abandono, etc.

Parece que su alma poseyera el arte de la alquimia capaz de hallar el dolor en las más diversas manifestaciones del mundo y de la vida. En la estrofa que va a continuación, correspondiente al poema “El llamado”,⁵ se advierte la ascendente penetración de la belleza en su espíritu hasta crear en él una emoción punzante. La noche estrellada, que pasa inadvertida acaso, para muchos, hiere su sensibilidad hasta causarle ahogo. Cae en estado de éxtasis por la admiración, el arrobo, que le produce la contemplación de la belleza, hasta causarle dolor. Dice la poesía:

“Es noche, tal silencio
Que si Dios parpadeara
Lo oyera. Yo paseo.
En la selva, mis plantas
pisan la hierba fresca
Que salpica rocío.
Las estrellas me hablan
Y me beso los dedos,
Finos de luna blanca.
De pronto soy herida...
Y el corazón se para,
Se enroscan mis cabellos,
Mis espaldas se agrandan;
Oh, mis dedos florecen,
Mis miembros echan alas,
Voy a morir ahogada
Por luces y fragancias...”

La emoción expresada en ira contenida, nacida del choque de su generosidad, que la impulsa a brindarse entera, con la malicia y el desprecio de un mundo ajeno a tales generosidades, se manifiesta en “El clamor”⁶:

“Alguna vez, andando por la vida,
Por piedad; por amor,
Como se da una fuente, sin reservas,
Yo di mi corazón.
Y dije al que pasaba, sin malicia,
Y quizás con fervor,
Obedezco a la ley que nos gobierna:
He dado el corazón.
De boca en boca, sobre los tejados,
Rodaba este clamor:

¡Echadle piedras, eh, sobre la cara;
Ha dado el corazón!
Ya está sangrando, sí, la cara mía.
Pero no de rubor;
Que me vuelvo a los hombres y repito:
¡He dado el corazón!”

También en “Aspecto”⁷, se exterioriza tal encuentro-desencuentro. Pero, si en “El Clamor” está implícita la idea de desafío, en esta otra, al desafío se agrega la actitud, muy inteligente y forzadamente condescendiente, de quien se ve obligado a ocultar su justificada rebelión para no desentonar con un mundo que exige “uniformidad”:

“Vivo dentro de cuatro paredes matemáticas
Alineadas a metro. Me rodean apáticas
Almillas que no saben un ápice siquiera
De esta fiebre azulada que nutre mi quimera.
Gasto una piel postiza que la listo de gris,
(Cuervo que bajo el ala guarda una flor de lis)
Me causa cierta risa mi pico fiero y torvo
Que yo misma me creo para farsa y estorbo”.

Se trata de ideas y sentimientos que, al ponerse en contacto, se rechazan (Dolor por causa psíquica). En esta otra, titulada "Los paredones"⁸, la impresión dolorosa (miedo) se origina en su yo íntimo al ponerse en contacto con un paisaje hosco, duro, mineral:

"En la greda reseca ni una sola gramilla.
A un lado el alto nudo de las sierras y enfrente
Otro muro de piedra oxidada y caliente
Y el cielo casi verde. Y la tierra amarilla".

Y sigue más adelante:

"En el largo crepúsculo de las tardes serranas
Aquellos bultos pétreos toman formas humanas
Y animales: un indio, una lanza, algún otro.

Y los nervios tirantes, los ojos y el oido

Miedosamente esperan ver, de un momento a otro
Levantarse las piedras, volar el alarido".

Y así sería posible citar múltiples poesías en las que la emoción se manifiesta, por entero, en diferentes actitudes, voces, tonos y matices, según la causa que la origina y el estímulo que la hace germinar.

Pero aun hay en su poemática, la evidencia de ciertas impresiones dolorosas que no participan de las características de la pasión ni de la emoción, porque en ellas está ausente el factor intelectual. Se trata, sencillamente, de las cuerdas del sentimiento heridas por ciertos encuentros que provocan en ella la tristeza, en ocasiones impregnada de dulzura y en otras combinada con las sombras, en las cuales se sumergen la luz, el canto, la belleza, la alegría. En estos casos su poesía no asciende empinadas cuestas, ni se dispara como saeta, ni desciende a profundidades donde reina absolutamente el dolor. Tiene la posición del horizonte y si alguna ondulación intenta un desganado ascenso, casi inmediatamente regresa a su posición de origen, sin transponerla en sentido inverso, provocando en el espíritu del lector una sensación desoladora, como en esos días grises y fríos en los cuales la bruma pertinaz transforma el escenario vital en una sombra uniforme, sin alteraciones aparentes. Las voces levantadas, exultantes, se neutralizan en tonos sosegados. Tal, por ejemplo, su poema "Dulce Tortura"⁹:

"Polvo de oro fue en tus manos mi melancolia
Sobre tus manos largas desparramé mi vida;
Mis dulzuras quedaron a tus manos prendidas
Ahora soy un ánfora de perfume vacía.
Cuánta dulce ternura quietamente sufrida,
Cuando, picada el alma de tristeza sombría,
Sabedora de engaños,
me pasaba los días
Besando las dos manos que me ajaban la vida".

La causa generadora de la impresión dolorosa es aquí de origen psíquico, aunque hay otras en las que surge del encuentro de su espíritu con una realidad física, de repercusiones melancólicas en su ánimo. Por ejemplo, en "Cuadrados y ángulos"¹⁰:

"Casas enfiladas, casas enfiladas,
Casas enfiladas,
Cuadrados, cuadrados, cuadrados,
Casas enfiladas,
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila
Y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido una lágrima,
Dios mío, cuadrada".

El paisaje de cemento, hosco y duro, de la ciudad,

contrario a su alma sedienta de árboles, aguas y cielos, es la causa física de su reacción anímica que se resuelve en tristeza.

Lo expuesto no afirma la absoluta calidad de "dolorosa" para la poesía de Alfonsina. Sólo pretende subrayar la existencia del dolor, en sus diferentes formas, como substancia formativa esencial de la estructura de sus creaciones poéticas. Pero, ¿cuál puede ser el fundamento del dolor que atormenta a la genial poeta?

Existen en el ser humano y, muy especialmente en Alfonsina, predisposiciones para el sufrimiento, originadas en el psico-soma, que influyen poderosamente en la actitud vital frente al mundo. En ella, es la hipersensibilidad la que determina que su contacto con el mundo le produzca heridas sangrantes, a las que sólo el amor, profunda y generosamente sentido, puede servir de bálsamo. Por eso, amar y ser amada es para ella una necesidad imperiosa. Además, Alfonsina dista mucho de ser una resignada o una conformista. En consecuencia, el dolor que le produce este desencuentro con lo exterior, esta imposibilidad de adecuarse a lo establecido, debe manifestarse, expresarse, salir de su yo, por el cauce —para ella muy transitible— de la poesía. Debe a su inestabilidad anímica, a la que ya se ha hecho referencia, esta expresión no puede ser de tono uniforme, de ahí que adquiera desde las inflexiones de la dulzura hasta las de la iracundia, sin llegar nunca a la estridencia desgarrante ni a la fulguración enceguecedora. Por ello, penetra intensamente en el espíritu como penetra en la tierra la lluvia densa, fina y persistente, que apenas la golpea.

