

EL "POEMA" DE DON QUIJOTE

Ensayo psicológico sobre el fundamento de la Poesía

(CERVANTES comparado con DANTE, y SHAKESPEARE)

por Jorge F. Nicolai

PRÓLOGO

Para conmemorar en Chile el cuarto centenario de la muerte del padre de nuestro idioma, uno esperaba ver salir al palenque a tales o cuales escritores, y no dudo así ocurra; pero entra en liza antes que ellos, no sólo un extranjero, aunque conaturalizado entre nosotros, sino un erudito sin contubernios literarios. Por eso, precisamente, nos parece más valioso su aporte y comprueba una vez más cómo colindan artes y ciencias y cómo, sobre todo, el sabio o el artista que hayan calado hondo en su respectiva especialidad, capacítanse por eso mismo para ponerse en contacto con las demás, pues todas las raigambres del pensamiento se enlazan y hasta se entre-injertan recíprocamente en los subsuelos del Conocimiento.

Sobre Cervantes, que se ha prestado bajo múltiples aspectos a estudios tan variados, diserta en éste el Profesor Jorge Federico Nicolai; pero lo interesante y novedoso es que su punto de vista no es exclusivamente científico, sino, en buena parte, artístico. El comentario de un humanista, más bien, sobre problemas que, como el de Realidad e Ideal, como el paralelo de Dante y Cervantes, o la comparación con Shakespeare, no tan sólo atañen a la porción intelectual de la humanidad, sino a la humanidad lisa y llanamente.

Fluyen de este ensayo, a través las dificultades de expresión, sobre todo en una lengua extranjera, un saber y una experiencia que no por ser maduro fruto, carecen del sabor generoso del entusiasmo, ni nos privan de ese jugo juvenil y jovial inherente a los verdaderos pensadores, a la vez cateadores y cata-

dores de la vida. Y tampoco sorprende sino a medias el temperamento fogoso y lírico de este hombre de estudio, por cuanto ya un Einstein o un Huxley nos habían acostumbrado a estas paradojas aparentes. Además, son muchos con él los nórdicos, de Heine a Carlyle, o los hombres de países septentrionales, de Dostoiewsky y Turgueneff a Milosz, que han comprendido las regiones soleadas y la sangre caliente y han estimado el vuelo de la imaginación meridional, a través del Príncipe de los Ingenios Castellanos.

...Castellanos... Acaso esta palabra sitúa a Cervantes y, como una clave, explica el por qué les resulta accesible a sajones, germanos, eslavos, o lituanos. Porque Castilla, meseta aislada bajo estrellas fijas, tierra interterra pero con cielo de mar, no ubérrima ni exuberante, sino sobria y «de pan llevar», entraña una gravedad única dentro del mundo latino, desde Roma hasta el Mare Nostrum, y ha acometido y llevado a cabo ella sola las mayores empresas marítimas de todas las edades, llegando a ostentarse el cargo de «Almirante de Castilla» entre sus más preclaros títulos.

Aunque casi todas las obras maestras literarias o pictóricas sean, en suma, auto-retratos, nunca nadie había intentado autobiografiarse por modo tan patético cuanto sincero, como este don Miguel de Cervantes y Saavedra, en cuyo nombre sobran el título «don», la partícula «de» y la conjunción «y», pues ni los usó, ni los poseía, ni los requiere. Miguel Cervantes, a secas, es preferible llamarle, como él se llamara. Y basta y sobra, creo yo, con decir Cervantes, pues esa sola palabra evoca un mundo ensoñado y vivido, donde aparecen la Mancha, España y el Mundo. Donde figuran Don Quijote, Sancho Panza, los Duques, los yanquiseses, los galeotes, los penitentes, los histriones. Curas, barberos y bachilleres, amas, sobrinas y dueñas. Y, como si fuera poco, endriagos, vestiglos, encantadores, gigantes y molinos de viento.

Acuciosamente Nicolai, que no disea a su Cervantes, sino lo riñe, lo acaricia, lo conduele, y lo comprende, abordó uno de los arduos temas que pueden caer entre las garras de un crítico. Felizmente, repetimos, este profesor atiborrado de sapiencia, habiéndola convertido en vitaminas, se conserva lozano como un niño y él mismo nos parece a ratos, tan quijotesco como su modelo. Se ve que, pese a tantas reservas suyas, lo

considera su héroe, lo mimas, lo ama y hasta se avergüenza de perdonarlo por amarlo tanto. Se ve también que, contraviniendo sabe Dios qué consignas científicas, su propia imaginación se le descarría por los cerros de Ubeda y ¡oh sacrilegio! un hombre tan perfectamente serio y equilibrado cual debería serlo uno de ciencia, embelésase como el ladino y crédulo escudero, con las miríficas quimeras del caballero de caballeros andantes, espejo de caballerías y, ¿por qué no decirlo de una vez por todas?, única contrafigura que redime nuestra humanidad de todas sus injusticias, sus incomprensiones y sus estupideces y que, sabiendo positivamente cómo Dulcinea *no puede* existir, sin embargo la lleva en el corazón de su corazón y por Ella libra esa epopeya sin tregua ni término llamada nuestra vida.

¿Sería Nicolai un sentimental? Tal vez, pero dentro del dualismo de una palabra, en la cual se amalgaman mentalidad y sentimiento.

Santiago de Chile, 3-4 de Julio de 1947.

AUGUSTO D'HALMAR.

I

CERVANTES EL HOMBRE BUENO

EN COMPARACIÓN CON DANTE

Desde hace más o menos un siglo hay abundancia de genios, gracias al nacionalismo, que hasta en el más insignificante país fuerza a niños indefensos a aprenderse de memoria y a calificar como eminentes a centenares de héroes y poetas patrios, de presidentes o reyes, de grandes políticos y otros personajes del estilo. Como esto es a menudo lo único que aprenden, les impresiona, y muchos quedan hasta su muerte con la idea de la extraordinaria fecundidad de su país en hombres extraordinarios.

Si las grandezas nacionales son «baratas como zarzamoras», los bienhechores internacionales, aquéllos que todo el mundo y todos los tiempos reconocen como habiendo enriquecido el tesoro de la humanidad con una idea efectivamente nueva, son fenómenos rarísimos, ya que el ingenio inventivo es escaso entre los hombres.

Hombres tales adelantados a su época, los hubo desde que hay hombres. La mayoría no los conocemos; pues los grandes pensadores, científicos, pintores y poetas, a quienes debemos la base y, quizás, lo esencial de nuestra cultura, pasaron, durante miles de siglos, anónimamente por la tierra, por lo cual su obra individual se ha tomado a menudo como colectiva. Es ésta una expresión equivocada. Aunque en el conjunto que po-

sibilita a un individuo a ejecutar un trabajo cualquiera, la suma de lo que se debe a otros, sea incomparablemente mayor que su aporte personal, esto no desvirtúa el hecho de que todo progreso se debe a determinados individuos. Pues lo logrado en cada momento, que ahora está, al menos virtualmente, a la disposición de quien quiere usarlo, se acumuló palmo a palmo por esfuerzos individuales, y para aumentar en lo más mínimo este acervo común, se necesita otra vez un esfuerzo individual, del cual sólo muy pocos son capaces. Ya el don de coger una parte apreciable de las ideas existentes, de reagruparlas y reunir las en nuevas unidades e interpretarlas luego en forma más general, es rarísimo; y sacar de ellas nuevas conclusiones, que de veras amplifiquen nuestra comprensión del mundo—esto puede sólo un genio nato y predestinado para una tan extraordinaria obra. Ningún hombre que quiera levantarse por encima de quienes le antecedieron, puede hacerlo sin subir sobre los hombros de sus precursores; pero... ¡él debe ser capaz de hacerlo!—y esto es por modo absoluto su mérito personal.

La doctrina moderna de que el individuo desaparezca en la colectividad, es sólo justa en cuanto nos enseñe que cada uno, aún el más grande, es infinitamente pequeño en comparación con la humanidad entera en el tiempo y el espacio. Pero, cuanto más nos penetramos de este criterio modesto, tanto mejor comprendemos también que el progreso viene a ser el *integral* de un número infinito de tales cantidades mínimas, de las cuales, sin embargo, cada una representa el aporte de una mentalidad determinada. Lo que la humanidad es, se lo debe a la iniciativa individual, sea de hombres conocidos o desconocidos. Los memorables avances, empero, se deben a grandes varones geniales, a quienes tenemos el derecho y la obligación de venerar. Todavía vale la palabra de Goethe de que la personalidad es la mayor dicha, para quienes la tienen y... para quienes se benefician en ella.

Desde tres milenios comienzan a destacarse personalidades de valor cultural, mientras los epígrafes anteriores a lo sumo recuerdan reyes y conquistadores: conocemos el faraón que mandó construir la gran pirámide, mas no el arquitecto que la conceptuó. Entre los innumerables representantes de la civilización, cuyos nombres se ha conservado, cuéntanse algunos

reconocidos genios de la humanidad, cuya elección, sin embargo, es bastante arbitraria y en gran parte convencional, cambiando de siglo en siglo, según lo que aprecia el espíritu de la época, y por eliminación de quienes no tengan significado sino para su tiempo. Mientras alguien vive, ignora lo que la posteridad hará de él, y debe estarse algunos siglos muerto, para que se le considere más o menos inmortal; al menos en las artes es así, pues en las ciencias se reconoce más fácilmente lo que tiene valor duradero.

En todo caso ha de ser reducidísimo el número de aquéllos, cuya posición de grandeza quede aprobada, durante un tiempo prudencial, por la gran mayoría de esa pequeña minoría autorizada a juzgar el valor de los hombres por su I. Q. (intelligence quotient). El círculo de los elegidos se estrecha; apenas habrá cien en este período de tres mil años, durante el cual nacieron unos cien mil millones de seres humanos. Por esto se ha dicho que los genios son aproximadamente tan raros en la humanidad como el radium en la tierra, y que por eso, avaluándolos objetiva y racionalmente, se les debería asignar, frente a un hombre mediocre, un valor en la misma proporción en que el precio del radium supera al de un guijarro. Muy lejos estamos de tal justicia social, y hoy, en los tiempos del ideal igualitario—acaso el más inepto que jamás hubo, por ser exclusivamente el ideal de los mediocres con su ambición de equipararse, al menos virtualmente, a los superiores—estamos más lejos que nunca; cada cual, aprovechándose de los progresos de la ciencia, cree saber más que un Goethe o, aprovechándose del perfeccionamiento que ha experimentado la técnica de los novelistas, cree poder compararse con un Cervantes: hasta «psicólogos», inclinándose ante el ideal de las masas, aseguran que los hombres nacen iguales, y que las *pequeñas* diferencias entre adultos deben atribuirse a diferente educación. Su actitud es difícil de explicar; pues saben, como todo el mundo, que hay idiotas natos y hay genios natos, y que entre ellos la diferencia *no es pequeña*. Pues bien—¿qué quieren con afirmar lo contrario?

Ciertamente ciertos genios, que por eso quedaron desconocidos, nunca lograron desarrollar y mostrar las posibilidades con que nacieron, y en algunos casos podría acusarse a la falta de educación, aunque deberían ser más frecuentes otros obstáculos personales y adversos; pues el genio sin cualidades contra-

productores (pereza, falta de concentración, de autolimitación o de honestidad, demasiado inclinación al sexo, al lujo, etc.), siempre se impondrá si en su juventud ha recibido por lo menos rudimentos de una educación. Los desconocidos, no serán muchos; pues si se piensa en lo que significa tener una idea original—no sólo darle forma nueva a una vieja, sino crear verdaderamente algo nuevo—se comprenderá que los hombres con semejante misión, forzosamente han de ser escasos. En efecto hubo apenas dos docenas de científicos de los cuales puede decirse que nos mostraron nuevos horizontes; pensadores, artistas y poetas tal vez haya algunos más, ya que entre ellos los incompetentes se infiltran más fácilmente; pero también gracias a la contribución del Asia; mientras la ciencia se limitaba a Europa.

Tan escasos son los genios que pocas veces son contemporáneos; una generación no produce, término medio, más de uno, y sería saludable que en todas partes se supiera que un país regular de unos treinta millones de habitantes ha de aguardar más o menos dos milenios para producir uno; sabiendo esto, acaso ya no se confundieran tan a menudo las *eminencias locales* con los *genios mundiales*.

Otra cosa distinta es si hay que considerar como mérito haber nacido como genio. Esto se podría negar con buenas razones; pero... ¿es un mérito de la rosa haber nacido con su exquisita fragancia? o ¿lo tiene un átomo en ser de radium? *Cosas y hombres no se valorizan según su mérito*—«¿quién en este caso no merecería bastonazos?», dice Shakespeare—*sino según su valor objetivo*, los hombres especialmente según su valor social; y los genios son el valor máximo que posee la humanidad y la fuente de su suma felicidad racional.

Consolador para las ambiciones de ciertas naciones es que la distribución de los genios sea desigual en el tiempo y el espacio: durante toda la Edad Media faltaron en Europa en absoluto; pero, en compensación, hubo más en la Grecia antigua y también en los tres siglos posteriores a Galilei, y hoy habrá más de un genio por generación porque la población mundial se ha triplicado. Igualmente es bastante desigual la repartición territorial: la mayoría de las «naciones» que en la NU se consideran equivalentes a Inglaterra, no han producido ninguno. España tiene dos de estos inmortales y son Velázquez y aquella

gran figura a la cual está consagrado este estudio: Cervantes, a quien—juntamente con el italiano Dante, anterior en tres centurias, y el coetáneo inglés Shakespeare—se considera comúnmente como el poeta inaugurador del tiempo moderno.

* * *

Trataré de dilucidar en las páginas siguientes la cuestión de si el título se justifica con respecto a Cervantes, comparándole con sus competidores; sólo que, en virtud de la inevitable subjetividad de la selección, necesitamos preguntarnos previamente si aquéllos con que se le compara, son auténticos genios mundiales. La gloria de Shakespeare es una de las más inquestionables de todas las glorias; pero de la de Dante dudan muchos y no sólo los con un IQ superior—ni aún el vulgo está de su lado.

Pues Dante pertenece a los autores que muchos alaban, pero que pocos leen. Es decir, en el fondo no le alaba sino gente medioeval: cuando sobrevino el Renacimiento se le olvidó durante tres siglos, hasta que el moderno entusiasmo anacrónico por la Edad Media, le resucitó otra vez, sin darle por eso mayor número de lectores: como una encuesta lo reveló, hasta en la «Dante-Association» la mayoría de los miembros no habían leído la «Comedia», o por lo menos no «El Paraíso», su tercera parte. Quienes la hayan leído, comprenderán; pues cuesta asimilarse este corpúsculo con su simbolismo hoy en gran parte incomprensible.

Que Dante no es poeta sino para medioevales, lo dice también el más reciente de sus defensores, el señor Giovanni Papini. Según él debe serse católico y florentino para poder apreciarle—el ser italiano no basta, ni tampoco el ser cristiano, ya que Dante es «más teológico que evangélico, y no se hallan en sus obras sentimientos ni palabras de cariño hacia sus prójimos». Si este partidario de Dante tiene razón, y creo que la tiene en esto, y si sólo aquellos florentinos católicos que le han leído, pueden apreciarle, el número de sus admiradores debería ser menor a un diez millonésimo de la humanidad; para los demás, la «Divina Comedia», según las indulgentes palabras de Benedetto Croce, es «una novela teológico-ético-política, completamente muerta». Hasta el propio Papini, convencido de la «gran-

diosidad del genio de Dante», no confía en su *bondad de hombre ni en su moralidad*. Es cierto que, cuando joven, confiaba en que el cantor divino estuviese en el paraíso, pero llegado a edad, le cree, en el momento actual, más probablemente alojado en el purgatorio; dejando pendiente la eventualidad del infierno. Si ésta es la opinión de un admirador—¿qué dirán los otros?—. En fin, el paradero momentáneo del Alighieri importa sólo a los que creen en el diablo, pero sí, importa la cuestión de la inmoralidad! Pues para ser un *gran* hombre, se debe primeramente ser *hombre*. ¡Pasad revista a todos los grandes desde la antigüedad!, todos amaban la vida y—a pesar de todo—también a los hombres. Quien no lo hace y no afirma en lo íntimo de su ser la vida, no es moral en el sentido humano y, con su mentalidad crítica y negativa, no hará obra positiva y adelantadora. Justamente a este respecto una comparación de Cervantes con Dante resultará singularmente instructiva, tanto más cuanto que ambos tratan todavía temas medioevales.

La Edad Media tuvo dos grandes pasatiempos, pasiones o veneraciones, las que el francés llama, con un poco de irreverencia *sabre et goupillon*—el caballero y la iglesia!—Dante trata de ésta, Cervantes del otro; pero... ¡cuán diferentemente!—Cervantes, como genuino precursor del nuevo tiempo, ha superado el pasado y se ríe del fetiche de ayer, mientras Dante está todavía encadenado a la tradición, fascinado por ella y así incapacitado para ver los albores del nuevo día. Este, sin embargo, ya se anunciaba: cuando Dante nació, ya hacía seis años que el gran herético en el trono, Federico II, había muerto; pero el poeta, sin oír el toque de diana, le clava en su infierno; los albigenses luchaban por la libertad de pensar, Roger Bacon dudaba de Aristóteles y hablaba de empirismo, Giotto y otros, en la propia ciudad de Dante, habían renovado el arte (aunque sólo técnica y no ideológicamente) y pronto se establecerá en Toulouse «la Gaya Ciencia»; en todas partes fermentaba el mosto nuevo, y hubo muchas cosas que hubieran podido entusiasmar a quien tuviera ojos para ver los gérmenes del futuro.

Pero Dante no vió nada, era político, y la política, además de arruinar (según Bismarck, el cual lo sabía probablemente por autoobservación) el carácter de quienes en ella militan,

los obseca, sobre todo si, como en Dante, se vuelve pasión avasalladora, cuando precisamente para el político sería más necesario que para toda otra gente el tener una visión inteligente del futuro; pues buena política significa preparar el futuro según ha de ser en realidad, y no según deseos particulares o partidistas. El político, sin embargo, encastillado en el programa de su partido, es quien más carece de tal visión, y Dante era un «blanco» a machamartillo y un fervoroso germanófilo, soñando con el imperio mundial bajo el cetro alemán *. Su concepto del mundo—dejando aparte su concepto del cielo—le llevó a la convicción de que, después de la victoria del emperador, bastaba desalojar a los «negros» del gobierno de Firenze para que todo saliera bien.

El que soñaba volar hasta los astros de su imaginación y se creyó intermediario entre cielo y tierra con la regalía de condenar y santificar en nombre del Todopoderoso, no se daba cuenta siquiera que aquí abajo se habían abierto nuevos horizontes humanos. Para él brotaron en vano las florecillas de la nueva primavera que, todavía tímidamente, alzaban sus cabezas bajo la milenaria capa de hielo escolástica—para él toda esta vida naciente no existía. Pues no era uno de los vates vaticinadores, sino un espíritu retrospectivo, un «laudator temporis acti», usando su extraordinario talento poético para glorificar en un esfuerzo titánico los errores que ya comenzaban a borrarse. Su obra pertenece a un mundo difunto, y con razón se la ha llamado *el sepulcro de la Edad Média*. Era el suyo el último ensayo de este índole, pues Milton, quien también escribió un «Paraíso», era ya de otro quilate, y los grotescos diablos de Dante se habían trocado en la trágica figura de Lucifer, él que trae la luz.

Esta falta fundamental de no estar, como lo estaba Cervantes, entre los avanzados de su tiempo, no la pueden compensar ni la fuerza maravillosa de su imaginación que sabe describir lo nunca visto con una plasticidad como de cosa vista, ni la no menos maravillosa fuerza de su melódico lenguaje que, a pesar de su precisión lapidaria, toca las cuerdas del alma

* Ninguno de los célebres fomentadores del nacionalismo alemán fué alemán: Dante era italiano, Gobineau francés; Richard Wagner, judío a medias; Houston Chamberlain, inglés. Y hasta Hitler era austriaco, probablemente alpino. Parecerá curioso, pero en mi opinión, es significativo; pues los alemanes tienen en el fondo una mentalidad cosmopolita; nacionalistas (nacis) son sólo por represión y substitución. Es por eso que lo son en forma tan ilimitada y bárbara.

humana. Todo esto no sirve, pues, para comprobar que se es un genio de la humanidad, ha de decirse a los hombres algo *nuevo*. El mérito de Dante se reduce a su lenguaje; el moderno italiano le debe mucho; pero esto es un merecimiento filológico, no universal.

Tomada en su totalidad, la «Comedia» es uno de los errores de última hora, tan frecuentes en la literatura de épocas que van acabándose. Se dirá que errar no es pecado grave, y que lo cometió también Homero, cuyo Olimpo no es más real que el infierno dantesco. Está es así, pero el padre de la poesía *erraba en forma humana*, se podría casi decir, *en forma lógica*: en las cumbres del Olimpo se vive como en los llanos de la vida humana; todos, hombres y dioses actúan como actuarían también los que vemos en torno nuestro; no son perfectos, mas ninguno de ellos es radicalmente malo; pues en los cantos homéricos, principalmente en la Odisea, vibra un profundo sentimiento humanitario, y algunos de sus personajes—como Zeus con su imparcialidad olímpica, Atena con su imperturbable constancia, Héctor con su devoción desinteresada a su ciudad y a su casa, Patroclos el fidelísimo amigo y, sobre todo el «divino sufridor» Ulises con su insaciable curiosidad (y con mucho de común con Don Quijote y cuya faz moderna nos ha pintado Tennyson tan patéticamente en sus poemas)—todos ellos y muchos más nos parecen hoy, después de treinta siglos, tan dignos ejemplos de hombres cabales como lo eran, cuando un poeta griego los creó. Hay también gente defectuosa, como Aquiles, gente ridícula como Tersites, pero aun ellos son hombres; y los que escribieron los cantos homéricos eran observadores realistas y eran hombres.

Pero ¿qué personaje de la Divina Comedia podríamos evocar como paradigma digno de que lo imitemos? ni siquiera los que Dante pone en el paraíso y ensalza retórica y superabundantemente. A las figuras de Dante les falta la vida, y, aunque estén construidas con arte y gran saber (Dante, entre los tres de quienes trata este ensayo, era con mucho el más docto) sentimos que lo único verdaderamente real en ellas es el amor o, más a menudo, el odio del autor que las ha modelado. En gran parte son meros símbolos, y muchos creen que hasta su Beatrice no sea sino una alegoría, ya que pruebas para su existencia real faltan; y este simbolismo, que en el infierno mo-

lesta menos, en el purgatorio aumenta y en el paraíso sofoca, parece hoy incomprensible y nos deja fríos. Quedaría siempre la melodía de los versos, si para un hombre con sentimientos normales no le aguara la fiesta *la inhumanidad del propósito*.

La refinada y estudiada crueldad del infierno con su sistema de espantosos castigos doctamente ideados y descritos en sus más asquerosos detalles, no tiene nada de humano y nos parece ahora el engendro de una fantasía sádica; tanto más cuanto nuestro poeta no se pasea por el infierno como simple espectador curioso, sino que su malsano prurito se siente empeñado en ayudar a los diablos en su innoble faena de atormentar a los infelices, dándoles puntapiés extra y cometiendo otras atrocidades frente a los indefensos; y, cuando uno de ellos protesta contra tal agravación no autorizada de su castigo, le arranca por añadidura «más de un mechón de pelo», y queda complacido de que esto le hace «ladrar». Creo que todos los hombres de buena voluntad estarán de acuerdo que el lugar adecuado para quien voluntariamente hace el trabajo de los diablos está en el banquillo de los desalmados verdugos que mandaron en un campo de concentración, mas no en el Parnaso de las musas. Hay más aún: la creencia de Dante de que todo esto se hace con el consentimiento de un dios, no es sólo horrenda sino hasta ilógica; pues semejante infierno es incompatible con cualquier concepto que un hombre con sensibilidad humana puede formarse de un dios, y más de un dios que se base en la prédica de Jesús. Se le ha comparado con los profetas del viejo testamento; pero ni ellos ni su Jehová son tan vengativos: castigaban tres o cuatro generaciones, mientras aquí se atormenta durante la eternidad con métodos tomados de la cámara de tormentos, y que se los sugerirán, lo que es peor, a los futuros atormentadores, cuyo apogeo culminó en los siguientes siglos—¿Por qué no hacer, lo que, según Dante, hace Dios?

¡Compárese con este infierno el de Homero! También en él se castiga: Sísifo debe transportar piedras y las Danaides agua; no son éstos agradables trabajos, pero, en fin, son trabajos humanos vulgares, y el castigo de los culpables consiste sólo en que su «obrar bien» resulta ineficaz: la piedra recae, y el barril está agujereado; ellos tienen que sentir lo vano de sus esfuerzos, lo que es más bien una pena psíquica. Sólo Tántalo

con su sed insaciable recuerda de lejos al infierno dantesco y aun esto pareció a la humanidad griega demasiado, y en Píndaro y los trágicos no hay tampoco para Tántalo pena corporal, sino sólo el miedo de que una roca, suspendida sobre su cabeza, pueda caer, y ni siquiera el miedo será eterno, puesto que pronto él se dará cuenta de que nunca cae *. Compárese también con el infierno dantesco el que Cervantes describe, donde los diablos juegan a la pelota y a nadie molestan. El no creía ciertamente tales aberraciones; pues por una parte era hombre bueno y, por otra, no era en ningún modo supersticioso.

Particularmente ilógica parece la participación de un dios en tamañas venganzas, si se cree, como Dante, que las víctimas son sus *creaciones* y que, no habiéndole resultado bien, ahora las castiga. Un dios, que hiciera esto, sería más pecador que todos aquellos a quienes castiga, y esto es tan obvio que los que quieren salvar la moralidad de Dante, pretenden que él, por sentir esta discrepancia, llamó a su obra *Comedia*—la comedia de un dios que, desesperando de su omnipotencia de poder hacer hombres buenos, se vuelve misántropo y se castiga a sí mismo en su obra. Pero esto no es así; pues Dante explica el título en otra forma: comienza mal en el infierno y termina bien en el paraíso, y esto sería lo característico en las comedias.

Así pues, como esa sutil defensa no es sólida, precisa admitir que Dante participaba de estos deplorables errores debidos a la ignorancia y a la incultura que eran la consecuencia de la destrucción de la ciencia de la antigüedad, y explican lo que el sentido común llamaría inmoral. Con esto Dante pierde todo respeto a sí mismo y todo sentimiento de la dignidad del hombre, si ella está en pugna con lo que el «domeneddio» ha resuelto. Shakespeare ve con razón la base de toda moral en el *ser fiel a sí mismo*, pero Dante (C. 33, v. 109-150) se vanagloria aun de no serlo: él promete solemnemente a fray Alberigo, torturado en el círculo de hielo, enjugarle una lágrima congelada, en recompensa de ciertas declaraciones que le interesan; y una vez obtenidas, muda de parecer y no enjuga nada, remitiéndose, como se lo ha oído tantas veces en Nüremberg, a una

* Un amigo me dijo que acaso olvidara Prometeo, cuyas entrañas devoran las desapiadadas águilas de Júpiter. No había olvidado a Prometeo—¿quién podría olvidarle?—; pero su caso subraya sólo la diferencia enorme que hay entre Dante y los griegos, quienes en tan bárbaro castigo vieron la expresión de la *envidia* de los dioses, esto es, el crimen de dioses viciosos; en tanto que para Dante, el infierno es una institución *loable*.

orden superior: «el hombre no debe nunca mitigar lo que Dios ha resuelto». Schopenhauer, que no suele morderse la lengua, comenta esta actitud: «puede ser y no lo sé, que tal práctica sea loable en el cielo; pero en la tierra, a quien se comporta así, se le llama un infame (ein Schuft)».

Cervantes no acepta incondicionalmente la dictadura y no tiene respeto supersticioso a las «órdenes superiores», sino admite excepciones en cosas en que «vaya la honra y la vida de su amigo»; pues en la novela del «Curioso Impertinente» dice por boca de Lotario que hay situaciones, en que se puede *poner aparte los respetos del cielo para acudir a los de su amigo*, sólo que no ha de ser por cosas ligeras y de poco momento». Cervantes, que no era un ortodoxo a la letra y no menciona siquiera el catolicismo sino en los últimos capítulos de la segunda parte del Don Quijote, los que escribió pocos meses antes de morir, cuando ya era casi setentón (y aún entonces, nunca con la estrechez de Dante); no desmiente en ninguna página de sus obras su noble sensibilidad de hombre. Esta liberalidad con que mira a la vida, le hace parecer moderno y le da el derecho de sentirse como guía de los hombres. Lo reconocen los hombres; durante tres siglos todas las naciones y todas las edades han devorado su «Don Quijote» con entusiasmo inalterable, y el juicio universal lo califica—aun más que «Los Viajes de Gulliver» y «Robinson Crusoe»—de ser, amén de sus otros méritos, el clásico y perenne libro de aventuras. Yo lo leí cuando niño, joven y hombre maduro, siempre con el mismo sumo placer, lo que no sería posible si el libro no contuviere bellezas profundas que nos encantan siempre de nuevo. Se lee también con gusto una novela policial, técnicamente bien hecha, pero en una segunda lectura, por falta del aliciente de la novedad, ella nos aburre. «*A thing of beauty is a joy for ever*» (algo hermoso es un placer para siempre) dice John Keats, y se lo puede invertir: lo que es un placer para siempre, es una cosa hermosa—y esta prueba la soporta el «Don Quijote».

Para disculpar el mal carácter de Dante se suele decir que estaba amargado porque los negros le habían desterrado. Pero no le desterraron como poeta y no le impidieron escribir (lo que debería ser su principal interés) sino como político, y ¿qué otra suerte podía esperar después de haberse metido en política? lo que de vez en cuando poetas del segundo o tercer orden

han hecho y hacen, pero lo que ninguno de los genios mundiales ha hecho jamás. Tampoco lo hizo Cervantes, al cual, a lo sumo, puede reprochársele su demasiado extenso divertimento militar, error deplorable, común, sin embargo, a otros hombres superiores, en su juventud.

Puesto que la mayoría de los desterrados o molestados de otro modo es amigable y simpática, los pocos perversos no tienen derecho para acusar al destierro como causa suficiente de su maldad; sobre todo no lo puede Dante, quien vivía en general estimado y honrado, en la corte de diversos príncipes. Se le dice demasiado patriota para no consumirse de nostalgia. Puede ser; pues el mostrarse su «patriotismo», según su naturaleza, sobre todo en aporrear lo que pretende querer, tratando a Italia como la más depravada cueva de todos los vicios imaginables, sería compatible con el más alto patriotismo aunque el hecho de que haya querido entregar ésta su degenerada patria al emperador alemán, muchos lo llamarán más bien traición. Pero—admitamos que sea patriotismo furibundo!—éste tampoco cuadra en los genios mundiales, que, con sus pronunciadas tendencias cosmopolitas, nunca serán exaltados patriotas! Sea como quiera, el psicólogo sabe que aun mayores infortunios no transforman el carácter y a lo sumo «maduran» lo que es innato en él. En Dante ni siquiera esto era necesario; todos se refieren a él como a un individuo áspero y reservado, orgulloso y ambicioso desde niño; Boccaccio, su principal biógrafo, p. ej., le describe como «tan vergonzosamente iracundo que arrojaba piedras a toda mujerzuela y a cada niño, que razonara contra su querido emperador alemán. Además, él mismo lo dice, pues en la tercera parte de la comedia se hace expresamente elogiar como *cruel con sus enemigos* por Santo Domingo, a quien como santo de la inquisición coloca naturalmente en el papá. ¿Es de extrañar, pues, que desterraran a quien tenía conceptos sociales tan similares a los de los nací? El también quería arrasar ciudades enteras con todos sus habitantes (Pistoia, Génova y la misma Firenze), y la única diferencia era que, sin poderío, podía sólo desenfrenarse en el papel.

Cervantes acaso tenía mayores razones para amargarse: en la guerra contra los turcos perdió el uso de una mano; estuvo durante cinco años en calidad de esclavo en Argelia; en

España le encarcelaron dos o tres veces; era siempre pobre y su obra literaria no fué reconocida: la gran gloria universal vino sólo después de su muerte y aunque en España, después de haber llegado a los 58 años, gozaba de cierta consideración, era tan escasa que no le salvaba de una extrema pobreza. El se daba cuenta de que todo esto no era ni bueno ni justo; pero lo soportaba con tranquila resignación filosófica y no por eso conservaba menos su serena amabilidad con todo el mundo y su buen humor. Era así por naturaleza, pero también por principio, creyendo que tal disposición de ánimo conviene a un poeta; nos lo dice expresamente, pues en las «Ordenanzas que Apolo envía a los poetas españoles», y que constituyen su confesión de fe como poeta, la tercera reza como sigue: «Ordénase que todo poeta sea de blanda y de suave condición, y que no mire en puntos aunque los traiga sueltos en sus medias»—con lo cual nos dice claramente que el poeta no debe enfadarse ni irritarse por su mala suerte, especialmente por su pobreza.