La significación máxima de su poemática se refiere, pues, a la liberación del yo. Traduce, además de su rebeldía ante un mundo que no la satisface —que ella siente doblemente en su condición de ser hipersensible y en contraposición con el espíritu social—, el rescate de años y años de represión, heredada y renovada en ella, que de pronto encuentra un medio y



una ocasión para romper las barreras y transformarse en poesía, haciéndose presente en el universo humano como una expresión de la eterna aspiración del hombre a la libertad y como una demostración de su capacidad para lograrla, aunque para ello deba renunciar a muchas cosas que el mundo considera "convenientes". Hay una poesía de Alfonsina titulada "Pudiera ser"¹¹ que contiene, precisamente, los elementos que permiten dar a estas palabras el carácter de una afirmación:

**"Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,
No fuera más que algo vedado y reprimido
De familia en familia, de mujer en mujer.
Dicen que en los solares de mi gente, medido
Estaba todo aquello que se debía hacer...
Dicen que silenciosas las mujeres han sido
De mi casa materna... Ah, bien pudiera ser...
A veces en mi madre apuntaron antojos
De liberarse, pero, se le subió a los ojos
Una honda amargura y en la sombra lloró.
Y todo esto mordiente, vencido, mutilado,
Todo esto que se hallaba en su alma encerrado
Pienso que sin querer lo he libertado yo".**

Porque era un vaso colmado y llevaba acumulada en sí la fuerza reprimida de sus mayores, pudo liberar su espíritu y entregarlo al mundo transformado en poesía.

Porque había aprendido con dolor y sangre, cuánto y cómo cuesta asumir ante todos el propio yo, su comprensión del dolor ajeno fue tan amplia y generosa.

Valgan estas palabras de sincero homenaje al espíritu inmortal de la gran poeta argentina que supo oponer valiente su autenticidad a las falsas exigencias de un mundo que no la toleró.

1, 2, 5, 7, 9 y 10: De *El dulce daño* — 1918

3 y 11: De *Irremediablemente* — 1919

4: De *Palabras prologales*, de su autoría, en *Antología Poética* Espasa-Calpe Argentina S.A. Buenos Aires-Méjico.

6: De *Languidez* — 1920

8: De *Ocre* — 1925

PLAGIOS Y PLAGIARIOS

En la cultura portuguesa que florece en África, se acaban de agitar los mares de las discusiones y de las publicaciones encontradas, debido a la acusación que de plagio se ha hecho a un escritor.

Faltando el riguroso ahondamiento sicológico y la penetración sicoanalítica, el fenómeno del plagio en el mundo portugués, como en el ecuatoriano, se aísla al ritmo de mareas más o menos emocionales, no faltando las actitudes impresionantes de quienes condenan con terrible autoridad al plagiario, sin siquiera bordear las motivaciones inconscientes, conscientes, sadomasoquistas o simplemente cínicas de cleptomanía cultural que pueden darse en variedad fantástica en el alma del plagiario.

Joaquim Montezuma de Carvalho, deseando iluminar caminos, acaba de traducir un capítulo del libro **Psicoanálisis del escritor** por Edmund Bergler, discípulo de Freud. El capítulo es el referente al plagio. Un folleto editado en Lorenzo Marques (Mozambique) lo da a conocer con un prólogo radiante, ágil y bello, donde se rinde homenaje muy merecido al notable escritor mexicano Fredo Arias de la Canal, conocedor a fondo de Bergler y eminentе estudioso de Cortés (**Psicoanálisis de Hernán Cortés**).

Bergler esclarece las diferentes características de los plagiarios, sus causas y variedades. No puede llegarse a ello sin un vasto conocimiento del alma. Y Bergler, luego de su ensayo que fue una conferencia dictada en Viena, conoció en forma mucho más cercana a multitud de escritores y científicos (o de aspirantes a tales), enfermos de un mal que difícilmente puede calificarse de buenas a primeras como condonable, pernicioso o como digno de la indiferencia de los demás.

Algo hay qué dejar bien sentado, y es que, a pesar de los grandes autores a quienes se les han señalado hurtos intelectuales, como Virgilio, Stendhal, Baudelaire o Balzac, el asaltante de la cultura no tiene derecho a aprovecharse de lo que ha sido fruto del esfuerzo o de larga búsqueda de un genuino creador... aunque persista la creencia de que la originalidad verdadera no existe y de que nada nuevo hay bajo el sol.

Hay que distinguir también (y esto con suficiente base científica) al cinico aprovechador de las ideas o los informes ajenos, del plagiario inconsciente o del que coincide en muchos puntos con lo ya expresado por otro. No caben dudas sobre la audacia y la desvergüenza de quien —y este es caso aquí bien conocido— sin la menor huella de una disciplina musical, aparece tratando sobre Beethoven (con un robo de páginas enteras de un librito, de la colección española "Pulga"), mientras posteriormente se confirma con gran amplitud el apropiamiento de párrafos enteros dedicados por otros autores a Stravinsky (cuya música no la puede captar cualquiera), o con plagios de obras de síntesis literaria dedicadas a John dos Passos, cuyas novelas primero hay que comprar, luego leer y más tarde estudiar, para entonces opinar sin adueñamiento de lo ajeno.

Pues... del todo radiante es el capítulo que Bergler ha dedicado al plagio, como advertencia de que hay que acercarse a los plagiarios con una seriedad que, fuera del escándalo, lleve a tomar medidas de higiene moral y de higiene sicológica, pues, a pesar de todo lo que inspiren de compasión o risa, los plagiarios necesitan curación, más urgente todavía si el acto es consciente y cinico.

"El Universo", Guayaquil, Ecuador, 31 de Julio de 1972.

Ignacio Carvallo Castillo

A REBELION DEL HOMBRE MADURO

LA SEÑORITA GESTO MAGICO. Esta servidora de los rebeldes de edad madura tiene las características externas de una mujer amable, maternal e hipercomprensiva. Concentrándose en un rebelde a la vez, se dedica, sin egoísmo, a hacer aumentar la felicidad de su tipo de hombre. El rebelde individual puede sospechar, al principio, que oculta motivos egoístas; pero siempre logra vencer esas sospechas, y el hombre que envejece llega a la conclusión de que lo aman verdaderamente por sí, "por primera vez en su vida". Entonces, llega la recompensa, dándole un título: "Eres un ángel".

El ángel misericordioso se distingue de su prima lejana, la señorita Dulce Resignación, por su absoluta falta de resignación y el hecho de que no acepta —con buen humor ni en otra forma— la disciplina de saber cuál es su lugar. Muy al contrario. La señorita Gesto Mágico es una persona con una determinación furiosa. A diferencia de su prima, que se encuentra dulcemente alejada al distribuir dones amorosos cargados de egoísmo, la señorita Gesto Mágico emprende su tarea de distribuir felicidad como si su vida dependiera de ello. El suyo es un trabajo de tiempo completo.

Aunque la falta de egoísmo (ausencia del deseo de pruebas tangibles de afecto, y de ambiciones de casarse con el rebelde) es común a los dos tipos de mujeres, las elecciones de la señorita Gesto Mágico se caracterizan por cierta carencia de discriminación. Cuanto menos valioso y digno de confianza sea el objeto, tanto más atraída se sentirá la distribuidora de felicidad. Una mujer dijo de otra:

—Admito que yo también quiero ayudar a esos tipos de edad madura; pero ella se concentra en los que no valen nada. Es la diferencia entre desear ayudar a un borrachín del Stork Club o a alguien recogido del suelo de un bar de la Tercera Avenida.

La mujer no aludía a la posición social, sino que estaba pensando en las probabilidades de cura por medio de la felicidad. Sin saberlo, su distinción coincidía parcialmente con el diagnóstico diferencial entre la señorita Dulce Resignación y la señorita Gesto Mágico.

El cuadro psicológico que produce este tipo de mujer —que convierte una afición en una vocación (no retribuida)— presupone una elaboración específica del patrón de felicidad en la infelicidad, derivado de la primera infancia. En lugar de estabilizarse directamente como coleccionista de injusticias, esta víctima específica del masoquismo psíquico comienza por exagerar la coartada: "No me gusta que me traten mal; quiero amar. Voy a mostrar con mi comportamiento cómo deseo verdaderamente que se me trate —con amabilidad y amor". El resultado es... amabilidad y amor para una persona identificada inconscientemente consigo misma.