En esto tiene sin duda, teóricamente razón, pero, lo que más importa es que según esta receta también vivió y así murió. Es conmovedora la descripción que, en el prólogo inacabado del «Persiles», nos da de un encuentro, que tuvo, ya casi agonizante, con un estudiante, quien le trajo los parabienes de la juventud: «ahora es demasiado tarde, dijo el pobre viejo, ahora me muero». Mas ni siquiera la muerte próxima es capaz de quitarle la amable cortesía, que en él no es una forma externa y vacua sino un efluvio de la bondad de su corazón: discúlpeme, añade, que «no me queda espacio para mostrarme agradecido a la voluntad que vuestra merced me ha mostrado». Fueron éstas las últimas palabras que escribió, y ellas reflejan su vida, la vida de un caballero sin miedo y sin reproche. Nada podía amargarle, y nunca perdió su optimista fe en la humanidad, su comprensivo amor a todo lo que existe, y la benévola objetividad, con que juzgaba también lo que personalmente no aprobaba; sólo frente al individuo anónimo que, aprovechándose de la popularidad de «Don Quijote», le quería defraudar, publicando una «segunda parte», perdió algo de su acostumbrada ecuanimidad.

Dante había escrito su «Infierno», que no estaba en su plan original, en parte para poder meter en él a sus muchos enemigos políticos, literarios y particulares y así atormentarlos,

al menos «in efigie», mientras Cervantes, quien escribió su *Don Quijote* intencionalmente para fustigar los estragos, que la novela de Ordoñez de Montalvo «*Amadís de Gaula*» y sus múltiples imitaciones habían causado, no condena siquiera el detestado libro al fuego; pues aunque el cura en el primer impulso lo quiere quemar como «dogmatizador de una secta tan mala», a la recomendación del barbero de que el «Amadís» es, artísticamente, «el mejor de todos los libros de este género», se aconseja mejor y le perdona la vida, quemando sólo las imitaciones que, sin valor alguno, no fuesen más que dañinas. Su juicio, aunque en un asunto, en que su emotividad se hallaba tan profundamente interesada, era justo y dado «sine ira et studio»; pues hasta hoy la crítica literaria considera entre las innumerables novelas caballerescas, el «Amadís», como la más valiosa.

La misma objetividad benévola se revela en su *Viaje del Parnaso*, que contiene su profesión de fe como escritor y una crítica de sus colegas contemporáneos, la cual es siempre la más precaria y ardua tarea para un autor. El aprecia los méritos de los otros con calor, a veces con entusiasmo, poniendo a muchos por encima de sí mismo; y donde se siente obligado a vituperar, lo hace con suavidad y dulzura, se podría casi decir con cariño hacia los que en su intento fracasaron. Es también característico que a quienes alaba, los nombra, y a los que censura los trata en general anónimamente.

El no puede ser severo: cuando el buque de Apolo pasó por el estrecho de Scila y Caribdis, en donde se había de echar al mar, como sacrificio propiciatorio, al peor de los poetas, al fin no arrojan a nadie, y con visible alivio exclama:

«Salimos del estrecho a salvamiento
Sin arrojar al mar poeta alguno»

y cuando Apolo mismo, como juez supremo que tiene que velar por la decencia en la república de los poetas, sentencia a muerte a los malos poetas, interviene Venus y a todos los absuelve.

No—Cervantes no era amargado ni severo; él no hubiera condenado a nadie a muerte, y menos al infierno dantesco. El *Viaje del Parnaso* es la antípoda del *Viaje al Infierno*.

Tan grande era su complacencia que muchos le motejaban de falta de temperamento crítico y satírico: «No sólo,

dice, p. ej., Rafael Seco, no muestra *agudeza* crítica, sino que apenas puede decirse que muestra crítica *alguna*. Es verdad que no se da la pena de buscar lo criticable sino, también en obras criticables, lo que acaso en ellas hay de hermoso. Es esto menos fácil; pues, como ya John Dryden (1667) en su «All for Love» dice:

«Errores como paja, flotan a flor del mar;
Quien busca perlas, hasta el fondo debe andar».

Pero, quizás, tenga razón Goethe cuando nos dice que el más admirable crítico es aquél que sigue al poeta persa quien, viendo la asquerosa forma de un perro muerto con su hocico podrido, sólo observa que «sus dientes son como una hilera de perlas». Con esto Cervantes estaría justificado. Pues así quiso ser deliberadamente: «Quisiera yo, dice (II, c. 3), que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos» «...quizá podría ser que lo que a ellos parece mal, fuesen lunares que a las veces acrecientan la hermosura del rostro que los tiene» (la imagen no es tan exquisita como la del persa, pero expresa lo mismo); y en otro lugar: «—No hay libro tan malo—dijo el bachiller—que no tenga algo bueno. —No hay duda en eso—replicó Don Quijote».

La misma humana benevolencia del corazón se evidencia en todo el texto de *Don Quijote*. Este caballero que anda contra todo el mundo y blande continuamente instrumentos tan peligrosos como lanzas y espadas, comete bastantes extravagancias y travesuras, pero nunca causa daño grave; lo peor sucede en la aventura con el cuerpo muerto, cuando el bachiller, embestido por la furia del caballero, se queja de que le han dejado con una pierna quebrada; queja que, visto que luego se fué por sus propios medios, debe de haber sido una exageración. Así es siempre con todas estas hazañas heroicas que al comienzo parecen presagiar un fin trágico, y terminan como alegres comedias de buen humor, y es notable cuán pocas muertes hay en este libro de aventuras; una vez uno se suicida, pero es una historia elegiaca y melancólica que a nadie asusta, y si los horrores en los viejos y modernos libros de aventuras quitan a muchos de sus lectores el sueño, la lectura de *Don Quijote* a nadie causa pesadilla. En este sentido la obra

es única; desde la *Batrachomyomachia* griega hubo muchas epopeyas cómicas, que se ríen de los héroes; pero ninguna está tan libre de atrocidades como *Don Quijote*, acaso excepto el «Huidibras» de Samuel Nuttler, aparecido medio siglo después del *Don Quijote* y del cual es una evidente imitación.

Los horrores no cuadran al alma pacífico-bondadosa de Cervantes y en la de su figura principal tampoco; él también tiene para todos los pequeños pecadores y pecadoras que pasan por la novela, palabras dulces, llenas de comprensión y de cariño; quizás les exhorta a mejorarse, pero, si no lo lleva su fantástica cólera momentánea, les trata siempre con un perfecto amor al prójimo: Don Quijote y su autor, si no fueron católicos militantes, tuvieron caridad cristiana.

Si se le quiere reprochar algo, es que su tendencia a ver todo del lado bueno y a disculpar las debilidades humanas, va a veces demasiado lejos. En todos sus cuentos apenas hay hombres verdaderamente perversos; son hombres cuyas faltas humanamente se comprenden y disculpan por sus diversas pasiones. Se debe, sin embargo, exceptuar al duque y a la duquesa, quienes, con su criterio de gente «bien», abusan de su poder para jugar, en forma frívola, con el destino de los simples mortales, no sólo con el de Don Quijote y de Sancho Panza, cuya locura podría servir de atenuante, sino también con el de la hija de la dueña, del lacayo, etc., y que al fin injurian al honestísimo caballero, inculpándole de ladrón, mientras ellos lo serían más bien, por privar a Sancho Panza de las prometidas seis camisas. A ellos no los disculpa ninguna pasión; ellos actúan con frío snobismo para divertirse con las clases inferiores.

Aquí la conciencia moderna se siente chocada cuando el benigno Cervantes nos cuenta todo esto, como si no viera ningún inconveniente en estos pasatiempos y los tomara como normales y justificados. Pero no se debe olvidar que Cervantes escribió en un tiempo en que, casi inconscientemente, se aceptaba todavía, como una cosa decidida, que un duque era un ser superior, al que se debía en todo caso respeto, y que podía proceder con los villanos a su gusto; el principio, que más tarde se restringió a las testas coronadas, de que «un rey no puede hacer mal», abarcaba en ese entonces todavía a la alta nobleza, y a este *complejo colectivo de inferioridad*, que, hasta en obras

como el *Alcalde de Zalamea* y *Fuente Ovejuna*, que enaltecen la altivez aldeana, se manifiesta claramente, ni un Cervantes podía sustrarse por completo.

No lo podían tampoco generaciones mucho más posteriores, y todavía hoy hay muchos, sobre todo entre las propias clases inferiores, que conceden a los superiores derechos que no exigen para sí. La tradición de las distinciones sociales, como todas las tradiciones, desaparecen sólo lentamente, siglos no bastan, y el lacayo en la *Julia* de Strindberg está copiado del natural. Muy fehaciente me parece el *Fígaro* de Beaumarchais, libro considerado por la corte francesa y la opinión contemporánea en general como peligrosamente revolucionario por predicar la igualdad de las clases. Cuando lo leí, sólo por reflexión, trasladándome a esos tiempos anteriores a la Revolución Francesa, podía resucitar algo del espíritu revolucionario; para la impresión inmediata que tenía y que compartirán quienes lo leen hoy, el conde, Fígaro y todas las demás figuras de la pieza están instintivamente convencidos de que un conde pertenece a una raza distinta de los de humilde cuna, y puede hacer lo que a ellos les está eternamente vedado. Como, por otra parte, es seguro que Beaumarchais quiso escribir una pieza revolucionaria, hay que concluir que él mismo estaba hasta cierto punto bajo la sugestión general; todavía no osaba *abolir* la diferencia sino sólo *disminuirla*, en tanto que el tímido intento de Fígaro, quien no quiso sino vivir su propia vida, pudiera llegar a realizarse. Bajo esta perspectiva tenemos que juzgar la aparente complacencia de Cervantes frente al libertinaje ducal.

Aunque no los tilde directamente de inmorales, indica claramente que siente muy bien que algo hay de podrido en el palacio ducal. Deja la responsabilidad a Cide Hamete, quien tampoco habla en cristiano, pero al menos dice «que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques a dos dedos de parecer tontos». Más significativas son aún las magníficas palabras de Don Quijote cuando salió del castillo:

«*La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ellos no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida; y por*

el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.

«Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve, me parecía a mí que estaba metido entre las estrechas prisiones del hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos; que las obligaciones de las recompensas, de los beneficios y mercedes recibidas, son ataduras que no dejan campear el ánimo libre.

«Venturoso aquél a quien el cielo dió un pedazo de pan, *sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo*».

Si estas palabras no expresan el espíritu revolucionario que exige los derechos del hombre para todos, al menos lo preparan.

Cervantes no era sólo bueno sino también modesto, lo que no le impide—pues sólo los mezquinos son sólo modestos—tener conciencia cabal de cuanto vale, y confianza en su póstuma fama mundial. El era lo uno como lo otro, en su lugar, como lo serán siempre los hombres superiores, que además disponen de autocrítica: el *reconoce*, aunque sólo después de dolorosos fracasos, que sus versos no valen gran cosa y que en este sentido no es gran poeta; pero *sabe* que es un prosista excelente y que en sus obras ha mantenido siempre un alto nivel estético y moral. Sus muchas sentencias en tal sentido son demasiado conocidas para que sea necesario citarlas: me basta con mencionar que a veces su arrogante confianza se manifiesta en forma cuasi-científica, numérica y *controlable*, como conviene al realista que fué; dice, en el tercer capítulo de la segunda parte, el bachiller Sansón que de la primera parte «están impresos más de doce mil libros», añadiendo que «a él le trasluce que no ha de haber nación ni lengua, donde no se la traduzca», y, en otro lugar, habla, si bien me acuerdo, de *tres millones* de ejemplares que saldrán en el futuro.

Tres millones podrían parecer muy atrevidos en ese tiempo; pero... resultaban muy modestos; hay muchos más en el mundo, pues el *Don Quijote* es uno de los libros más a menudo impresos y traducidos de la literatura mundial; en el año 1857 se hizo un cómputo, ni siquiera completo, y se contaban unas

ochocientas ediciones (la mitad en España, y un cuarto en Inglaterra, que también en esto muestra cuán congenial se siente con el caballero de la triste figura y del corazón de oro. —¡800 ediciones en 250 años!—esto quiere decir que, cada vez, en menos de cuatro meses apareció una nueva. Hoy el número debería ser aún duplicado, y ciertamente el autor ha apreciado en menos la fuerza atractiva de su obra y la amplitud de su genio; era aún esta vez demasiado modesto.

Esta demasía de modestia resulta sobremanera extraña en el incidente del Parnaso, cuando Apolo mismo asigna a todos los poetas españoles asientos, dejando en pie solo a Cervantes; y si Apolo, el supremo e inapelable distribuidor de los laureles que se ganan en el certamen de las musas, muestra tan ostentativamente su menosprecio al infeliz, ¿qué otra cosa puede significar esto, sino que Cervantes, que, él mismo lo cuenta, ha renunciado no sólo a pertenecer a los elegidos, sino a ser excluido hasta de la lista de los mediocres?

Estas alternativas entre manifestaciones de la más activa autoconfianza en su genio y no menos abiertas confesiones de su completa nulidad, muchos las llamarán patológicas e invocarán para su explicación un «complejo de inferioridad» de un hombre amargado por falta de éxito. Pero ya hemos visto que Cervantes no estaba amargado, y yo creo que esta aparente discrepancia se explica, más de acuerdo con su carácter, por su comprensión filosófica, que había logrado de sí mismo y del mundo; esta doble valorización era sólo el reconocimiento de una realidad: por una parte se creía objetivamente autorizado a esperar haber creado en *Don Quijote* una obra indeleble, y por otra, la misma objetividad le decía que con una obra que fustiga una tontería de moda, no se llega a un éxito rotundo en tanto que la moda dura. Sería lo mismo si hoy alguien escribiese un libro contra las extravagancias del deporte: podría estar segurísimo de que la posterioridad le diera la razón; pero él se conformaría de antemano y de buen grado con que nadie le oyera. Dirán acaso que su libro es gracioso; pero continuarán llenando los estadios de un match de fútbol o de boxeo con su gritería bárbara. Tal autor, si tuviese la objetividad del viejo manco, debiera también decirse: soy eterno «sub specie aeternitatis»; pero, por el momento, soy un infeliz.

II

CERVANTES EL REALISTA

EN COMPARACIÓN CON SHAKESPEARE

Shakespeare y Cervantes murieron el mismo día (23-4-1616); pero Cervantes había nacido diez y siete años antes del inglés, y llegó casi a ser setentón; si hubiera fallecido, como éste, a los cincuenta y dos años, el mundo no sabría nada de él, a lo sumo los historiadores de la literatura le registrarían como autor de las Novelas Exemplares y de algunas comedias en su tiempo populares, pero pronto olvidadas. Nadie las leería; pues si hoy se las estima, es porque son de quien, en el quincuagésimo séptimo año de su vida, publicó *Don Quijote*, que daba a su autor fama mundial no sólo por ser la primera novela que trata problemas psicológicos en un sentido moderno, sino aun más, porque se siente que el problema tratado representa algo único en la literatura, aunque, al mismo tiempo aparezca harto multiforme, en cuanto no se sabe ni sabrá qué significa definitivamente esta figura singular del caballero errante.

La causa de que Cervantes no nos haya dejado más de *una* obra maestra reside en parte en las desfavorables condiciones exteriores, pero en gran parte también en el hecho deplorable de que durante mucho tiempo desconoció su verdadera vocación. Da lástima pensar que él ejercía todavía el oficio de las armas (que en él nos parece apenas menos ridículo que en

Don Quijote) o estaba enterrado como prisionero de guerra en Argelia, a una edad en que Shakespeare ya había escrito sus grandes dramas *Richard III* y *Romeo and Juliet*. Por fortuna nuestra, la inspiración le llegó a la hora undécima; pero, fuera de que la obra probablemente hubiera resultado aún más viva si la hubiese escrito con vigor juvenil, ¿cuán poco faltó para que se hubiera perdido del todo? y ciertamente, hay muchos grandes ingenios que nunca llegan a dar al mundo lo que podrían dar, porque mueren o caen en decrepitud antes de descubrir sus verdaderos dones.

En principio los *tests* vocacionales, que hoy se usan cuando más para elegir candidatos a profesiones subalternas, podrían servir también para descubrir las aptitudes de hombres superiores. Sería deseable poder revelar al genio con anticipación; pues, aunque él se desenvuelve mejor en plena libertad, la ignorancia sobre la propia individualidad puede descaminar al más inteligente apenas menos que a los estúpidos, sobre todo en la juventud; más tarde el inteligente aprenderá a menudo a juzgarse correctamente, mientras los otros seguirán siempre ilusos acerca de sí mismos. Sea esto como fuera, siempre es preferible una prueba objetiva a la subjetividad de la auto-crítica.

En los tiempos de Cervantes no se pensaba en *tests* vocacionales, hoy muchos lo hacen con demasía; pues los *tests*, fuera de los meramente intelectuales, son todavía defectuosos. Algo, sin embargo, se sabe (a mí, personalmente, me parece aun el sistema de Johnson O'Connor bastante prometedor); y si ahora se ensayara reconstruir los resultados de eventuales *tests* dados al joven Miguel, según lo que nos revela la obra posterior del viejo, puede admitirse que se le hubiera colocado con gran probabilidad entre los subjetivos extremos* con un vocabulario excepcionalmente grande, quedando dudoso cómo se hubiera comportado frente al *test* del *Wigglyblok*. En todo caso se le habría aconsejado dedicarse a las ciencias y, en caso de insistir en la carrera literaria, evitar el género lírico y en general la poesía propiamente dicha, so pena de pasar a lo sumo como un hábil versificador. No se sabe si hubiera seguido el consejo, ya que un poema acerca de la muerte de la reina Isabel de

* Respecto a la razón por qué Cervantes debe de catalogarse como «extremo subjetivo», compárese lo dicho anteriormente.

Valois, compuesto por el entonces todavía escolar y, probablemente, tan convencional como el resto de sus poesías, había encontrado la entusiasta recomendación del famoso a la sazón y hoy olvidado Juan López de Zogos. Esto fué, quizás, funesto para su no correspondido amor a los versos. Pues luego y por muchos años creyó en su misión de hacerlos, desperdiando mucho tiempo.

Aun más le descaminó su entusiasmo por jugar a los soldados, que sobreviviendo a su niñez llegó hasta el extremo de hacerle alistarse de veras. Esto apenas sería explicable si la vida militar y vagabunda con sus inesperadas peripecias no tuviera que parecerle, a este muchacho pobre, el único medio de satisfacer su inmensa curiosidad por conocer la vida en todo su multiforme abigarramiento. Esta innata curiosidad, la *neofilia* (el amor de lo nuevo) es, quizás, el instinto más progresista del hombre, y sin ser neófilo nadie iría muy lejos. Puede ser que un desinteresado ensimismado lograra gran fama de lírico, pero ciertamente no se haría gran poeta psicólogo y realista; *hay que haber experimentado la vida antes de poder describirla*; como Cervantes mismo dice: «quien no tiene *mucho* mundo, no puede esperar decir *algo* al mundo». Así, los años de sus aventuras militares, que le llevaban a través de gran parte del mundo, no eran completamente perdidos; pues le familiarizaban con los más diversos hombres, en situaciones en que la libertad del campamento, el peligro común y la arrogancia despreocupada del hombre armado, acarrea una desenvoltura que borra el disimulo con que la gente se encubre. En este sentido, y sobre todo en aquellos tiempos en que una disciplina burocrática no había aniquilado aún a las personalidades, el ejército podía constituir una excelente escuela de experiencia psicológica, útil más tarde para pintarnos hombres reales, hechos y derechos en carne y hueso y que se nos imponen.

Ciertamente Cervantes hizo, tanto cuanto pudo, de la necesidad virtud; pero, con todo, la carrera militar no dejaba de ser una triste necesidad, pues un hombre como él, sencillo y bueno, y a menudo hasta indeciso, no podía nunca—y menos en aquellos tiempos—prosperar en el ejército, donde, para hacer fortuna y llegar a altos puestos, es imprescindible tener el don innato de imponerse a sus camaradas; sin poseer lo que

hoy se llama *leadership*, no se sale de las filas de los soldados rasos. Así, aunque parece haberse comportado siempre íntegra e intachablemente, después de doce años fatigosos y penosos, abandonó el servicio sin gloria y sin pensión, pobre e inválido, y el único resultado tangible fué una mano estropeada. Era pobre y como, para colmo, se casaba con una muchacha pobre también, el soldado mercenario de ayer se vió ahora mercenario literato, forzado a escribir comedias rápidas para que la familia tuviera pan. Es evidente que Cervantes no se las ha arreglado prácticamente, ya que durante toda su vida tuvo que pelearse con la miseria, y es característico que le haya venido la inspiración para su gran obra, en la cárcel, la cual le privó exteriormente de la libertad, pero le dió interiormente la de poder despreocuparse durante cierto tiempo de los mezquinos afanes de su casa, y concentrarse por una vez en sí mismo.

Una prisión puede también ser libertadora, y el sosiego de su reclusión libertaba en Cervantes al gran poeta realista. Muchos llamarán *poeta realista* una *contradictio in adjecto*, ya que los poetas han de trabajar con su fantasía a fin de crear algo que, en uno u otro respecto, *supere la realidad*, sin lo cual el poema no duraría por los siglos de los siglos; pues, como dice Schiller, «sólo la *fantasía es inmortal* y siempre joven; y sólo no envejece aquello que jamás aconteció». Así es; pero lo curioso es que *los más grandes poetas inmortales*—Homero, Shakespeare, Goethe—*eran, como Cervantes, señalados realistas*.

Esto parece involucrar la aparentemente insoluble tarea de *describir* y *no* describir la realidad; y es el secreto de los grandes poetas saber superar este antagonismo. El secreto de los grandes poetas es privativo de su genio; pero el *esquema* de su proceder nos revela el análisis de lo que se llama fantasía. Nuestro cerebro es un aparato para registrar impresiones y combinarlas; lo que llamamos pensar es el efecto de tales combinaciones y no podemos hacer otra cosa: *la fantasía no inventa y hasta la más exuberante no hace más que combinar*. Lo vemos palpable y gráficamente en los innumerables seres fantásticos que poetas y artistas han «inventado»: el pegaso es un caballo con alas de ave, los faunos son hombres con piernas de macho cabrío, la esfinge una leona con cabeza de mujer. Así es de todas las figuras fabulosas; todas son combinaciones. Ensayen

Uds. mismos inventar con su fantasía un ser vivo que sea más que una combinación, y verán, acaso con asombro, que es imposible: el producto libre de su fantasía, el que no esté compuesto de elementos reales, será algo grotesco y ridículo que nadie tomará por un ser vivo.

Esta imposibilidad de inventar algo, vale para todo lo que produce la fantasía; siempre ha de servirse de elementos reales que luego combina. Como así la realidad, fondo imprescindible de cuanto sucede en el universo, es también condición previa para que pueda obrar la fantasía, sólo en la medida que uno es realista, puede tener fantasía: *Quien no sabe observar bien lo que existe y acaparar muchos datos para combinar, tendrá también una pobre fantasía*; e inversamente, cuanto más uno sepa, tanto más elementos tendrá a su disposición para combinarlos eventualmente; *el acaparador más hábil «inventará» también más*; los engendros de su fantasía, sean físicos o morales, serán más varios y, si quiere usarlos para obras de ficción, puede modelarlos en forma más adecuada a la situación en que, según su voluntad, tienen que figurar. Lo que imagina una fantasía realista nos recordará la vida y lo vivido y, por tocar más intensamente nuestra sensibilidad, nos parecerá más artístico.

El pueblo habla de una gran fantasía si alguien imagina cosas inverosímiles; sería más justo hablar en este caso de una pequeña o estrecha fantasía; pues la inverosimilitud es justamente la consecuencia de haber combinado sólo pocos elementos reales, omitiendo los más esenciales: si se combina, p. ej., «tapiz» y «volar» se tiene el instrumento mágico que figura en las *Mil y una Noches*. La combinación, y con ella la fantasía, es muy incompleja y sólo posible por haber suprimido muchos datos reales, tan patentes y esenciales como el de que tapices nunca vuelan, sino, sin ser soportados, siempre dan en el suelo. Si tales supresiones se hacen por ignorancia conducen a absurdos (supersticiones), si obedecen a una determinada intención, pueden ser de gran valor artístico, mas nunca necesitan una *gran fantasía*.

Pero, si el realista que está tras de la fantasía supiera todo y fuera capaz de combinar todos los elementos (lo que evidentemente se debería llamar una gran fantasía), resultaría al fin otra vez la realidad o, al menos, no podría resultar nada que no fuese realizable. En este sentido, la fantasía que el científico

necesita para hacer sus descubrimientos, es la mayor: Newton, sostenido por un saber enorme y dotado de una fantasía no menos enorme (y que se puede llamar creadora, porque conducía a un enriquecimiento de nuestro saber), daba con la fantástica y extravagante idea de combinar la caída de una manzana con la trayectoria de la luna, y, como esta idea no chocaba con ninguno de los datos conocidos, que tenía presentes en su vasta fantasía, pudo así hallar la ley de la gravitación general.

La fantasía del poeta, aunque sea tan grande como la de Newton, no puede llegar a esos resultados precisos, porque el objetivo en cuestión no se lo permite. El físico se ocupa de *fenómenos objetiva y numéricamente mensurables*, mientras lo que al poeta interesa, son *valores humanos*, para los cuales no hay medida y que son siempre subjetivos; él no puede enriquecer directamente el tesoro del saber; en la luz indecisa que es inseparable de todo lo que está relacionado con la conciencia, la fantasía del poeta debe contentarse con ensanchar el panorama espiritual de la cultura general y hacernos adivinar algún nuevo matiz del fenómeno hombre.

Más no puede hacer el poeta; pues en cualquier tema que elija, siempre el hombre será el punto central; hasta una «naturaleza muerta» no se pinta con la intención de darnos una idea fidedigna de un objeto, como al ilustrar un libro científico, sino con la de evocar una emoción artística en el contemplador.

Hay artistas que esperan lograrlo dándole a su obra tanto cuanto puedan apariencias de realidad—«hasta lograr que los pájaros picoteen las uvas pintadas»—pero ellos también tienen presente no la *simple representación de los objetos*, sino su *efecto* sobre un ser vivo. El arte no se hace ni puede juzgarse con un criterio meramente objetivo sino se dirige siempre a la subjetividad de los hombres; a ellos y a su alma debe el poeta tratar de conocer; y los sentimientos que lo humano evoca en su mentalidad de poeta, los debe comunicar a la gente vulgar, no dotada de semejante sensibilidad. El debe conocer más o menos intuitivamente (veremos más adelante lo que esta palabra significa) al hombre y a su conciencia. Pero tratándose de la conciencia, hay que recordar que ella no es para nosotros una realidad como la de los demás fenómenos, sino siempre un problema.

La velocidad de la luz la conocemos con una exactitud de

hasta un cien milésimo, la conoceremos cada vez más exactamente y, en todo caso, es una invariante; pero ¿quién podría pretender con tal seguridad que, un día, no tuviera que confesar haberse equivocado en un ciento por ciento en su mejor amigo, en su hijo, en su mujer o en cualquier personaje histórico? Siempre debemos estar preparados para que un hombre dé mañana un rotundo mentís al más sabio análisis psicológico, y que descubramos en él una calidad que hasta ahora se nos había escapado. Ni siquiera a sí mismo uno se conoce mejor. Sin embargo, como no estamos en terreno científico, tenemos el derecho, acaso hasta el deber de fiar en nuestras convicciones por incompetentes que las juzguemos objetivamente.

Siendo los hombres reales problemáticos, su representación artística debe también mostrarlos como problema. No es realista su imagen si aparecen como algo completamente determinado, de lo cual se cree saber cómo se comportará en cada oportunidad. Hay que dárles un carácter distintivo, y éste debe ser reconocible en sus grandes rasgos, pero... debe quedar un resto de duda; como frente a un personaje real, no debemos sentirnos totalmente seguros de haberle descifrado hasta los últimos rincones de su alma. Las figuras de la poesía nos interesan como personas vivas, tanto más, cuanto más problemáticas son; y sentimos que su *problema* es *real*, justamente porque ellos tienen algo de *fantasmas irreales* que guardan un secreto, como en su mística luz guarda el suyo un cuadro del gran realista Rembrandt, o como la sonrisa de la Mona Lisa del pintor científico Leonardo, de la cual nadie sabe a ciencia cierta lo que significa, pero que a todos encanta: ¿es la de una coqueta?—¿de un alma mística?—o ¿es simplemente, como H. W. van Loon pretende, la sonrisa que lucen las estatuas primitivas de los griegos?—¿Quién tiene razón?—quizás, ni siquiera Leonardo podría contestar.

Así pintan los géneos realistas. Pero los más quieren darnos algo bien perfilado y bien comprensible, y para fabricarlo usan, respecto al hombre, el método con que los metafísicos construyen sus sistemas idealistas o materialistas: *se simplifica!* el poeta al hombre real, los filósofos a la realidad en general, quitándoles los atributos que les parecen concordar mal con la calidad a destacar; al fin tienen entre las manos un esquema exangüe, pero ahora de veras íntegro, uniforme, y fácil-

mente comprensible para los incomprensivos, entre los cuales muchos y de muy buena fe, llaman realismo al artificio modelador de tales irrealidades.

También en este género se han creado obras maestras—el *Tartuffe* es una de ellas—; nadie dudará lo que es el *tartuffe* o cualquier otra figura de Molière (acaso con excepción del *Misanthrope*, donde Alceste queda hasta cierto grado problemático). Pero, con todo respeto al maravilloso arte de Molière, no se le llamará tampoco un realista superior; ya que se preocupa más de las situaciones y de la conversación graciosa, que de la elaboración de sus caracteres. El era a su modo democrático, escribió para divertir a las masas y, a menudo lo ha dicho, prefirió el juicio del *patio* al de los *connaisseurs*; en contraste con Shakespeare, quien en su *Hamlet*, dice no importarle *to please the million* (gustar al millón) y el cual sabía que lo más fino del arte es siempre «caviare to the general» (caviar para el pueblo). En todo caso, *el poeta que aspira al realismo psicológico, ha de dejar margen a la fantasía*—a la suya y a la de sus lectores—; si es demasiado preciso, sacrifica lo mejor del poeta y lo mejor del realista, pues la misión del poeta realista es distinta a la del científico realista.

Hay también otro aspecto del realismo, en que científicos y poetas están igualmente interesados, y es la *objetividad*: el poeta, si aspira al aplauso universal, debe estar por encima de los partidos (aunque en la práctica pierda así el aplauso de todos, puesto que cada cual no admite sino a sus partidarios). El puede amar a uno de sus personajes, pero no debe omitir ser justo con los otros. Esta forma del realismo es la de la antigüedad, y Homero su insuperable maestro. Los dioses y las diosas toman cartas en la lucha, ayudan a los troyanos o a los aqueos; pero él, superior a los celestes, trató a ambos bandos con ecuanimidad, sin darles ni restarles su favor.

La *justicia poética*, idéntica con la que conceptuamos como la verdaderamente humana y superior a toda justicia jurídicamente formulada, no nos conmueve si no estamos convencidos de la absoluta imparcialidad del autor. Si Hector cae bajo la lanza de un adversario quien, aunque quizás menos perfecto, siempre está caracterizado con cariño como héroe de semejante condición, su trágica suerte nos toca más hondamente en el alma que si Aquilés fuese el rufián de *Troilus y Cressida*: que

los héroes se maten constituye la tragedia de la humanidad; la muerte por mano de un bergante es un accidente policial.

Al lado de este realismo objetivo, el psicológico, del cual hemos hablado antes, apenas aparece en Homero: sus héroes están claramente circunscritos. Tampoco en los trágicos desempeña mayor papel; pues lo que en sus tragedias transforma a los hombres, no son razones interiores sino consecuencias del destino indeclinable, de la *Ananke*, ante la cual el propio Júpiter debe inclinarse.

La noción de la ananke o, con una palabra moderna, del determinismo, que el realismo de los poetas antiguos había conceptualizado antes de que los científicos, con excepción de Demócrito, lo comprendieran, da a sus obras una rigurosidad majestuosa, pero también una inflexibilidad, que hoy nos parece incompatible con la naturaleza del hombre. Era precisamente el descubrimiento de la complejidad psicológica lo que distingue la moderna literatura de la antigua, y en la historia de este desarrollo Cervantes, al lado de Shakespeare, ha hecho época: el uno por crear muchos de estos personajes complejos y contradictorios, el otro con su *Don Quijote*, que no es un Héctor, impecable en todo, ni un Tersites, ridículo en todo, sino *un hombre real con toda su contradicción*.