Sin embargo, la capa superficial de la coartada exagerada oculta otras dos capas reprimidas más profundamente. La capa más profunda es el deseo de recibir malos tratos. La capa mediana es la furia, producida para negar la acusación de la conciencia interna, que indica irónicamente cuál es la meta real. La tercera y más superficial de las capas es, una vez más, una negación tanto del deseo de recibir malos tratos como de la furia ilegítima dirigida contra los provocadores. Es la demostración exagerada de cómo, supuestamente, quisiera que la trataran: con amabilidad y amor.

Esa red compleja de deseos internos, reproches, dobles coartadas, se encuentra bajo la superficie psíquica, en el subconsciente. Conscientemente, sólo aparece la necesidad de mostrarse amable y amorosa. Esas mujeres buscan un objeto sobre el cual expresarse, y lo encuentran con facilidad. El rebelde de edad ma-

dura, que sufre, es un objeto muy apropiado de demostración para todo un subgrupo de esas mujeres neuróticas (no todas ellas se concentran necesariamente en ese grupo de edad).

Su batalla inconclusa con sus motivaciones da una razón, asimismo, para la característica mencionada antes: la **falta de valor del hombre**. Esa es también una parte del cuadro defensivo: "Tú, mala madre (o padre) no me amaste —a tu propia hija; yo amo a un desconocido que no se merece en absoluto mi emoción". Cuanto mayor sea la discrepancia entre el maravilloso ser que es ella misma y el objeto carente de valor, tanto más enfática, amarga y clara es la demostración de la injusticia paterna.

El resultado paradójico es que la atención externa que se le presta al rebelde es, en la realidad, interna: desdén.

Afortunadamente para el rebelde, no sabe cuál es la motivación de su ángel. Tampoco la señorita **Gesto Mágico** sospecha por qué se desborda con la leche de la bondad humana. El feliz rebelde sólo sabe que: "Me ama verdaderamente, me comprende y se sacrifica en nuestras relaciones".

El rebelde se pavonea y su amor propio aumenta. La vida es maravillosa —por el momento—. Luego, su orgullosa fe en sí como buen juez de las personas, queda sacudida. Sin advertencia, sin razón externa aparente, sin más ni más, la mujer amorosa se transforma de una arpía agresiva.

—Me equivoqué con ella —se dice el amargado rebelde—. En el fondo, todas las mujeres son arpías.

Se retira lleno de furia (con frecuencia lo echan). Reanuda su búsqueda de la mujer comprensiva. También el ángel, por su parte, busca un nuevo beneficiario.

Una vez más, lo que sucede realmente no tiene relación en absoluto con el objeto de la devoción de la señorita **Gesto Mágico**. La beneficiaria ha sido reprochada anteriormente por la falsa estructura que ha erigido. Maliciosamente, la conciencia interna le ha señalado que el rebelde se estaba aprovechando de ella. El gesto mágico se puso a funcionar principalmente para poder escapar del patrón de placer en el sufrimiento; ahora la mujer se enfrenta a los reproches internos renovados que señalan la base real de sus actos. La mujer no puede hacer otra cosa que reforzar su coartada. Aquí es donde interviene la capa mediana de la estructura tripartita: la furia. El resultado inevitable es que el beneficiario desgraciado se convierte en la víctima inocente de la ira de la beneficiaria.

Esta tragicomedia de *quid pro quo* tiene cierta magnitud: la beneficiaria y el beneficiario son peones de un juego interno. No había ninguna intención per-

sonal. Puesto que ninguno de los participantes están al corriente de ello, el resultado es la amargura, sentida personal y mutuamente.

Una mujer de este tipo, que se estaba apenas recuperando del shock de su último **gesto mágico**, hizo unos cuantos comentarios con bastante sentido común:

—¡Eso es fantástico! ¡En la forma que lo explica usted, ni mi amigo ni yo éramos personas reales!

—Claro que no lo eran. Eso es exactamente lo que significa la neurosis: las personas reales se utilizan como si fueran pantallas de cine, sobre las que el neurótico puede proyectar un conflicto interno anacrónico.

—Tendré que pellizarme para convencerme de que soy real?

—No tanto. Esto explica lo inexplicable: por qué amó usted primeramente y, luego, odió al tipo sin valor, como lo llamó después de que pasó todo.

—Me niego a considerarme instrumento de mi subconsciente.

—Estamos en un país libre. El derecho a engañarse uno mismo respecto a sus propias motivaciones internas, aunque los legisladores lo dejaron fuera de la Constitución, no está de ninguna manera restringido o prohibido. Puesto que sus antecedentes muestran una larga lista de **gestos mágicos**, le corresponde a usted explicarlos.

—No puedo explicarlos; simplemente, me parece que mi mala suerte me hace pasar una y otra vez por la misma experiencia.

—Si prefiere considerarse como la víctima de un destino inexplicable, es muy libre de hacerlo.

—Entonces, si tiene usted razón en lo que dice, cometí una injusticia con el hombre.

La pobre mujer estaba horrorizada.

—No se olvide de que tampoco debía su posición de beneficiario a sus propios méritos.

—¿Debería tratar de explicarle todo esto?

—No le creería. Incluso usted misma, en un análisis clínico, encuentra difícil —por no decir otra cosa— aceptar lo increíble. Su amigo ha sufrido una profunda herida en una de sus partes más sensibles: su actitud masculina. ¿Por qué iba a creerle?

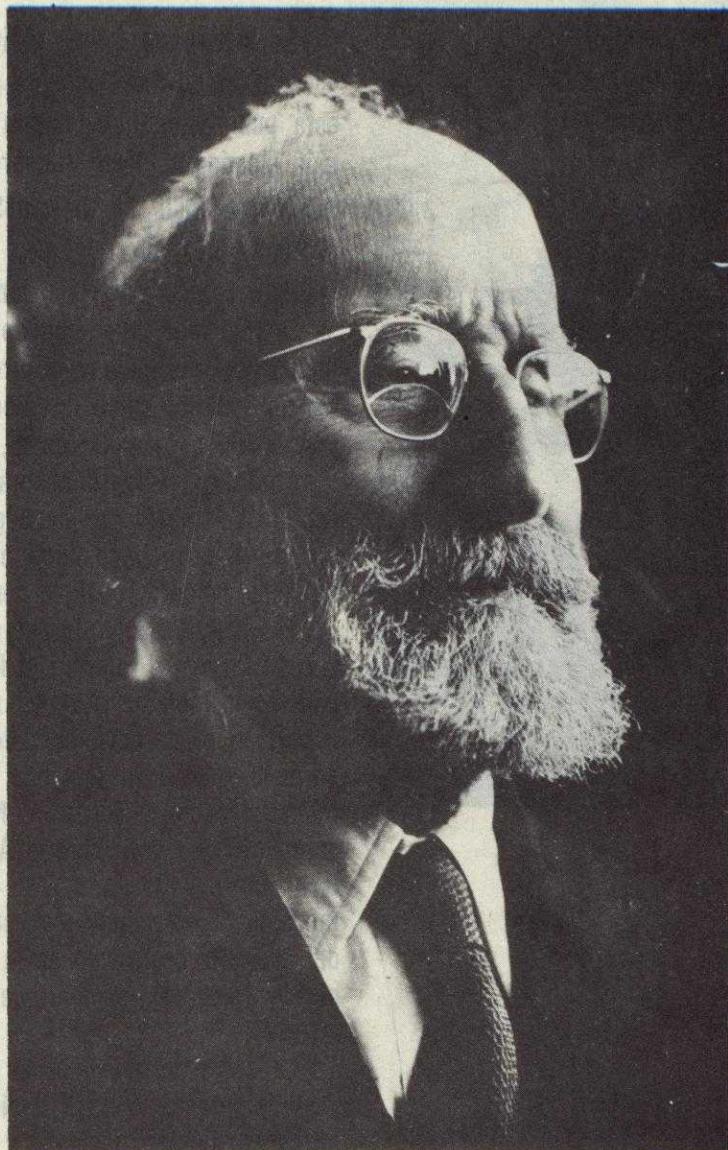
—Es inteligente.