En la literatura moderna abundan tales personajes problemáticos, y se los hace aún a menudo demasiado problemáticos. «Pour épater le bourgeois» se buscan combinaciones antinaturales, imposibles y grotescas, como se hacen hoy cocktails indigeribles, sólo para «inventar» una nueva mezcla que, con razón, hasta ahora nadie ha ensayado. Estas caricaturas psicológicas pierden otra vez todo matiz realista y... pierden nuestro interés; pues un problema deja de atraernos si es evidente que no hay una solución, y que por eso no es un problema sino una sinrazón.

Hay, empero, en la literatura tres personalidades problemáticas cuyo encanto mágico no ha dejado de interesar a miles de las mejores cabezas que en vano han ensayado raciocinarlo: el *Faust* de Goethe, el *Hamlet* de Shakespeare y el *Don Quijote* de Cervantes. Los españoles añaden, en mi opinión sin fundamento, a veces el *Don Juan* quien, sin embargo, no es problemático sino orgulloso libertino y seductor hartamente vulgar.

Ninguno de los muchos que se han ocupado del tema—entre ellos sobre todo Tirso de Molina, Molière, Corneille y Goldoni—ha podido hacer de él una figura trágica; sólo la música de Mozart nos inclina a ver en él algo noble y elevado; pero la elevación irracional que despiertan melodías nobles, se transfiere fácilmente al objeto que cantan, sin que esto pruebe nada. Es unã *plã fraud*; y la sentía la austera estética de Beethoven, quien reprochaba a Mozart el haber prestado su genio a semejante tema.

De los tres principales hombres problemáticos podemos dejar de lado el Faust; él tiene otro problema, el de un hombre superior con su insaciable afán de instruirse en todo y a toda costa y llegar a ser un *superhombre*, es decir, un ser que al hombre actual venga a ser como el hombre actual al mono (la palabra que Nietzsche ha popularizado es un neologismo de Goethe, el cual lo usa dos veces en su Faust):

Los otros dos, Hamlet y Don Quijote, no son hombres superiores, que quieren *mejorarse a sí mismos*, sino dos semi-locos que se sienten responsables del *mejoramiento del mundo*. Naturalmente fracasan, ya que en tarea tan ardua ni aun los sabios obtienen éxito; pero ellos, confiados, como la mayoría de los que no tienen derecho a confiar en sí, creen en su misión de reformar el mundo: «el mundo está fuera de quicio» dice Hamlet con su acostumbrada inclinación a las grandilocuentes palabras, cuando oye que su padre ha sido asesinado y, convencido de la importancia de su propia persona, añade: «¡ay de mí! que he nacido para encajarlo de nuevo»; aunque el «ay de mí» indica que su confianza no es demasiado sólida, más verbal que basada en una verdadera seguridad de sí mismo, y que desde el comienzo duda en su poder de cumplir. La interjección es una fineza del gran dramaturgo, la que, por sí sola, puede revelarnos toda la consiguiente tragicomedia del pobre Hamlet, quien no cumplirá nunca aquello de que se ha encargado; pues, aunque *diga* que tan noble tarea da sentido y contenido a su vida vacía, no la acepta con el entusiasmo normal de un hombre sano y fuerte sino, desde el primer momento, con pusilanimidad: todo el drama está en el «ay de mí».

Don Quijote, menos indeciso, está incondicionalmente convencido y comete sus tonterías con arrojo y valentía (véase, sin embargo, la pág. 39 sobre sus eventuales dudas). Por lo

demás, él no es menos explícito que Hamlet; docenas de veces nos cuenta haber nacido para amparo de doncellas, socorro de huérfanos, premio de los humildes y, en fin, para ser el gran justiciero que ha de arreglar todo.

Y los dos eran locos—¡profunda verdad! *pues los reformadores del mundo siempre están un poco enloquecidos*; y enteramente locos no eran tampoco nuestros dos protagonistas, sino más bien lo que en inglés se llama «fool», y en alemán «Narr», palabras para las cuales en castellano no hay un equivalente exacto.

El loco (en inglés: el «madman», en alemán el «Verrueckte») nos hace pensar en la casa de los locos, y tal idea no insinúan ni «fool» ni «Narr»; ellos tienen un dejo noble, aunque su mentalidad esté hasta cierto punto desequilibrada, llena de ideas exaltadas; pero siempre se trata de ingenios espirituales y graciosos, cuyas respuestas originales no sólo divierten a su auditorio, sino a menudo dan en el blanco. En la forma de los *Hofnarren* o *king's fools* (graciosos o bufones de la corte), que se difundían en toda Europa después de las cruzadas, ellos tenían a menudo gran influencia, eran cumplidos gentilhombres, como en Francia Bruiquet y Angeli o en Alemania Kunz von der Rosen, a quien el emperador Maximiliano trata de amigo; ellos tenían también prerrogativas que, en cierto sentido, se asemejaban a las del rey (tenían la libertad de hablar lo que querían, de atacar y de tutear a todo el mundo, y llevaban el «cetro de la locura», la «marotte»). En España tales «nobles Narren» apenas si los hubo, eran más bien las figuras grotescas de la corte de Felipe IV, que el pincel de Velázquez ha inmortalizado.

Los «fools» en Shakespeare son una clase célebre de por sí: ya son sabios que usan la gorra del bufón para poder hablar libremente, ya son hombres tan morales como el «fool» de King Lear, quien es el único que queda fiel a su rey. Tan alto es su nivel que Jaques, uno de los más nobles caballeros de *As You Like It*, nada codicia más ardientemente que llevar *the fool's cap*. «Hamlet» es uno de los pocos dramas en que no figura ningún fool, al menos ninguno vivo (fuera de Hamlet), pero sí uno muerto, el *poor Yorick*, quien debe haber sido extraordinariamente gentil y amable; pues es la única persona a quien este gran egoísta de *Hamlet* atestigua, con palabras sen-

cillas y evidentemente sinceras, su cariño, pintándole en forma tan digna que el gran humorista inglés, Lawrence Sterne, eligió su nombre como «nom de guerre» para su viaje sentimental; y tan honroso fué el nombre de *Yorrick, the king's jester*, en el mundo entero que, únicamente gracias a este pseudónimo, el autor se salva de la Bastilla.

Tales *fools* o *Narren* eran Hamlet y Don Quijote, y es curioso que la lengua castellana, en que se ha descrito el tipo más perfecto de un tal fool, no tenga nombre para él; pues ni loco, ni gracioso, ni bufón, con que se suele traducir el fool inglés, corresponde a la personalidad del *Don Quijote*. Podría llamársele, como Cervantes mismo lo hace una vez, un loco razonable; pero tampoco satisface. Lo mejor sería, quizás, en este caso: el *Loco Sublime*.

He dicho: el tipo más perfecto—y con razón. Pues Hamlet era además un egoísta inmoral, quien, sin escrúpulo alguno, sacrifica a Ofelia y a sus amigos de juventud; mientras Don Quijote comete todas sus tonterías con la buena fe de así cumplir un mandato moral, y queda siempre el «Alonso Quijano el Bueno», como se le llama otra vez en su certificado de defunción, mereciendo de veras el predicado del *Reiner Tor*, del iluso limpio, con que Richard Wagner designa a Parseval, aunque, trocándolo a lo heroico, se le quite todo sentido a la palabra.

Tales Hamlet y Don Quijote logran su significado universal como representantes de un tipo muy frecuente en la tierra: el de los idealistas, de los cuales los reformadores son un caso especial. Los llamados idealistas tienen en el gran público buena reputación, y no se puede siquiera decir que ella sea inmerecida bajo todo punto de vista, ya que quien no tiene ideal alguno, es realmente poco más que una bestia. Pero una cosa es tener un ideal, y otra querer realizarlo. Está en la naturaleza del ideal el ser irrealizable y, aunque querer lo imposible sea, según Goethe, una particularidad de los seres superiores, en la práctica de la vida los que se proponen llevar a cabo sus ideales y sean ellos aun intachables, en general son locos, condenados a una ineficiencia completa; pues intentando lo imposible, no realizarán nada.

El mundo no se deja reformar según planes preconcebidos; sino se reforma a sí mismo según leyes, que hasta ahora en su

mayor parte se nos escapan. Al hombre normal enseña su sentido común (el «common sense» de los ingleses) una verdad tan banal; pero es justamente el sentido común el que los idealistas han perdido; ellos viven en la *Nefelocoquigia* de Aristófanes, en la ciudad que las aves han fundado en las nubes, y creen tener alas para poder llegar hasta sus espejismos. Así corren tras quimeras, y así Alonso Quijano el Bueno se trueca en el Don Quijote de la Triste Figura. Este es el fin de muchos idealistas; como el pobre Alonso el Bueno, aman demasiado a los hombres y alientan esperanzas de ser los bienhechores del género humano; son demasiado filántropos, y la filantropía es una profesión precaria; aunque no sean todos, como Dickens pretende, los peores enemigos del género humano, el peligro de serlo es grande. La humanidad no necesita filántropos, sino modestos trabajadores que cumplan con lo que su posición en la sociedad les asigna.

El *Don Quijote* no es únicamente una sátira a los caballeros andantes, como fué originalmente planeado (véase la tercera parte), ni tampoco una contra los descabellados reformadores del mundo (lo que ya sería un objetivo más general), sino una sátira a la eterna tragicomedia humana, en que la mayoría de los hombres, seducidos por ideales en que creen de buena y sincera fe, y que son realmente lo mejor que poseen, quieren representar, en un papel que no les corresponde, más de lo que buenamente pueden prestar; no importa que su idealismo sea de un hombre bueno como Don Quijote o, lo que es más frecuente, de un egoísta como Hamlet. Pues las dos obras maestras de los dos más grandes autores de sus respectivos pueblos tratan el mismo tema, aun cuando en la de Cervantes aparezca más nítidamente. Y no es casual tampoco la coincidencia de que ambas obras se han concebido, quizás, en el mismo año; pues precisamente en aquel entonces el mundo comenzó a reemplazar el verbalismo de la Edad Media por conceptos más reales y a darse cuenta de que la más desinteresada filantropía, el más grande amor a la humanidad y la más pura caridad cristiana no son virtudes incondicionalmente aplicables, sino que, como todo en el mundo, deben estar orientadas por el criterio de la razón comprensiva para ser útiles o siquiera posibles. Así el tema era actual y muy a propósito, y no tenía nada de extraño que en el primer decenio del siglo

XVII, en España, el «Manco de Lepanto» escribió las aventuras del ingenioso hidalgo, y su congenial colega en Inglaterra componía su Hamlet, donde hizo decir a su héroe, en el más célebre de sus muchos monólogos:

«And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action».

Lo que, traducido de la poesía a la prosa, quiere decir: si dejamos la vida real y nos entregamos a la especulación, esto nos enloquece, y nuestras más importantes empresas salen mal y pierden hasta el nombre de acciones; sentencia que puede considerarse como divisa de ambas obras, acaso más aun de la de Cervantes.

Hamlet, hablando aquí con estupenda autocrítica, no enloquece en el sentido técnico, más bien se diría que se vuelve desequilibrado, lo que se complica en su caso con el fingimiento de una comedia de locura; de todos modos, por meditar demasiado sobre su actitud a tomar, cumple con el programa de su monólogo y no hace nada. Don Quijote enloquece más seriamente y, aunque a menudo diga cosas profundas y razonables, hace tonterías. Lo común a ambos casos es que dos hombres pierden el sentido, porque se entregan a especular.

Especular, si no se lo hace en términos matemáticos, es peligroso, por agradable y divertida que sea tal ocupación. Acertadamente dice Goethe que «un hombre que especula, es como un animal en unerial seco, conducido en círculos por el demonio». Es ésta una verdad que merece seria consideración y que alcanza a individuos y pueblos: España perdió el sentido común en especulaciones místicas sobre la religión y, por eso, no participó en el avance de Europa hasta la mitad del siglo pasado, cuando de nuevo ingresaba a la comunidad europea; y Alemania lo perdió en especulaciones filosóficas que la condujeron a Hegel, Bismarck, el Kaiser y Hitler, las cuatro etapas de su descenso.

La mentalidad de Don Quijote nos parece más sencilla y más accesible, ya que la de Hamlet está encubierta por su mayor

erudición y cultura externa, lo que siempre complica el asunto. Además no están puestas en claro las circunstancias que maduraron su manía especulativa; se menciona sólo de paso que ha estudiado filosofía alemana en Wittenberg que, como residencia de Luther y Melanchton, era en ese entonces un poco lo que más tarde fué la ciudad de la razón pura kantiana. Por importante que sea esta indicación de la filosofía alemana como causa patógena, por sí sola no basta, y al fin tiene que intervenir la cuarta dimensión, lo que tampoco es una explicación racional.

El caso del Don Quijote opone menos dificultades; exceptuando su rara bondad, es simple, casi vulgar y, por ende, más típico. No digo que Cervantes sea realista superior a Shakespeare; pero esta vez por lo menos ha descrito la realidad en la forma en que se presenta más frecuentemente: Don Quijote ha perdido su razón por leer demasiado, y demasiado unilateralmente cierta clase de libros, y del mismo modo, por lectura unilateral (en las clases iletradas aún más por demagógica propaganda verbal) llegan los hombres a sus diversos quijotismos, de los cuales pocos están completamente libres. El peligro de la infección, gracias a las más amplias posibilidades de la difusión por imprenta, cine o radio, es hoy aun mayor: las novelas policiales o de aventuras atraen al público no menos que en los tiempos de Cervantes y causan estragos sobre todo entre la juventud; pero más destructiva, por presentarse bajo la apariencia de ideales noveles, es la enorme y variada literatura sectaria de nacionalistas y comunistas, de rosacruces, budistas, vegetarianos, teó y antropósofos y de otros metafísicos o pseudocientíficos metafisicantes—literatura especialmente de moda en los crecidos círculos de los semieruditos.

En el fondo, todos estos problemas son serios y dificultosos, y es materialmente imposible que la mayoría de los lectores los comprendan mejor que Don Quijote comprendió el sentido de la caballería en los tiempos feudales; pero como él, también ellos sienten en su alma una inmensa admiración por aquello con que los catequizaron; acaso precisamente porque no lo comprenden; pues es una vieja experiencia psicológica que *nada encuentra más admiradores que lo incomprendible*: si lo comprendieran, lo rechazarían, aunque les guste y aliente sus esperanzas; pero como no lo comprenden, no pueden ver causa

alguna para no entregarse a lo que les promete la bienaventuranza en esta tierra o en el más allá. «Credo quia absurdum», dijo el apologista Tertuliano, mientras Augustino opina que no se debe creer en algo *por* ser absurdo, sino *a pesar* de serlo. No hay gran diferencia entre las dos fórmulas, pues ambas indican que los hombres, y desgraciadamente casi todos los hombres, no ven un inconveniente en que sus ideales sean absurdos.

Esto no es lo peor (no habría tampoco causado daño si Don Quijote se hubiese quedado con su entusiasmo por los caballeros andantes); pero no suelen quedar en esto, y da pena que justamente los *mejores* idealistas, esto es, los de veras convencidos, ensayen de llevar a la práctica sus disparates: no raras veces luchan por el absurdo heroicamente (lo que también hace Don Quijote) y hasta se sacrifican estúpidamente. El peligro de una tal actitud no consiste sólo en que así retardan el advenimiento de la era de la razón y, eventualmente, logran traernos una segunda Edad Media, sino, sobre todo, en que contaminan a los todavía sanos, los cuales, viendo a estos catequizados comportarse como si fuesen hombres superiores, se imaginan fácilmente que una creencia por la cual se muere, no puede ser completamente mala. «Morir por una convicción no prueba que ella sea buena» dice ya Oscar Wilde; pero esta simple verdad parece ser sabiduría esotérica, y para las masas el martirio queda como un gran argumento, sumamente sugestivo.

A este sofisma, el *Don Quijote* da un mentís: aquí tenéis a un hombre excepcionalmente bueno, honesto y magnánimo, con las mejores intenciones y listo a sacrificarse por su ideal que ni siquiera es peor que otros ideales—y sin embargo—; hétele loco!—y su ideal una fuente de absurdos—; él puede sernos simpático, pero tenemos el deber de contrarrestar su efecto nocivo. Esta es la gran enseñanza de Cervantes: el sacrificarse un hombre bueno, y aun millares de hombres buenos, no mejorará ni en un ápice la idea por la cual se han sacrificado. Hasta el más puro entusiasmo es, como toda pasión, un mal consejero; pensemos sólo en el último, terrible ejemplo que la historia nos ofrece: también gran parte de los nazis murieron por su «ideal», con el que se los había catequizado y en el cual creyeron. El ser Ideal no impide que la sociedad deba extirparlo—al ideal y a los idealistas.

El sacrificio heroico no prueba nada, y no ennoblece nada;

de vez en cuando es útil, en general superfluo o nocivo; humanamente valioso sólo si alguien se ofrece en holocausto con completa comprensión de todas las consecuencias de su acción, como lo han hecho, p. ej., médicos que se han inoculado la fiebre amarilla para estudiarla y salvar con su probable muerte a millones de las generaciones futuras. Por lo demás el héroe es la figura, para la cual el dicho francés—«Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas»—mejor encuadra. La frase es de Thomas Paine (*The age of Reason*, 1794), y Napoleón la repitió en 1812 cuando, demasiado tarde, tenía que reconocer su verdad. Paine había lamentado que los autores, hablando de lo sublime, suelen olvidar su deslinde con lo ridículo, y cree que, en una era de la razón, nadie se comportará heroicamente, sabiendo que la humanidad no necesita héroes sino trabajadores razonables. Esta es una verdad que debiera enseñarse a tiempo a la juventud, tan fácil en sus entusiasmos para lo bueno como para lo malo.

Esta insoluble mezcla de lo sublime con lo ridículo se presta, como contraste máximo de la vida sentimental, admirablemente para satirizar la comedia humana y es en el *Don Quijote* una fuente reanimadora de puro goce estético; pues, mientras esta mezcla en los llamados héroes de la historia nos da lástima, pensando cuánto sufren, y aun más cuanto hacen sufrir a inúmeros inocentes, la historia del héroe manchego, aunque basada en tal contraste, está exenta de toda reminiscencia desagradable, pues sentimos que la extraordinaria y hasta loca fuerza idealizadora del héroe le permite atravesar todas las travesuras del destino sin sufrir, y porque tampoco él hace sufrir a nadie mayormente.

Esta fuerza idealizadora, propiedad general humana y una de las mejores defensas psíquicas que, sobre la base del instinto de la autoconservación, los hombres se han formado, es maravillosamente simbolizada en Dulcinea. «Faute de l'amour, il faut des amourettes» y, por falta de un ideal verdadero, que sólo muy pocos pueden forjarse, se precisan idealitos, ideales postizos, pero no por eso menos útiles. Cada cual tiene el suyo, y Don Quijote tiene a Dulcinea que, en contra de su gran ideal de ser un redentor de todos los males del mundo, es enteramente inofensivo, y sólo a él privadamente le embellece la vida y embelesa todo dolor—¿qué hay en el mun-

do que pudiera afligir a un hombre que «sabe» que la mujer más perfecta le ama?—ciertamente es uno de los apogeos de su vida cuando, molido y aturdido, yace a los pies del Caballero de la Luna y, con voz debilitada y enferma, pero con toda la arrogancia de su corazón valiente exclama: «Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no está bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida; pues no me has quitado la honra». Sintió en este momento lo que en la hora de su suplicio sentían los mártires de la iglesia y aquellos a quienes ella quemaba: *el inquebrantable paraíso de su idealización*.

Es éste en mi opinión también el punto culminante de la novela, la cual deja de ser una sátira negativa y revela su contenido positivo, la glorificación de la fuerza idealizadora, que es, para nuestro equilibrio psíquico, el escudo más eficaz en que se despuntan y rebotan todas las flechas de un destino hostil; pero no lo olvidemos: debe ser, en interés de nuestros prójimos, sólo un idealito particular; y no hay que confundir uno tal con los grandes ideales destructores.

Casi todos los hombres tienen una u otra clase de Dulcinea, su ideal particular, con que se sienten felices. Mas Ibsen, a quien no gustaban los eufemismos, no admite la palabra *ideal*—¿por qué el extranjerismo?—no tenemos la buena y honesta voz castellana (noruega) de mentira?—pero, sí, admite que estos *ideales-mentiras son necesidades vitales*, sin las cuales, sobre todo los débiles y los flojos no podrían vivir; y, por eso las llama *mentiras vitales*: Quitádselas a un hombre y le tomaréis al mismo tiempo la felicidad y con esto el mejor sostén de su vida. Para el viejo Ekdal, en el drama de Ibsen, la maravilla del pato silvestre en la buhardilla es la mentira vital, y significa para él lo que para Don Quijote su Dulcinea. Para otros lo son otras cosas: ¿con qué se consolaría don Fulano si no creyera que es de suma trascendencia el tener más estampillas en su colección que don Menganó (o, si es hombre rico, más cuerdas o más estatuas)?—o el pequeño empleado si cesara de ver como un gran honor el ser socio directivo de su club deportivo?—o el profesor si lograran convencerle de que no es tal «lumen mundi» como sus colegas lo celebran?—Todos desesperarían, y algunos se matarían.

Cervantes no hubiera hablado con tanto desacato de los ideales; demasiado grande era todavía la sugestión platónica de que los ideales eran *ideas de la razón divina* y, como tales, verdades *kath'exochen*; y si alguien le hubiera preguntado si los ideales eran acaso mentiras vitales, en el primer momento no hubiera comprendido siquiera lo que esto significaba. Pero puede ser que tal pregunta hubiera despertado en él una serie de asociaciones que le condujeran a darse cuenta de que él mismo en su *Don Quijote* nos había pintado a un hombre con un ideal mentiroso, y, quizás, también a descubrir que él mismo hubiera descrito, en forma realista y categórica, este falso ideal como salvador y sostenedor de la vida; pues su héroe, tan vivo y animado en cuanto confiaba todavía en su ideal erróneo, muere inmediatamente después que se lo han quitado o, como Cervantes se expresa en el estilo de su tiempo, cuando se ha curado de su locura y arrepentido de sus perniciosos yerros.

Así Cervantes debería de reconocer haber descrito, sin saberlo, un fenómeno psicológico real que, trescientos años más tarde, un escritor noruego llamará la mentira vital, y que luego Freud usará, no muy acertadamente, para sus teorías de substitución, represión, etc.; de modo que la obra de Cervantes contiene verdades (realidades) que él mismo ignoraba; y unas tales sabiduría y visión inconscientes indican, como veremos en el último párrafo, al verdadero poeta realista, el cual justamente en tales vagas adivinaciones se manifiesta como precursor de los tiempos venideros; mientras el científico enuncia sus nuevas verdades conscientemente.

Es decir, algo sabía Cervantes de esta psicología moderna, que reduce los ideales de antaño a manifestaciones especiales del instinto de autoconservación; no lo vió con la claridad de Ibsen y no lo dijo tan crudamente; pero él deja entrever que se da cabalmente cuenta de que la psiquis del loco caballero andante no es tan simple como a primera vista puede parecer, y que su héroe sabe distinguir perfectamente entre el gran ideal funesto y su privada «mentira vital». En sus sueños caballescicos, en cuanto ellos se refieren a su misión de redentor, él cree incondicionalmente, aquí todo es simple, no hay complicaciones ni dudas; lo que se explica por el hecho de que la *idea* de su misión—independiente de su exteriorización loca, que es sólo el resultado de influencias exteriores (de sus espe-

culaciones idealistas)—está arraigada en el fundamento inalterable de su carácter, en su bondad y en su amor al prójimo. De esta locura mesiánica hay que separar la figura de Dulcinea, que no tiene relación alguna con el carácter moral del caballero. Únicamente ella es objeto de su «mentira vital», una construcción auxiliar ideada por él para facilitar y aun posibilitar la dura vida del caballero andante. Y... en su Dulcinea duda.

Don Quijote (esto es, Cervantes) reconoce el papel salvador que Dulcinea desempeña en su vida; pues en una plática que tiene con la duquesa dice: «Otras muchas veces lo he dicho, y ahora lo vuelvo a decir, que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento, y la sombra sin cuerpo de quien se cause». El se acerca aún más al problema fundamental admitiendo, al menos hipotéticamente, la posibilidad de que él mismo haya creado para la «sombra que es el caballero andante sin dama» el correspondiente cuerpo de Dulcinea; pues cuando la duquesa se expresa en el sentido de que ella no cree en la existencia de la dama en cuestión, Don Quijote contesta con las palabras enigmáticas: «En eso hay mucho que decir,—Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son las *cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo*». Se ve que él tiene miedo de esclarecer este punto, como si supiera que en él consiste su «mentira vital». Sintiendo que con la pérdida de esta ilusión le faltara el estímulo que le da fuerza para continuar con su misión de redentor del mundo, en involuntaria autodefensa rechaza investigar el problema de tal herejía, igual a muchos creyentes que, aunque sepan apreciar el valor de la razón en los demás asuntos de la vida práctica, evitan, ya instintiva, ya conscientemente, toda discusión racional sobre los símbolos de la salud; procedimiento que también la iglesia recomienda.

Augusto d'Halmar, quien llamó mi atención a esta conversación, me ha dicho que ha dado con cervantistas expertos obstinados en negar esta cita, por hallarse convencidos de que, antes de su conversión definitiva, el pobre caballero jamás dudó de su misión. Lo interesante—y lo que se demuestra claramente la sabiduría psicológica de Cervantes—es que la cita es auténtica y que, sin embargo, los cervantistas tienen razón:

Don Quijote no duda de su misión, sino de su «mentira vital», que le hace la misión soportable. Hay que distinguir en él, como en cada monómano, su obsesión monomaniaca, que es aquí su idea fija de tener una misión, y lo que se podría llamar las obsesiones secundarias que sólo sirven para mantener la obsesión central. Estas no son tan fijas, cambian eventualmente según las circunstancias y no vienen a ser otra cosa que «mentiras vitales», comunes también en hombres a que en general no se toma por locos. En ellas dudan locos y sanos: también el profesor que se cree *lumen mundi*, cuando en momentos lúcidos se pregunta—¿qué he hecho realmente para iluminar el mundo?—dudará, pero no prestará oído más que el loco caballero, a tal entendimiento.

En todo caso Cervantes ha descrito aquí perfectamente y con sus pormenores el complejo de la mentira vital, y la cuestión es sólo si lo ha hecho inconscientemente como vate inspirado, esto es, como simple observador realista, quien, por ser realista tiene que describir los fenómenos como son, o si ha comprendido, y en qué grado ha comprendido, lo que describió. Cervantes tenía una mentalidad científica; sin embargo, en este caso yo estaría más inclinado a creer que ha obrado inconscientemente. Pero—sea como vate, o como científico—la precisión de su descripción es prueba de la penetrante sagacidad con que leía en el alma de los hombres. Cervantes supo además perfectamente que la psicología era su fuerza; pues en el prólogo a sus comedias pide a sus lectores perdón por «salir algún tanto de mi acostumbrada modestia»—pero lo único en que se sale, es para decir: «yo fui el primero que representase las *imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma*»; prueba que a ésta su calidad le daba una importancia principal.

Hamlet y Don Quijote son dos chiflados que, por ocuparse demasiado de sus ideales y no bastante de la realidad, han dado con la idea de su gran misión en el mundo, y, como todos los que, sin ser importantes, se han metido en la cabeza serlo, son habladores teatrales. Pero este «behaviour», aunque determine su destino y los haga juguetes del hado, no es lo esencial de su carácter: si en las manos del uno no cayera el *Amadís*, y al otro no hablara Horacio de la aparición, puede ser que no se declarara en ellos la locura que, por lo demás, no cambia el

fondo de su mentalidad: Don Quijote sigue siendo, también loco, Alonso el Bueno, con la innata honradez y el sentido común de un campesino, y Hamlet persiste en ser el príncipe desalmado con su inteligencia chispeante, pero poco sólida.

Shakespeare ha usado todo su arte dramático para pintarnos la ruindad moral del príncipe danés, de la cual nos da casi en cada escena una nueva prueba. Se siente aún obligado a justificarla con la ruindad de la «podrida Dinamarca». Mientras en el *Don Quijote* sorprende la casi ausencia de derramamiento de sangre, Shakespeare, a propósito, ha conservado gran parte de la atmósfera bárbara y sanguinaria de la vieja saga: de todos sus dramas es el más truculento; fuera de Ofelia, que no es tampoco normal, y acaso Horacio, no hay ninguna persona que no sea más o menos deshonesta, y de las nueve figuras principales queda al fin sólo una con vida, las ocho restantes son todas apuñaladas, decapitadas, envenenadas o ahogadas; Hamlet mata personalmente a tres, entre ellos al pobre inocente que es Polonio, y cuando ve lo que ha hecho, no siente remordimiento alguno, sino alardea de ingenio sobre el caso con bromas no muy graciosas. Además manda, del todo superfluamente, a sus dos amigos de juventud, de cuya eventual culpa no tiene prueba alguna, al cadalso, y lo mismo lleva a la muerte a su amada, comprobando en esta ocasión una falta de delicadeza realmente extraordinaria: él, que hace poco le había escrito: «duda del brillo del sol, mas no de mi amor», le dice ahora sin pestañear: «nunca te he amado». Y no tiene en esta triste hora de despedida ni una palabra amable o de consuelo para la víctima de su actual humor, al que «no gustan hombres, ni mujeres tampoco»; ni siquiera esto le dice como consuelo sino, fríamente, dicta a la pobre una conferencia doctrinaria sobre el tan apropiado tema de que hasta la virgen más virtuosa está infaliblemente condenada a terminar como prostituta; pero cuando la abandonada no encuentra nada mejor que suicidarse, celebra con retórica hueca otra vez su amor y su dolor, ambos tan inmensos como no los sintió ningún otro mortal.

Es verdad que superficialmente visto parece espiritual e ingenioso; a veces dice también cosas bonitas y hasta profundas; pero en general se ríe sólo mordaz y sutilmente de todo y de todos; y quien mira más de cerca, se dará cuenta que su

ironía suele ser fácil, sin contenido, a menudo torpe y grosera, y que él se queda siempre con la última palabra, no porque tenga razón, sino gracias a que los cortesanos deben inclinarse ante su calidad de príncipe heredero; en la escena con el enterrador, que no le conoce, queda bastante mal frente al buen y sano sentido del rústico analfabeto, lo que él mismo reconoce, pero atribuye a una indeseable demasía de instrucción en las clases bajas. El cohonesta hábil y rabulísticamente sus eternas vacilaciones, pero con sofismas que no tienen pie ni cabeza. Los discursos de Don Quijote atestiguan una mentalidad mucho más sólida, aunque sea mucho menos instruído.

Ambos son ilusos y cometen tonterías; pero Don Quijote actúa al menos en persecución de su ideal imaginario con arrojo y menosprecio de su vida, mientras Hamlet no hace más que declamar y no actúa de ningún modo; se le ofrecen las mejores oportunidades, él no aprovecha ninguna y, al fin, lo que había planeado como veredicto de la justicia vindicativa, lo comete en el apasionado tumulto de la auto-defensa.

Se ha ensayado disculpar y aun glorificar sus eternas con-temporizaciones, diciendo que tal vez su delicada conciencia le prohibía castigar antes de estar *seguro* de la culpa. Su conducta refuta categóricamente tal explicación: quien mata sin escrúpulo ni remordimiento a tantos inocentes, no tiene la conciencia tan delicada que no suprimiera a quien, en todo caso, ha usurpado su trono.—La simple verdad es que no se atreve, que es flojo y débil, irresoluto y hasta cobarde; pues la valentía luce sólo en sus monólogos, en presencia de su tío es manso como un cordero, sometiéndose sin réplica a cuanto le exija.

Hamlet es un hombre *ruin*, y Ofelia, este «ángel puro en esta pútrida atmósfera» pronuncia la palabra decisiva «¡Oh! —qué noble espíritu está aquí *arruinado*».—Aunque lo de «noble espíritu» debe ponerse un poco a cuenta del amor de la enamorada, es posible que nunca sus disposiciones fastidiosas se hubiesen acentuado sin haber estudiado en Alemania metafísica idealista; pero lo hizo y volvió, como nos dice, «enfermizo por haber especulado». Pues su irresolución escéptica no era, como él mismo y muchos de sus admiradores parecen creer, sólo una consecuencia de que el encargo demasiado grave del espectro le había perturbado, sino que su flojedad y cobardía

se muestran ya en su primer encuentro con el rey, antes de saber nada del asesinato de su padre; la aparición fué sólo la causa casual que le puso en contacto con la realidad, con la que era incapaz de entenderse.