—¿Y usted no? La inteligencia tiene poco que ver con el hecho de si un individuo puede o no comprender ciertos hechos inconscientes. Bajo la influencia de la resistencia, incluso las personas inteligentes se comportan como tontos.

—Pero yo quiero ayudarle!

—¿No vuelve a iniciar su gesto mágico, ahora?

RAMON MENENDEZ PIDAL



y la cultura española

Dámaso Alonso

Conferencia pronunciada por

DON DAMASO ALONSO

El día 9 de diciembre de 1968, en el Instituto "José Cornide" de Estudios Coruñeses en homenaje a la memoria de

Don RAMON MENENDEZ PIDAL

Es motivo de íntima satisfacción para el Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñenses el rendir con esta publicación homenaje a la memoria de don Ramón Menéndez Pidal, Miembro de Honor del mismo. Y también anuncio de otra más amplia que verá la luz en fecha próxima.

Pero este discurso de don Dámaso Alonso tiene en su sentido más íntimo un doble significado: es el homenaje del discípulo y la ofrenda de su primera intervención pública como Director de la Real Academia Española. En un acto solemne, impregnado de nostalgia y recuerdo, la figura señera de Menéndez Pidal fue estudiada también con nostalgia y recuerdo por el que ocupa en estos momentos el sillón presidencial, que la desaparición del insigne coruñés dejó vacante.

El Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses, abrumado por la muerte del Patriarca de las Letras Españolas, acordó en aquellos momentos de dolor, y en sesión de 15 de noviembre de 1968, organizar un acto en su memoria. Un acto que fuera exponente de admiración, respeto y devoción. Nadie más adecuado para aureolarlo que don Dámaso Alonso. Y así, el día 9 de diciembre del pasado año, en la Sala Capitular del excelentísimo Ayuntamiento de esta ciudad, el hoy Director del más alto organismo de la cultura española, pronunció la magistral lección que en esta publicación se inserta.

La figura de don Dámaso Alonso es cumbre de una vida de intensa y tenaz dedicación al servicio de las letras españolas. Su amplia y fecunda producción abarca dilatados campos que tienen un denominador común: la vocación puesta al servicio de su patria. Catedrático, historiador, filólogo, investigador, poeta... Pero sobre todo esto, don Dámaso Alonso, posee la aristocracia de la humildad y la comprensión. Baja de su alto pedestal para unirse a los que buscan en sus palabras senda de conocimientos. En esas palabras suyas, siempre impregnadas de un lirismo que sublima el fin último de su pensamiento.

Esta es la persona que ha tenido la gentileza de aceptar el ofrecimiento que el Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses le hizo para intervenir en el acto homenaje a don Ramón Menéndez Pidal. Porque en sus venas también siente el calor de la tierra que ha cobijado su niñez. Y siente el respeto y la admira-



ción por el que en vida fue su maestro. El rendirle homenaje, en la ciudad que le vio nacer, lo ha entendido como la prueba más patente de la huella que en su alma ha dejado quien inició su camino en la investigación y en el saber.

El hacer un resumen de la personalidad literaria y erudita de don Dámaso Alonso, es tarea ardua. Su figura —de amplios y dilatados límites— es admirada no sólo en España, sino también fuera de sus fronteras. Sus publicaciones, premios, títulos, etcétera, llenarían muchas páginas, y en su mayor parte son sobradamente conocidas. El citar solamente que fue Premio Nacional de Literatura en el año 1927, Premio Fastenrath en 1943, Premio de Ensayo, de la Fundación March en 1960, bastarían para prestigiar a la persona que los ostenta. Pero es que además, fuera de España son varias las Universidades que le tienen como Doctor «honoris causa»: San Marcos de Lima desde 1948; Burdeos, en 1950; Hamburgo, en 1952; Freiburg, en 1958; Roma, en 1961; Oxford, en 1963 y la Universidad Nacional de Costa Rica, en 1965.

Como filólogo, don Dámaso Alonso es una de las figuras más respetadas y admiradas en España y fuera de nuestra Patria. Aparte de ser Director honorario del Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Revista de Filología Española, es miembro de número de la Hispanic Society of America; Miembro de honor de la Modern Language Association of America, desde 1949; miembro de honor de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese; Miembro correspondiente de la Bayerische Akademie der Wissenschaften, de Munich; Presidente elegido para el año 1960 de la Modern Humanities Research Association; Miembro de la Accademia letteraria italiana Arcadia; Miembro de la Accademia Nazionale dei Lincei.

Desde 1948 es Académico de la Real Española y desde 1959, Académico de la Real de la Historia. Es también Miembro correspondiente de la Real Academia Gallega y de las de Sevilla, Córdoba, Málaga y Burgos.

Fue Profesor en numerosas Universidades extranjeras y ha dictado conferencias en los más renombrados centros docentes de Europa y América.

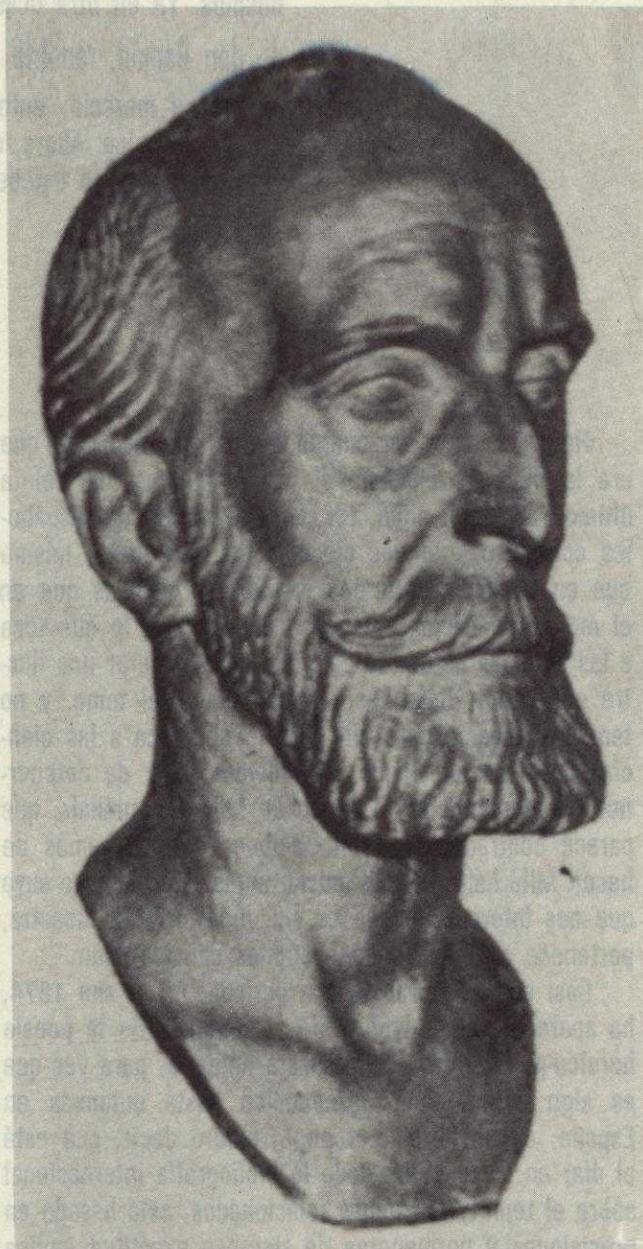
Su obra poética es extraordinaria. Varias ediciones de «Oscura Noticia» y «Hombre y Dios». «Hijos de la Ira» también ha sido objeto de varias ediciones y traducciones al alemán e italiano. En 1956 ha sido publicada una selección de su obra poética por V. Gaos, con el título de «Antología: Creación».

Especialista en el estudio de Góngora ha publicado las «Soledades» con tres ediciones. «El Enquiridón y la Paráclesis, de Erasmo» y «Obras en verso del Homo español». En sus Estudios, sobresalen «Temas gongorinos» y «La lengua poética de Góngora», así como «La poesía de San Juan de la Cruz» de la que se hizo una tercera edición y fue traducida al italiano por Cammarano en 1965.

Una relación completa de su obra científica y poética sería inumerable e incompleta. Al presentar su conferencia en el homenaje a la memoria de Menéndez Pidal, el Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses, sólo puede testimoniar palabras de agradecimiento y devoción. Con ellas, va también la admiración hacia quien en estos momentos recibe el legado cultural del insigne maestro desaparecido.

E. MIGUEZ TAPIA

Director del Instituto «José Cornide»
de Estudios Coruñeses



Excelentísimas e Ilustrísimas Autoridades:

Señoras y Señores:

Debo, ante todo, agradecer las cordialísimas palabras que el señor Director del Instituto «José Cornide» acaba de dirigir en mi elogio, tan excesivas que sólo las puedo admitir por que sé que están dictadas por su benevolencia, por su simpatía y por su amistad hacia mí. De todo corazón, muchas gracias.

Muchas gracias también al Instituto por la cordialísima invitación y la acogida tan agradable. Muchas gracias al público, por haberse molestado en venir a escucharme. Don Ramón Menéndez Pidal tuvo siempre muy en el corazón su origen coruñés. Siempre que le hablé de su nacimiento, le oí expresarse con profunda simpatía hacia esta ciudad. Los pueblos como La Coruña, que honran a los nacidos en él, se honran a sí mismos. Ya en otra ocasión La Coruña quiso, en vida de don Ramón, rendirle el tributo que como hijo predilecto se merecía; entonces no pudo ser. La Coruña no tuvo la culpa. Ahora, muerto, no va a tener más que el acto cordial de ustedes y mis pobres palabras.

I

Hay que tener en cuenta, antes que nada, lo que era la filología española al ir a comenzar los treinta últimos años del siglo XIX. Los investigadores españoles continuaban en las ciencias del espíritu lo mismo que en las físico-naturales métodos y técnicas que en el mundo ya habían sido abandonados. Por lo que toca a las ciencias naturales, habría que considerar una ilustre excepción: Cajal. Pero queda lejos del tema, y no tenemos espacio para ello. Por lo que toca a las ciencias del espíritu, sí que no podemos dejar de detenernos un momento en la figura de Milá y Fontanals, que parece contradecir las afirmaciones que acabamos de hacer. Milá había nacido mucho antes. Pero la obra suya que nos interesa, la que es sin duda su obra maestra, pertenece a la época que estamos considerando.

Casi en el umbral de ese período, en el año 1874, ha aparecido el libro de Milá y Fontanals *De la poesía heroico-popular castellana*. Basta hojearlo, para ver que es algo enteramente desconocido hasta entonces en España: es un libro «europeo», quiero decir, que está al día; en él se utiliza toda la bibliografía internacional sobre el tema y los temas relacionados, está basado en precisiones y pormenores de rigurosa exactitud, aplica una escrupulosa técnica moderna. Algo enteramente nuevo.

Podemos, pues, afirmar que los métodos técnicos, casi desconocidos en España durante el siglo XIX, penetran con la labor y el talento creador de Cajal, en ciencias biológicas, y en las del espíritu apuntan en la obra madura de Milá y Fontanals. Reduciéndonos al terreno que ahora nos interesa, hay que señalar que el libro de Milá *De la poesía heroico-popular castellana* ofrecía dificultades insuperables para quien no tuviese una obstinada voluntad de hincarle el diente a toda costa: tenía un difícilísimo sistema de citas y abreviaturas (afortunadamente desaparecido en la nueva edición, publicada no hace muchos años, gracias a los desvelos de Riquer y Molas que han cuidado de ella). Por esa causa, entre otras, el libro de Milá quedó como un esfuerzo muy limitado en su eficacia, casi secreto: ni tampoco en el extranjero tuvo toda la resonancia que merecía.

Hubo sí un discípulo de Milá de carácter señorío, excepcional. Se nos alza en frente la figura de talla inmensa, de don Marcelino Menéndez Pelayo. Su obra es genial; pero todo lo que hay de genial en su obra, se debe a la genialidad peculiar, personal, de su mente; no a sus métodos científicos, que no eran, en lo fundamental, muy diferentes de los que empleaba la erudición del siglo XVIII. Menéndez Pelayo fue discípulo de Milá. Haría falta un estudio inteligente de hasta qué

punto y en qué sentido fue su discípulo: aprendió mucho de su maestro; pero no aprendió de él esa técnica cerradamente científica minuciosa y voluntariamente rigurosa. Menéndez Pelayo, gran erudito, manejó un gigantesco arsenal de datos, pero su labor no fue exactamente inductiva, no consistió en relacionar esos datos por medio de una trabazón o vinculación estrictamente científica. No: la labor genial de Menéndez Pelayo consistió en, sobre el gran acervo de datos, aplicar su poderosísima capacidad de intuición. La intuición ni se aprende ni se hereda; se tiene o no se tiene. En ella participa, claro está, el conocimiento; pero, sobre todo en la intuición artística, lo que le da su especial carácter es la sensibilidad, la efectividad, los movimientos volitivos del alma, y la recreadora fantasía. La obra, pues, de Menéndez Pelayo, basada en mucho conocimiento, fue genialmente artística, es decir, poética, mucho más que rigurosamente científica a la luz de lo que era en el mundo la organización científica en los finales europeos del siglo XIX. El trabajo de Menéndez Pelayo lo fue a zarpazos de genio.

Y don Ramón Menéndez Pidal fue a su vez discípulo de Menéndez Pelayo.

Haría falta un estudio exacto y penetrante de estos engarces maestro discípulo: de Milá a Menéndez Pelayo (como ya lo hemos dicho), y también ahora de Menéndez Pelayo a Menéndez Pidal. Don Marcelino fue maestro de don Ramón como un hombre de más edad, e ilustre, es siempre maestro de otro más joven y que ha concurrido a las clases universitarias del mayor. Las cartas de Menéndez Pidal a Menéndez Pelayo de estos años de juventud de don Ramón, que se conservan en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, y algunas —precisamente del año 1898— tienen copiadas y me ha comunicado mi gran amigo e ilustre gallego Dionisio Gamallo Fierros. Esas cartas, muestran cómo don Ramón está en posición de discípulo, cómo don Ramón busca el apoyo de don Marcelino para cosas que pretende, y se ofrece a copiarle unos textos que interesan al maestro existentes en la Biblioteca de El Escorial. En fin, don Ramón está en la posición respetuosa, servicial y subordinada que aún tenían los discípulos con relación a sus maestros a fines del siglo XIX (hoy son ya otros tiempos) y el maestro le corresponde. Cuando en 1902 entra Menéndez Pidal en la Real Academia Española, es don Marcelino quien le da la bienvenida. Para tratar de dilucidar la relación de los dos Menéndez, Pelayo y Pidal, comparemos en ojeada general el carácter de sus obras.

Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal. Sólo trece años entre estos dos hombres. Son dos oleadas sucesivas: son los representantes de dos generaciones contiguas del espíritu español. Pero dejemos

ahora el concepto de «generación», tantas veces equivocante. Son dos «hombres»: dos hombres, dos trabajadores que Dios junta en su cantera, en su eterno tajo, ahí, hacia 1900, quizás en la hondonada máxima del declinar español. Al verlos inmediatos, sucesivos, señores, ingentes, distintos y complementarios, yo me estremezco, porque no, no ha podido ser casualidad. Algo quiero decir, algún presagio hay en esa conjunción: en el instante del hundimiento español; en esa esquinada trágica del siglo XIX y del XX, Dios los juntó, para que los españoles tuviéramos un aliento y una tarea, para probarnos que no había dejado de su mano a España.