También corporalmente no se señalaba; además de que él mismo, para designar un contraste tan grande como posible, dice: «como yo y Hércules»; su madre le llama obeso y asmático, con lo que sería del tipo pícnico y, según Kretschmer, un loco ciclotímico, diagnóstico bastante de acuerdo con su estado anímico. Así física y psíquicamente no es precisamente un héroe, pero, a pesar del evidente esfuerzo del poeta de subrayar su inferioridad, los más no quieren verla, tratan a este ingenioso pelmazo con profunda simpatía y hasta como un ideal (entre los alemanes especialmente hay muchos que le toman por un símbolo ideal de su pueblo, con que, visto sus inclinaciones filosófico-idealistas, tienen quizás razón). Esta idealización va tan lejos que se ha pretendido que lo pícnico debiera ser una corrupción del texto, porque una figura ideal y al mismo tiempo asmática, estaría en pugna con las reglas de la buena estética.

Podría parecer curioso que hombre tan ruin parezca simpático a la mayoría de los hombres, ya que no lo merece. Pero el hecho es que la ruindad raras veces obstaculiza la simpatía; aun menos el amor!—¡cuántas mujeres inteligentes y sensibles aman a hombres mucho peores que Hamlet!—La atracción que ejerce lo bajo, lo débil, lo desvalido, podría parecer mágica; pero no hay nada de magia en esto, se trata simplemente de un instinto más viejo que el género humano, de una extensión, si se quiere, de una aberración del instinto materno. Es sabido que el mono más malévolo, que ataca a cada hombre adulto, no hace daño a niños o cachorros cualesquiera; al contrario, les profesa cariño y los defiende. Lo mismo sentimos también nosotros; hay pocos tan depravados que hayan perdido completamente la virtud nativa del respeto a Su Majestad el Niño. Simbólicamente se habla del ángel guardián de los niños.

Este respeto al niño se ha transferido entre los hombres a todos los débiles, porque, por no poder tampoco defenderse ni orientarse en la vida, semejan niños desamparados; esto se refiere especialmente a los locos que, en pueblos primitivos,

gozan a menudo de veneración, como si fuesen de origen divino; se los toma por santos y sagrados. Aun hoy hay muchos que creen que justamente en la locura (éxtasis-rapto-histeria) se revelan los misterios divinos.

Este viejísimo instinto, en que en último término está basada nuestra sociedad y cultura, se despierta frente a personas como Hamlet y Don Quijote: no preguntamos si son buenos o malos, los sentimos involuntariamente como niños, que no pueden mantenerse por sí solos en esta vida que los maltrata a su gusto, y esto basta para que les esté asegurada nuestra simpatía.

La gran popularidad de que goza Hamlet, sería en mi opinión inexplicable sin la innata atracción hacia todo lo débil, la que también en nuestro juicio sobre Don Quijote desempeña un papel mayor de lo que se piensa. Es verdad que podríamos estimarle ya por su bondad. Sin embargo, si el ser ruin no obstaculiza la simpatía, el ser bueno no suele provocarla. La envidia está muy difundida entre los hombres, y buenas calidades suelen estimarse sólo teóricamente o... si se las puede explotar. El bueno que sufre nos infunde a lo sumo lástima, mas no este sereno regocijo que experimentamos leyendo el *Don Quijote*. Para que alguien nos sea verdaderamente simpático, los más deben sentirse un poco lisonjeados por su existencia, es decir, deben sentirse en algo superiores a él; y esta sensación no la tenemos nunca en forma más pura y natural que frente a los niños.

Visto que tanto Cervantes, como Shakespeare, querían provocar nuestra simpatía por sus héroes (pues sin eso no llegaríamos a entusiasmanos por su obra) y como, por otra parte, no es probable que piensan conscientemente ni el uno ni el otro en el instinto que hace que niños y débiles nos sean tan simpáticos, debemos reconocer una vez más que han elegido y descrito un hecho real y muy a propósito, aunque no supieran claramente por qué era tan apto para producir el efecto deseado; una vez más la obra es más realista y, con esto, más grande que si el autor la hubiese concebido conscientemente.

A los hombres fuertes y sanos, aunque se les admire, en general no se los quiere demasiado; los hombres los buscan como amigos, esto es, según la opinión corriente, como auxiliares en la lucha para advenir; pero estos «amigos» no les suelen ser

simpáticos; simpáticos les son más bien los débiles, a quienes, sin embargo, no llaman amigos, sino consideran como protegidos o, como los romanos decían, como clientes que servían a aumentar la fama de la casa. Todo esto está en nuestra tierra justificado, y no se puede decir nada en contra; sólo que no se debe olvidar que estos simpáticos débiles que nunca cobran ánimo para una actividad seria, a no ser excepcionalmente inteligentes, son seres superfluos, inútiles, y, a veces como nuestros dos héroes, contraproducentes.

Esto no puede ser de otro modo; *pues actividad es el supremo dictado del hombre, y lo ha sido siempre.* Ya lo adivinaba Goethe al traducir la frase con que comienza el evangelio de San Juan (en el principio era el verbo) por: *en el principio era la actividad*; y desde que se ha comprobado no haber en este mundo sino electrones dotados de una enigmática actividad indestructible, y cuanto existe no ser sino la obra de esta actividad electrónica, sabemos que Goethe tenía razón: *actividad es el fundamento del universo, y a esta ley está sujeto también el hombre.* Sólo por su actividad (en la humanidad, por su trabajo consciente) se han desarrollado los seres vivos, y progresan los hombres; y quien no puede encuadrarse en la estructura del trabajo universal, puede ser muy simpático, pero apenas tiene el derecho de llamarse un válido miembro de la colectividad humana.

El desvalimiento de débiles irresolutos y de estrafalarios estudiosos es un argumento siempre aplaudido en novelas humorísticas, y comedias, y de ellas hay un gran número. Pero nuestros dos poetas realistas conocían bastante el mundo para saber que *toda* ilusión, por nobles y justos ideales que persiga, es una cosa seria y peligrosa, y seriamente querían tratarla y mostrar cómo tal individuo puede acarrear funestas consecuencias, aunque sea el mejor y más ingenioso caballero o el más gracioso príncipe y mejor monologuista. Naturalmente lo cómico, inseparable de las tonterías de la flojedad, no se dejaba borrar, y en el *Don Quijote* se acentúa por contraste con la profunda seriedad de la obra. Pero también *Hamlet*, a pesar de que un drama en que muere el 90% del reparto, merece el título de tragedia, en el fondo es también una comedia, por lo menos en el sentido de la gran comedia humana.

Ambos autores han logrado su objetivo de escribir las dos obras maestras sobre los ilusos idealistas. Sólo que, con tratar lo ridículo tan en serio como es posible, aureolarlo con un nimbo que frisa en lo heroico, y dotar a las personas con calidades que despiertan nuestro interés y, a veces nuestra aprobación, surge el peligro de que los ingenuos los tomen por auténticos héroes, lo que, como ya he dicho, ha sucedido realmente en ambos casos.

Para quitar al pueblo, que apenas entiende matices, su malsana y antiprogresista inclinación hacia el verbalismo idealista, sería indudablemente más eficaz hablar a secas y pintar el idealismo como el mal de los males, como lo radical e incondicionalmente malo; sólo que ésta no sería tampoco la pura verdad, y un verdadero poeta no cometerá, ni siquiera en beneficio de la humanidad, tal *pia fraude*; no lo puede, pues no sabe manejar los métodos de la educación sugestiva que, en las manos de poetas de tercera o cuarta fila y en el servicio de la demagogía partidista, ha dado tan tristes resultados. Esta incapacidad de engañar es una de las causas por qué los «Grandes», por mucho que los pueblos aparentan enorgullecerse de su gloria, tienen tan escasa influencia en la mentalidad de las masas.

No sé si esta «merma de los poetas» es de deplorar o de celebrar; el hecho es en todo caso que es incurable, pues quien ensayará lograr un efecto torciendo la verdad, se excluye automáticamente del círculo de los Grandes; tampoco mira al mundo desde el punto elevado del poeta quien no lo juzga según el *Nihil humani à me alienum puto* de Terencio. Shakespeare mismo ha dado a la vieja sabiduría una forma aun más precisa y categórica: «No hay ni mal ni bien, dice su Hamlet, sólo aparece así a nuestro pensamiento». Es éste también el concepto de la ciencia que sabe que las valorizaciones son subjetivas y que, por eso, una condenación rotunda no se justificará nunca.

Esta imparcialidad científica, en que se basa el amor comprensivo con que el poeta ha de tratar las deficiencias humanas, es en el caso de los idealistas doblemente peligrosa; pues, mientras nadie duda que un asesino es socialmente nocivo, aunque el poeta aduzca todo lo que podría disculparle, la prevención en favor de los idealistas es grande y universal: nos solidarizamos con ellos porque, participando todos más o menos en su

vicio, nos damos por aludidos si se los inculpa. Estamos todos un poco enfermos del mórbido sentimentalismo del príncipe danés y del caballero manchego, somos frente a grandes responsabilidades tan indecisos y titubeantes como el uno y tan aficionados al juego con nuestros ideales como el otro; somos así, pero, a no ser muy obtusos, tenemos vergüenza de nuestra debilidad; como la tiene también Hamlet, y por eso sentimos un consuelo y una caricia si se describe a nuestros modelos como hombres cuasi superiores: —¡ojalá, que fuesen héroes! entonces nosotros podríamos serlo también—. Si el instinto paterno hace que los débiles nos parezcan simpáticos, el eterno narcisismo, el reflejarse en sí mismo, hace que ellos aparezcan como héroes a los flojos contemporáneos.

El ensayo de idealizar a Hamlet es fácil de ejecutar en el teatro y se hace aquí patente. En Inglaterra, por ejemplo, se representa la escena en que Hamlet despide tan brutalmente a Ofelia, como una perfecta escena amorosa, con un galán leal y sólo terriblemente mortificado, con besos que introdujo el ingenioso y desordenado comediante Edmund Kean, y aún, recientemente, con una «fineza», debida a otro comediante, Mr. Beerbohm-Tree, quien, para disculpar las innegables groserías de Hamlet, inventa la «nota escénica» (no indicada en el texto) de que Hamlet vea a Polonio y al rey, espiándoles tras del tapiz, y destina a ellos y no a Ofelia sus groserías. También en Francia he visto a Coquelin variar la escena de esgrima con tantas finezas alambicadas de su invención que Hamlet resultó el esgrimidor decididamente superior, que jugaba con el pobre Laertes como el gato con un ratón. Fué una exhibición maravillosa y atrayente pero no shakespeariana. En esta forma casuística y arbitraria los grandes actores, para lograr un efecto teatral y sentimental, han «interpretado» todo el drama, y el resultado es que el espectador ve a un Hamlet, héroe impecable. Público y crítica se entusiasmaron con estos «hallazgos».

Don Quijote no puede ser alterado por «notas escénicas»; pero hay muchos que usan la palabra Quijotismo como *epitheton ornans*, y hay naciones enteras (sobre todo España y Alemania) que ven en el pobre caballero el representante de su genio nacional. Esto puede ser, pero no sería muy lisonjero. En todo caso no es culpa de los autores que, tanto uno como otro, para evitar malentendidos, han terminado sus tristes his-

torias de ilusos incapaces con una glorificación a la fuerza vencedora del hombre activo. Shakespearé lo hace, según su costumbre, dramáticamente, esto es, sin palabras, por el decurso de la acción: no sólo otorgando el mejor papel en la disputa al sepulturero, quien, por su trabajo, es la única persona útil de la obra, sino, sobre todo, por la figura de Fortinbras. Este príncipe noruego—al cual Hamlet, en su octavo y último monólogo alaba, admira y envidia por su resuelta y enérgica actividad, lamentando su propia mísera inactividad—se queda al fin con el trono, que el legítimo heredero ha perdido por haber declamado en vez de actuar; con voz agonizante da su voto al pretendiente a su corona, reconociendo así simbólicamente que el hombre activo vale más que el ingenioso con toda la filosofía idealista que le hayan enseñado en Alemania.

La obra de Cervantes se remata con la misma declaración de fe: el moribundo Don Quijote canta también la palinodia de toda su vida, reconociendo el peligro de entregarse a la seductora ilusión de hermosos sueños; pues en su testamento dispone que su sobrina pierda toda su herencia si no se casara con un hombre normal que ni siquiera sepa «qué cosas son libros de caballería».

También el escudero, el cual no fué nunca más que un iluso a medias, entra al fin en razón y no es menos explícito; pues el último consejo que da a la duquesa, se refiere a la curación de Altisidora, también aquejada de ilusiones (amorosas, esta vez, y no caballerescas): «sepa vuestra señoría que todo el mal de esta doncella nació de ociosidad, cuyo remedio es *la ocupación honesta y continua*»; y lo afirma solemnemente añadiendo: «ésta es la verdad, éste mi parecer y éste mi consejo; por mí lo digo, pues mientras estoy *cavando* no me recuerdo de mi oislo, digo de mí Teresa Panza, a quien quiero más que a las pestañas de mis ojos».

Lo mismo nos predica el tercero de los célebres personajes problemáticos: el *Fausto* de Goethe, quien lo ha ensayado todo sin satisfacer con nada su neofilia (su ansia a lo nuevo) y su insaciable curiosidad, pero al fin también él sana, y eso por trabajar en una obra útil para la comunidad; y, curiosamente, por el mismo trabajo que también ejercen Sancho Panza y el sepulturero, esto es *cavando*. La coincidencia no debe de ser casual; cavar es tradicionalmente el más noble oficio (también

el *Candide* de Voltaire, aunque no era mayormente problemático, encontraba paz y quietud cavando su jardín) y cavar, labrar la tierra, fué la primera faena en que el hombre aprendió el trabajo regular y metódico, y así ganó su primera victoria sobre la ociosidad juguetona del salvaje. *El trabajo era el medio con que el hombre superó definitivamente al animal y es todavía hoy el mejor remedio para todas las tribulaciones del alma.* Esto también lo sabían los poetas realistas.

Así estos tres (Don Quijote—Hamlet—Faust) andaban tras el mundo, siguiendo sus muy diferentes ilusiones y realizando sus diferentes y memorables hazañas; pero a última hora llegaron a un idéntico y muy prosaico término; recobraron el buen juicio del sentido común y reconocieron la vetusta sabiduría de los pueblos, condensada en dos dichos: «la ociosidad es madre de todos los vicios», y «el trabajo es el encanto (o aun el descanso) de la vida».

«Sic transit gloria mundi»: lo que tan singular e ideal-poéticamente comenzó, acaba en la banalidad de la vida real de todos los días. Pero, quizás, necesite la poesía un grano de esta realidad para alcanzar su nivel más alto.

Sea como sea de la alta poesía, en todo caso, para la vida, el sentido común y el simple saber (ciencia) son mejores que la refinada acrobacia mental de los filósofos y la arquitectura aérea de sus grandiosos sistemas metafísicos; y trabajar modestamente es mejor que soñar gloriosas aventuras—se puede también decir: *cavar es mejor que cavilar*. Esta es la moral común que puede sacarse de la vida de estas más famosas personalidades problemáticas de la literatura mundial, y... es una buena moral y, sobre todo, es una verdad. Lo que otra vez comprueba que los tres poetas conocían la vida y el alma de los hombres; es decir: *eran realistas*.

III

CERVANTES EL POETA INSPIRADO DE «DON QUIJOTE»

El poeta, según la significación de la palabra griega, es el *creador*; pero hoy se le toma vulgarmente por un hombre que «hace versos», definición asimismo de la Academia Real. Si ésta fuese justa, Cervantes no sería poeta, ya que sus versos son poca cosa; pero dando por seguro (lo que se puede) que Cervantes es gran poeta, ya por eso la definición académica no puede valer, y será mejor volver a la etimológica de los griegos.

Ella se refiere evidentemente no sólo a cuanto hoy se llama poesía *sensu strictiore*, sino a todas las artes: Mientras el científico o el filósofo presocrático (bien diferente de los posteriores), como modesto aprendiz y discípulo de la madre Natura, no quiere más que aprender y describir lo que ella le enseña y, por eso, es sólo *reproductivo*, el artista, al parecer de los griegos, es *productivo*, poniéndose con esto a la par de la Natura; él crea con su fantasía algo que no existía antes en el mundo, lo que luego como pintor realiza con su pincel, como escultor con su cincel, y, como poeta propiamente dicho, por palabras. Esta belleza *artificial* los griegos la oponían, como todo lo que se hace por arte (*τέχνη*), a lo que es obra de la *naturaleza* (*φύσει*).