Y los juntó de modo bien curioso. En la obra inmensa de Menéndez Pelayo (¡sólo treinta y siete años de trabajo le fueron otorgados!) toda España había sido reflejada como en un espejo concentrador. Menéndez Pelayo atendía de un modo normalmente riguroso al pormenor (y aún hoy a través de la lente más hipocrítica, ¡cuán poco se le puede rectificar!), pero su espíritu era ante todo selector, coordinador, en una palabra, sintético. Y así su obra pudo ser eso: síntesis de España.

Y aquí entra lo maravilloso. A Ramón Menéndez Pidal, al muchacho de veinticinco años que en 1898 se aprestaba a participar en el mundo de las letras, una fuerza misteriosa le guía: no se le pasa por la imaginación competir en el terreno de Menéndez Pelayo; menos aún el atacarle. No; el mundo es muy ancho: todos cabemos. Y aquella fuerza providencial le está guiando, le está señalando su destino: busca Menéndez Pidal, como punto de arranque, el estudio directo de los textos, el desmenuzamiento matemático, microscópico, del pormenor. Es algo totalmente nuevo en España. Pidal considera esa penosísima labor como una etapa previa, indispensable en el trabajo. Frente a la total síntesis de Menéndez Pelayo, su tarea empieza, pues azuzada, envuscada hacia la minucia y el análisis. A comienzos de nuestro siglo, la obra de Menéndez Pelayo se iba coronando sintéticamente inmensa; la de Menéndez Pidal apuntaba, se cuajaba, inmensamente analítica.

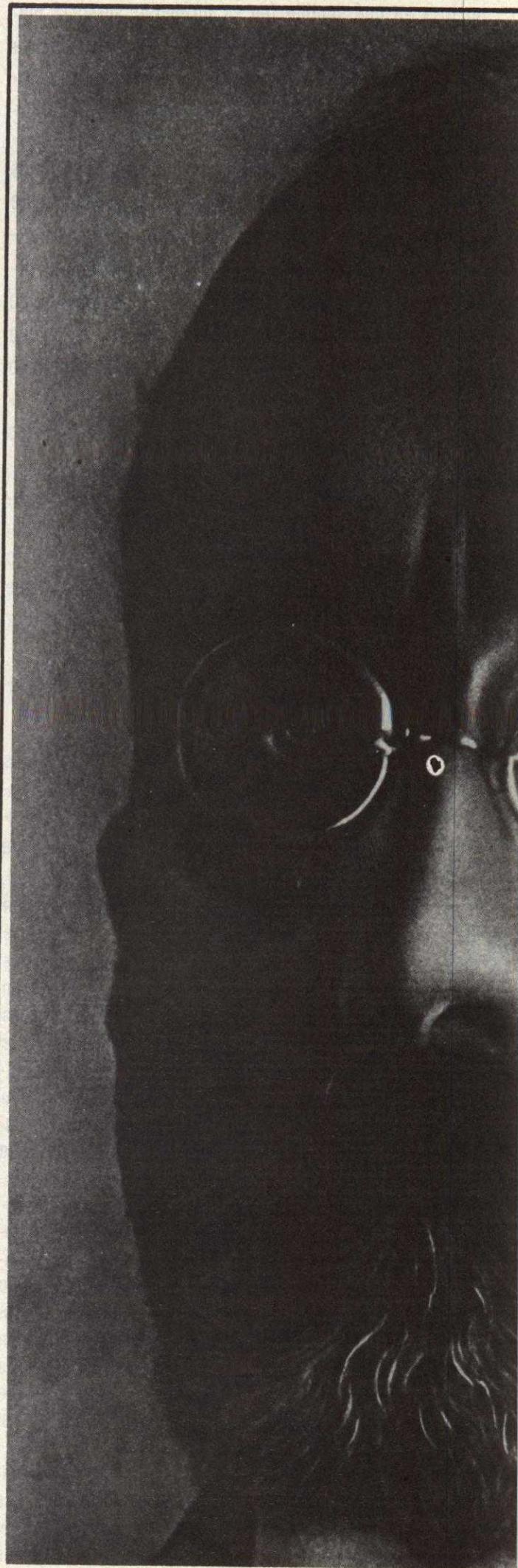
Ahora vemos algo que resulta evidentemente de lo que acabamos de decir: el genio de Menéndez Pelayo y el de Menéndez Pidal eran casi contrarios, antagónicos: artístico, poético, fundamentalmente el del primero; pormenorizador, reflexivo, estrictamente científico el del segundo. El procedimiento de Menéndez Pelayo era la intuición; el del segundo la inducción. La intuición es una operación creativa, poética; la inducción es una actividad lógica.

Y si volvemos los ojos a Milá, vemos algo curioso: socialmente Menéndez Pelayo es discípulo de Milá, y Menéndez Pidal lo es de Menéndez Pelayo. Pero en pro-

fundidad, Menéndez Pelayo no es ni discípulo de Milá, ni maestro de Pidal. Menéndez Pelayo, aparte, único, es discípulo de su propio genio y creador solo por él. Saltando ese falso nexo que se nos tendía entre Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, este último es el que resulta en realidad el verdadero discípulo de Milá, mejor dicho, del libro de la madurez de Milá. De la poesía heroico-popular castellana. No es Menéndez Pelayo, si no este libro, lo que nos da el verdadero engarce con la generación siguiente, de la filología española, es decir, con Menéndez Pidal.

Desde 1896 comienza Pidal la publicación de sus grandes obras. Cosa notable: si se apuraran exactamente los términos, se vería que desde entonces el influjo de Menéndez Pidal sobre Menéndez Pelayo, es decir, sobre su supuesto maestro, es evidente. Esto —que habría que estudiar en pormenor— ha sido afirmado ya alguna vez (recuerdo un artículo periodístico del catedrático de instituto Jesús Alonso Montero).

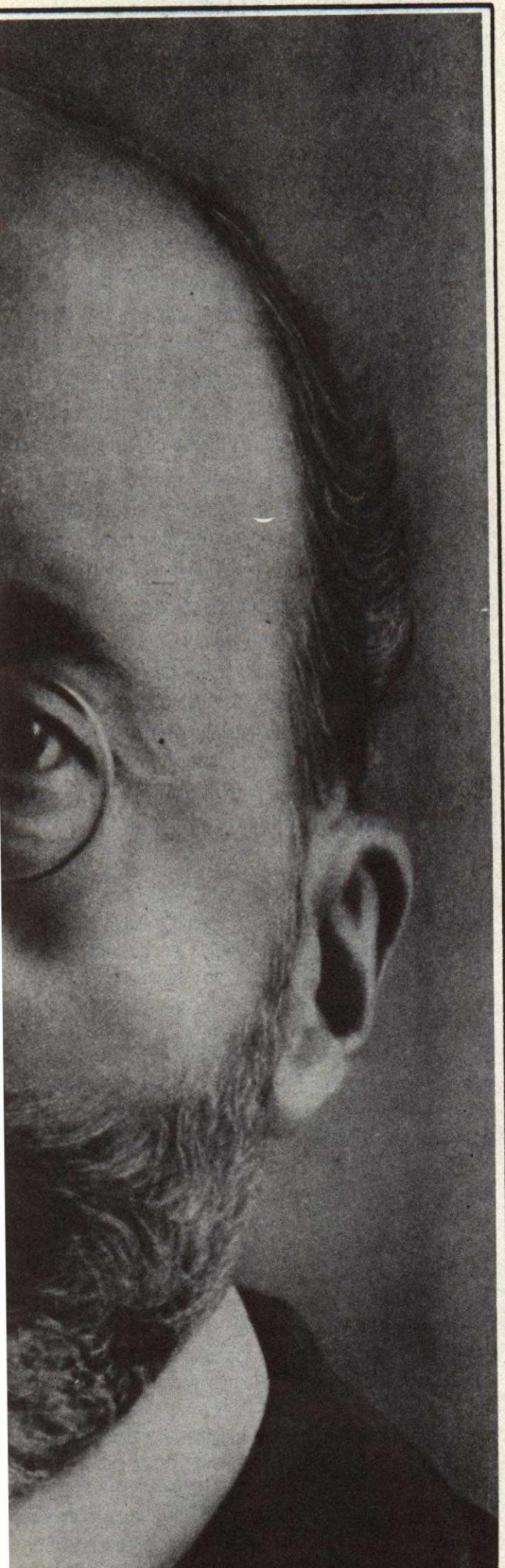
Milá no tuvo inmediatamente discípulos de sus nuevos métodos. Pero el trabajo de Pidal, muy superior en perfección técnica al de Milá, al irse abriendo en amplio varillaje sobre la épica, la historiografía primitiva (crónicas: leyenda e historia), la lírica medieval y su tradición, la lingüística, la historia de la Edad Media y en fin la del Imperio, fue a la par interesando a una gran parte del público culto español y obtuvo pronto una atención, cada vez más creciente, hasta constituir en España una de las máximas famas de los tiempos modernos, y hallar una gran resonancia en los medios filológicos de todo el mundo.



Hemos dicho que la obra del Menéndez Pidal joven, apuntaba inmensamente analítica. Pero el mero análisis no es —si hablamos con algo de precisión— una tarea de ciencia. Otros empeños eran los que esperaban al joven Menéndez Pidal. Mientras España se estaba a lo largo del siglo XIX, más allá de los Pirineos la investigación en algunas de las ramas históricas (al contacto con el rigor de las nuevas leyes físiconaturales) había llegado a la precisión y también a la arrogante seguridad (que hoy, ciertamente, nos parece muy excesiva) con la que Gaston Paris trepaba, estribando en sus métodos filológicos, por ramas y cadenas de variantes hasta el original perdido, hasta la obra literaria tal como salió de la mano de su autor; y en el terreno lingüístico, por una serie de inducciones, se había ido dibujando una arborización casi perfecta del tronco indo-europeo, y en especial, de la gran rama romántica. La lingüística histórica, asombrosa creación del siglo XIX, estaba en pie; y (para atenernos a lo próximo) en 1890 Meyer-Lübke había ya podido imprimir el primer tomo de su Gramática de las lenguas románicas, en lo fundamental aún hoy vigente.

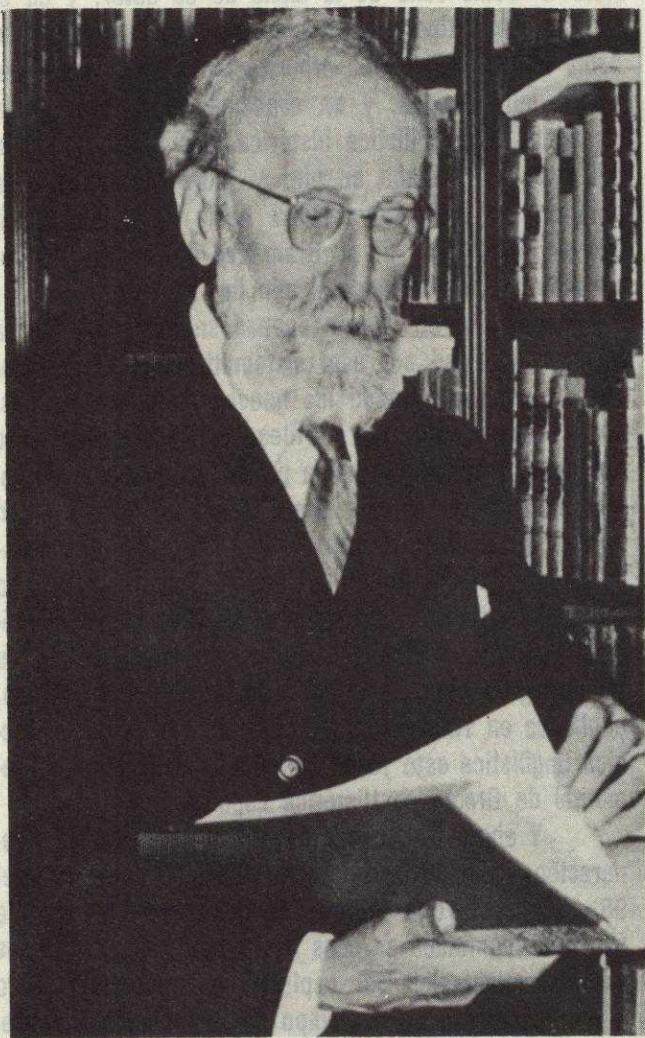
Es notable: en España apenas se había sentido la menor curiosidad por esta sistematización de la ciencia europea, aun siendo los nuevos métodos técnicos, como habían sido, tan fértiles, tan asombrosamente creativos, y aunque se había producido, como si dijéramos, delante de sus ojos. Era a Menéndez Pidal a quien le estaba reservado el derribar la barrera que nos aislababa de los métodos científicos conquistados en el último tercio del siglo XIX. Así, sólo un positivo y exacto método histórico y filológico es lo que hace posible su primera gran obra. La leyenda de los Infantes de Lara, publicada en 1896; y su impregnación de la nueva técnica lingüística está ya de manifiesto en el Manual Elemental de Gramática Histórica Española, de 1904.

Y ahora sí que nos es útil el concepto de «generación». Muchas veces se ha señalado cómo la «del 98» representa una apertura de la conciencia española (bastante confinada en esos finales del siglo XIX) a los vientos universales del espíritu contemporáneo. Pero el confinamiento en el campo de la creación literaria, era sólo relativo (obsérvese, por ejemplo, cómo el naturalismo había podido penetrar, hacia 1880 —es decir, con muy pequeño retraso—, en España). En Filología, y, naturalmente, lo mismo en la rama especial de la Lingüística, sí que el aislamiento había sido casi absoluto. La misión primera de Menéndez Pidal coincide, en este sentido, con la de la generación del 98. Y también coincide con ella en una curiosa consecuencia: esas «europeizaciones» van a traernos como resulta-



do una más profunda comprensión de los modos y sentires de España. La **indagación en las raíces más profundas de la historia trae consigo un amor desenfrenado a lo tradicional**. En amar a España, en comprenderla, en su continuidad, en sentirla, aun físicamente, no creo que nadie haya aventajado a Menéndez Pidal. Y en ese amor participamos apasionadamente todos sus discípulos.

Bien pronto Pidal pudo devolver con creces al mundo científico europeo lo que de él había recibido. Y lo devuelve convertido en sustancia, en materia española; surge con él, para la ciencia europea una antes desconocida imagen de la España medieval, que ahora, poco a poco se cuaja. Así iba reconstruyendo Pidal la épica...



Pero para reconstruir la épica española era necesario un trabajo previo. En enormes códices manuscritos dormían, en las bibliotecas, nuestras antiguas crónicas en lengua castellana. Si hubo valientes, no cabe duda de que se arredraron. Nuestra historiografía de los siglos XIII, XIV y XV era un bosque por el que casi nadie había osado penetrar. Se tenía por sentado (aún el mismo Milá lo creía) que la crónica publicada por Ocampo al ir a mediar el siglo XVI, era la ordenada por Alfonso el Sabio. Gracias a Menéndez Pidal lo que había sido un verdadero caos nos ofrece hoy una visión diáfana: él nos dio el texto de la Primera Crónica General; él señaló la existencia de otra Crónica de 1344, y la de otras redacciones posteriores; él estudió en muchos casos las relaciones entre algunas crónicas particulares y las generales. Por no ser de un interés literario tan apasionante (porque es un tema que al lector corriente no interesa y que sólo puede atraer al especialista) no se suele ponderar tanto este ingente trabajo de Pidal. Se puede decir, sin exageración alguna, que después de él, en materia de historiografía medieval en lengua castellana, estamos en otra era y casi en otro mundo que el siglo XIX no pudo ni sospechar. Pero este solo trabajo de clasificación y deslinde de las antiguas crónicas podría haber bastado para llenar la vida de un historiador normal.

Y, sin embargo, esa labor no había sido sino un necesario incidente: lo que Menéndez Pidal perseguía antes que nada, eran los vestigios de nuestra antigua épica. Solo gracias al trabajo de Menéndez Pidal hoy nos damos muy bien cuenta de lo que significó en su momento nuestra épica medieval y de su importancia para la tradición posterior española. Hoy sabemos que nuestra épica es como una antigua ciudad, por desgracia casi totalmente sumergida: apenas si por encima de las aguas se levanta un antiguo edificio casi intacto (el Poema del Cid), y aún otro también, pero mucho más tardío y desmoronado o desordenado (las Mocedades de Rodrigo). De otro antiguo poema (el Cantar de Roncesvalles) exhumó Pidal unos cuantos versos (como sillares de un palacio antiguo que los buzos hallan por casualidad en el fondo del mar); de otro (el de Los Infantes de Lara) a través de la prosificación de las Crónicas (como a través de las aguas) se podían adivinar, y ya Milá lo entrevió, largos pasajes de la versificación primitiva; pero Pidal induce un cantar nuevo del siglo XIV, que Milá no pudo imaginar. También a través de las Crónicas, con mayor o menor precisión, salen la contextura y, a veces, algunos pasajes versificados, de las narraciones poemáticas en torno a la muerte de don Fernando I y del cerco de Zamora, y a las mismas Crónicas hay que acudir para entrever lo que fueron el

Cantar de Bernardo del Carpio y el Romance del Infante García, y otros poemas que no cito, ya por más problemáticos, ya por menos apasionantes desde el punto de vista español. Hoy estamos seguros de la existencia de estos cantares perdidos: las crónicas los mencionan como fuente histórica una y otra vez, y no nos cabe duda de que los utilizaron como se aprovechan y han aprovechado siempre las piedras de nuestros antiguos castillos para construcciones posteriores. Eso es lo que quiere decir «prosificación»: la narración en verso asonantado del poema ha sido más o menos modificada para convertirla en prosa e incorporarla a la crónica; pero a veces, en algunos pasajes, por su particular belleza o emoción, el prosificador apenas se atrevió a alterar el texto del poema, y entonces el verso, aunque escrito en seguidos renglones de prosa, salta al sentido del lector moderno: es lo que ocurre con largas tiradas

de los Infantes de Lara (y como ejemplo mejor el «planto» de Gonzalo Gustioz ante las cortadas cabezas de sus hijos).

Todo esto, después de los trabajos de Pidal, nos parece ahora claro, evidente y sencillo (lástima que la muerte no le dejara rematar la Historia de la Epopeya, que habría sido la cúspide, en este aspecto, de su labor). Y todo ha pasado ya a los libros de texto, y los niños del Bachillerato lo aprenden; así como también es idea de todos que Pidal ha sido un gran investigador de nuestra épica. Lo que yo no sé si todo el mundo sabe o tiene presente es que si hoy —en lugar de una niebla— poseemos esa imagen cohesiva, ello se debe a Menéndez Pidal. A él llegó, sí, una cadena de atisbos, que arrancó, en 1874, de Milá. Pero lo aportado por Menéndez Pidal excede infinitamente la labor de los predecesores. Los tiempos eran otros; sólo él pudo aplicar una técnica más rigurosa y con ella llegar a resultados de gran diafanidad, mientras al mismo tiempo, en grandes sectores, se iban llenando los vacíos que antes impedían ver la continuidad del panorama. Técnica, pues, sí; pero no se olvide lo principal: el genio. Hoy día todo lo que se escriba sobre la épica española —aunque sea para atacar a Pidal— tiene que estar basado en sus trabajos luminosos, en el manejo de noticias o conceptos suyos.

Toda la concepción de la tradicionalidad épica en Pidal parecía ir a chocar con la teoría de Bédier, que niega toda tradicionalidad en la épica francesa. Conocida es la sucesión Bédier-Paris. Gaston Paris formuló su teoría de las «cantilenas»: los hechos históricos (y ante todo, los carolingios, digamos, de hacia el año 800) habían dado origen a breves cantos (cantilenas); estos se habían ido desarrollando hasta convertirse, a través de refundiciones y ampliaciones en los poemas que conservamos hoy, de hacia 1100 y posteriores. Esta teoría llegó a ser creída como verdad incontrovertible,

hasta que Bédier publicó sus *Légendes Epiques*: para Bédier entre los hechos del siglo VIII o IX y los poemas del siglo XII no había vínculo tradicional alguno. Al cabo de pocos años la teoría de Bédier se había convertido en algo que parecía ya inmovible. Pero pronto comenzaron acá y allá los disidentes...

Cierto que en épica española las cosas son muy diferentes. El intervalo entre la vida real del Cid y el Poema es mucho menor, sin comparación, que el existente entre hechos históricos y pieza épica en la literatura de Francia. Bédier niega una y otra vez la existencia de poemas perdidos que hayan sido eslabones de la cadena tradicional. Pero en España las crónicas citan una y otra vez y del modo más claro poemas de contenido histórico-legionario, que como tales poemas no han llegado hasta nosotros; y no sólo los citan sino que

como hemos dicho ya, los prosifican, y en ocasiones

con prosificación tan ligera que el verso original unas

veces se traslucen y otras aparece a nuestros ojos casi

íntegro. Tenemos, en fin, los romances, poemas más tardíos, a los que va a dar una gran parte de esa tradición, que renace de nuevo aunque en forma diferente en el teatro de la segunda mitad del siglo XVI y sobre todo en el del XVII. La tradicionalidad épica en España, no es una teoría: es un hecho evidente para quien no se obstine en cerrar los ojos. Menéndez Pidal no tuvo más que juntar los datos dispersos, para que esta realidad nos resultara perfectamente clara. Pero una cosa tan nítida es sistemáticamente negada por algunos críticos extranjeros.

Ya en su vejez tuvo don Ramón un gran gozo: poder llevar la discusión a los hechos, mucho menos claros, de la literatura medieval francesa. Yo tuve la fortuna de descubrir la que llamé Nota Emilianense, único documento positivo que prueba la existencia de un eslabón anterior en la tradición que va a dar a la Chanson de Roland. Cuando le comuniqué mi hallazgo y poco después cuando publiqué mi trabajo el maestro tuvo uno de los grandes alegrías de su vida. Y entonces cercaño ya a los 90 años se puso a trabajar intensamente y publicó su admirable libro La «Chanson de Roland» y el Neotradicionalismo, feliz de poder afirmar su idea de la tradicionalidad, no sólo en terreno español, sino en el mundo francés, y proclamarlo con eco en la crítica internacional de la que habían salido sus contradictores.

El estudio de la épica se completa con el del Romancero: Pidal muestra y demuestra lo que ya Milá había vislumbrado; que el Romancero es (por lo menos en parte) la consecuencia evolutiva de nuestra antigua epopeya. ¡Con qué cariño estudia este maravilloso tesoro poético español, cómo reúne infatigablemente los textos por los campos de Castilla o en viajes por América, cómo aplica a su investigación exactos métodos