La poesía consistiría así en la fuerza creadora de la fantasía. Suena muy bien—y está también muy bien—, sólo que

ya hemos visto que la fantasía no es de veras creadora y no inventa, sino no hace más que combinar. Sin embargo, en cuestiones que no se refieren simplemente a *hechos*; sobre los cuales sabemos incomparablemente más que los griegos, es siempre bueno tomar en cuenta la opinión de este pueblo * tan singularmente dotado para entrever relaciones entre aquellas materias que no se resuelven por métodos empíricos. Las adivinaciones griegas contienen siempre un núcleo de verdad, y más en este caso, en que sentimos intuitivamente que lo de la fuerza creadora de la fantasía encierra un profundo sentido esotérico.

Deberíamos por eso de llegar a un compromiso entre la supuesta fuerza creadora del poeta y el hecho de que su cerebro, como el de los demás, no crea sino solamente combina, compromiso a que corresponde la fórmula de que el poeta es un hombre *que combina en forma tal que nos parece como si creara*. Tal definición satisfaría a ambos postulados, ya a las exigencias de la ciencia, en cuanto no atribuye al poeta más que la facultad de combinar, ya a las exigencias metafísicas—esotéricas, místicas, casi superhumanas—que son inherentes a toda poesía verdadera, en cuanto subjetivamente la combinación parece creación. La ciencia constata el *hecho* y trata de explicarlo objetivamente; pero admite también la *existencia real del efecto subjetivo* que, por ser hasta ahora irreductible a una explicación objetiva tiene que quedar abandonado al criterio subjetivo y sentimental. Las condiciones, sin embargo, que posibilitan al poeta para conseguir su efecto, se las puede aclarar hasta cierto grado empíricamente.

El poeta no crea hombres reales (esto atañe a los padres); él no crea sus figuras más que en la imaginación, primero en la suya mediante su fantasía y, luego—casi como si fuera por magia telepática—en la de sus lectores mediante *palabras* adecuadas y, en el drama, desarrollando la *acción*. Con esto ensaya revelarnos el carácter y, en particular, los motivos, de los

* No hay que pensar que el «pueblo de Atenas» fué de otra categoría que los pueblos modernos. El caso es que como tal se comprende la suma de sus entendidos con exclusión del vulgo. El vulgo (fuera de lo político, donde se comportó exactamente como las masas modernas, acabando rápidamente con la gloria de Atenas) se callaba durante el corto período en que Atenas floreció y respetaba a sus mejores. Hoy, en cambio, el pueblo significa el conjunto de quienes no entienden y cuya voz poderosa, en todo lo que no es mera física, acalla a los pocos entendidos que no se le someten.

cuales tan poco se sabe objetivamente. El puede también describir la forma externa de sus figuras y de las cosas inanimadas (paisajes, instalaciones, habitaciones, etc.). En esta descripción él *podría* ser objetivo; pero los buenos poetas, sean naturalistas o expresionistas, no lo son, pues *saben* que sólo secundariamente han de satisfacer nuestra curiosidad y que en cambio han de llenar plenamente nuestra ansia de emociones. Antes se decía «ansia de belleza», pero esto es demasiado restringido; toda emoción puede obrar artísticamente.

Para lograrlo el poeta no tiene a su disposición, sino la descripción, y es su secreto hacerla en tal forma que ella no sólo despierte la imagen del objeto, sino además aquellas asociaciones afectivamente acentuadas que desea provocar, y que obviamente no pueden ser otras que las que el mismo poeta siente. Esto es siempre así, e incluye el principio más general y más profundo del arte: *comunicar el artista al profano sus propias emociones esotéricas experimentadas, sea observando objetos reales, o productos de su fantasía.*

Ahora bien, las emociones del artista forzosamente han de ser más fuertes y varias que las del hombre vulgar, pues su sensibilidad es mayor. Por eso el hombre corriente, si es capaz de compenetrarse con una obra de arte, sentirá emociones que nunca tuvo antes, y de las cuales sabe más o menos conscientemente que, sin la ayuda del poeta, no las tendría en su vida: Para él la obra del poeta significa—se puede aun decir *es*—la creación de algo completamente nuevo; con que los griegos tienen subjetivamente razón, lo mismo que la tiene objetivamente la psicología.

Para la afirmación de que el efecto artístico se debe más a las asociaciones emocionales que el contenido evoca, que a la belleza exterior y formal, el Dante puede servir de testigo clásico: nadie negará que entre nuestros tres poetas era el mejor para versificar y forjar símbolos sublimes: se le puede encontrar admirable, pero nos deja fríos como la linda cara de una mujer sin alma o—a causa del contenido bárbaro y repugnante—de una hermosura perversa, ataviada en un salón de belleza. Dante *era* un gran poeta cuando el genio del tiempo todavía era bárbaro, y cuando los castigos infernales conmovían a la gente con un paroxismo extático de mal comprendida santidad, en tanto que hoy todo esto nos parece absurdo u

horripilante; al menos parece así a las clases cultas—que al vulgo gustan todavía las escenas dantescas prueba, entre muchas otras cosas, p. ej., el éxito del film: «Roma una ciudad abierta», donde se exhiben las torturas más asquerosas.

No debe extrañarse, pues, que el *valor* del poeta *dependa menos de lo que da que de quien lo recibe*. Se lo puede lamentar, pero es así con todos los valores—no los hay objetivos. Ellos no existen sino para alguien, cuya subjetividad es la que valoriza. «L'art pour l'art» (lo que en realidad se llamaría más bien un «l'art pour l'artiste»), el arte que fuese perfecto en sí y por sí e independiente de cada observador, es sólo un sueño de literatos y artistas fracasados. Se puede basar el valor en lo que se quiera, puédesse tomar por competente a la masa o a los peritos, a la posterioridad, a su cenáculo o a su propio juicio, pero nunca se escapará a la subjetividad del juez.

Si esto es así, y el poeta no puede sustraerse al círculo de las valorizaciones subjetivas, ¿cómo puede hablarse entonces de poetas inmortales?—En sentido estricto no se lo puede tampoco. Eterna es únicamente la ciencia por no tratar más que hechos, que no cambian; el lema de Pythagoras se aceptará mientras haya hombres; pero vendrá un día en que a nuestros remotos nietos no los emocionen ni Homero ni Shakespeare ni Goethe. Su gloria, sin embargo, aun durará mucho y, simbólicamente, puede llamárselos eternos también.

La razón por la cual algunos son efímeros y otros imperecedores, estriba en su relación con la humanidad: los predestinados a la inmortalidad no se inspiran en las *ideas* siempre fútiles y efímeras de los hombres (razón por la cual un *gran* hombre nunca será político), sino que ellos se inspiran en los *hombres mismos*, mucho menos transitorios que sus ideas; sus tipos no son sólo héroes homéricos, caballeros medievales o gente que lucha por ideales de actualidad, sino que en ellos estos rasgos temporales son sólo una vestidura bajo la cual se halla simplemente El Hombre; y el hombre apenas si cambia; por lo menos lo hace muy lentamente.

El hombre aprende cada vez más y cada vez se hace más poderoso, en el momento aún con una rapidez fabulosa. Con esto su ambiente se torna más multiforme, y se transforman

todos sus puntos de vista, todas las vestiduras. Pero el hombre que hay debajo, queda tal cual, aunque su reacción, distinta en cada nuevo ambiente, pueda hacerles creer, a los inexpertos que él sea otro. En realidad, el hombre que se presentaba como griego, egipcio o aun como aurignacense, se distingue poco del hombre de hoy. Debemos remontarnos a unos treinta mil años, hasta los neandertalenses para llegar a seres que parecen haber tenido esencialmente otra mentalidad. Por eso, *quien logra captar al fondo humano, será «poeta de todos los tiempos»*.

Captar lo humano no es fácil; las vestiduras temporales son demasiado llamativas y fascinan al observador superficial, el cual sabe, además, que lo presente, aunque no sea visto «sub specie aeternitatis», suele interesar más al público. Preguntándose cómo se puede captar lo humano, se verá fácilmente que sólo lo pueden hacer *realistas*: pues, ocultos debajo de la superficie encubridora, formada por el contacto con el ambiente temporal y causal, están irremisiblemente los *hombres de siempre*—buenos o malos, inteligentes o estúpidos y con las mismas pasiones fundamentales—que luchaban ya en las cavernas, y el poeta que modela sus figuras según la pauta de cómo *son* los hombres y no según como los hace *aparecer* la moda del día, esto es, quien los describe como realista con todo lo que hay en ellos, tendrá que mezclar forzosamente en sus imágenes este fondo común humano. Se ve que el realista, si además es poeta, *puede* trabajar para la eternidad, mientras el poeta que se inspira en ideales cualesquiera de su tiempo, en su intento unilateral de realzarlos, lo hará a costa de lo esencial: ganará el aprecio de los que tienen los mismos ideales, pero perderá la eternidad. «El peligro de estar a la moda, es pasar de moda», dice Wilde.

Ser realista es mucho, pero por sí sólo no califica más que para la ciencia. El poeta necesita aún algo más, algo que a muchos les parecerá poco compatible con el carácter de un realista, al cual suele representarse como un prosaico calculador; pero no hay remedio: el gran poeta debe ser... un tanto loco. Esto, se requiere como consecuencia de nuestra definición de la poesía, según la cual, el efecto artístico consiste en comunicarle al simple mortal las emociones refinadas del poeta quintaesenciado. Pues, como lo que el lector siente, no será

más que una parte de lo que vive en la obra, la que a su vez refleja sólo una parte de lo que el autor sentía, *las emociones primarias del poeta deben ser descomunadamente fuertes* para que sean todavía eficaces en esta tercera dilución.

Es verdad, los que no son poetas natos buscan lograr tal efecto por la exageración verbal y artificial de sus pobres emociones; pero lo que no viene del corazón, tampoco le llega, y nunca será un verdadero poeta quien no esté dotado por la naturaleza de sensibilidad y emotividad extraordinarias. Por más correctos que sean sus modales exteriores, interiormente es un hombre exaltado, con una mentalidad que no es la de un paquidermo, sino específicamente lábil, por cuanto los más débiles estímulos producen grandes reacciones. Y a esto vulgarmente se llama ser «un tanto loco».

Esta correlación que aquí hemos derivado de la naturaleza del arte poético, fué presentido desde tiempos remotísimos. Hemos visto ya (pág. . . .) que, en los pueblos primitivos, los locos gozan de una consideración especial, porque son tan desamparados como los niños; otra raíz de este respeto está en que sus vates, profetas y cantores, como hoy todavía los derviches y ciertos oradores de Hyde Park y de Time's Square, comprueban signos evidentes de locura, verdadera o simulada. Lombroso, en su *L'uomo di genia* va aún más lejos y pretende que todos los genios, no sólo los poéticos, son un poco locos, lo que parece exagerado.

El primero en aplicar la creencia popular especialmente a los poetas, fué Demócrito, el venerable padre de los átomos, doblemente competente en este caso por haber dado con su descubrimiento anticipado, en parte gracias a su sobria sagacidad de científico, en parte gracias a su imaginación profética de poeta. Tan convincente parecía a todo el mundo su afirmación de que *sine furore* nadie podía ser un gran poeta, que hasta Platón dejó su infeliz costumbre de incurrir en errores por el placer de contradecir al gran abderitano, para repetir, aunque en forma menos categórica, la palabra del adversario, diciendo que sin un cierto «*afflatus*» de algo que se acerca al furor, nadie puede ser poeta, y en el *Phaedros* hace decir a Sócrates que el mero manejo de la técnica poética no hace al poeta, necesitándose *moúson manía*, la manía de las musas; mientras

Horacio habla otra vez directamente de la *amable locura* de los poetas (*amabilis insania*).

Se podría abundar en citas semejantes; me contentó con la más célebre, la frase de Shakespeare en *A Midsummer Night's Dream*: «*the poet's eye, in a fine frenzy rolling*» (el ojo del poeta revolviéndose en frenesí delicada). Así pensaban todos y, lo que es aún más sorprendente, fuera de algunos racionalistas áridos que tomaban la poesía por algo que se aprende según reglas, nadie lo ha negado y los medievales celebraban aún en sus místicos a verdaderos locos (histéricos) como grandes poetas. También el *arte dionisiaco* de Nietzsche, el entregarse a lo que se ha visto y sentido en sueños y alucinaciones, cuando el dios del vino y de los misterios se revela en el alma del poeta, no es muy diferente de la furia de Demócrito. Pero Nietzsche opone a este arte otro que llama apolíneo; el arte razonable. Que en toda obra de arte debe entrar la razón se comprende por sí mismo, puesto que la razón debe entrar en todo. La expresión es, sin embargo, demasiado general para ser instructiva, y aquí donde se trata de elaborar imágenes de la vida, sería mejor reemplazarla por la de «*sentido de la realidad*»:—el *realista con la manta de las musas*—he ahí el poeta divino.

Empero, ¿puede hablarse de locura o de arte dionisiaco en Cervantes y en Shakespeare cuando ambos, sobre todo el poeta inglés, parecen haber llevado lo que hoy se llamaría existencias burguesas y cuando, además, eran realistas, cuya superioridad reside justamente en que describen las cosas de este mundo como son, sin mezclarlas con sus sueños?—¿no sería más bien Dante, el furioso y el soñador dionisiaco, que nos cuenta lo que sus fantásticos sueños le han revelado sobre misterios irreales?

Si se les juzgara según su conducta en la vida, el más loco de los tres sería el florentino con su política y su sadismo; a cuenta del castellano habría algunas extravagancias de su juventud; y la vida del «dulce cisne de Avon», aun cuando su caza furtiva quedara comprobada, semejaría lo más a la de cualquier burgués normal. Sólo que todo esto no tiene nada que ver con el frenesí poético, según el cual habría que ordenar los tres más bien a la inversa; pues *dicho frenesí consiste únicamente en la mayor sensibilidad del poeta*, lo que le capacita

para tener sensaciones y emociones más numerosas, más variadas y más refinadas.

Con esta vida interior más intensa y con este concepto del mundo exterior más rico en detalles y por tanto más armonioso, llegan a analizar el mundo y la vida mejor que los demás. No por modo científico, saliendo conscientemente de los detalles para llegar luego a generalizaciones, sino en forma intuitiva (veremos en seguida lo que esto significa). Estas intuiciones pueden ser grandiosas, y se las puede preferir a las conclusiones de la ciencia, pero no se les debe pedir la misma claridad; ya que las palabras con que el poeta está forzado a hablar y pensar, son siempre ambiguas; y los números que, con su significación determinada e inalterable permiten a la ciencia su precisión, se presentan mal en un poema. Lo que, en mi opinión, indica ya por sí sólo que la impresión de cierta vaguedad es un factor inherente a la poesía. Volveremos a esta cuestión.

La intensa, rica y comprensiva vida interior, que es una consecuencia de la mayor sensibilidad del poeta, constituye la fuerza elemental que le habilita para sus obras, las cuales, como efluvios de esta fuerza, son sólo secundarias, aunque los medios técnicos con que el artista hace comprensibles sus ideas al público, sean en la práctica de suma importancia; pues nosotros conocemos al artista sólo por su obra, y ella (un más o menos pálido reflejo de las visiones de grandeza y armonía que conmovieron a su autor) debe hacernos adivinar detrás de ella algo aun mayor y más inmediato.

El poeta mismo en su calidad de razonable—y, como contrapeso de su «locura», debe ser muy razonable y lo es—sabe bien que no puede exteriorizar íntegramente sus visiones interiores por los medios a su disposición (palabras, pincel, cincel) y que no puede nunca decirnos su *última palabra*; es por eso que nunca quedará enteramente contento de lo que ha hecho, y nosotros no deberíamos tampoco olvidar que, en cierto modo, el autor es siempre más grande que su obra.

Más interesante, sin embargo, es que, bajo otro respecto, se pueda decir lo contrario: *la obra es más grande que el poeta*, al menos más grande que su *consciente* colaboración en ella. Se dice en tal caso que él la ha creado por «intuición», palabra que muchos toman por causa prima, como si con ella se explicara

algo. En realidad, en nada se distingue la intuición del proceso normal del pensar, salvo que se trate del pensar de un hombre con extraordinaria sensibilidad, gracias a la cual tiene almacenados en su cerebro los residuos de un mayor número de sensaciones. En tal hombre todo estímulo, exterior o interior, despertará mayor número de asociaciones que, naturalmente, no todas llegarán a la conciencia, pero que no por eso obrarán menos sobre la formación de sus ideas, despertando a su vez otras asociaciones más, de las cuales una u otra se hará eventualmente consciente. De este modo en un hombre con gran sensibilidad se despertarán no sólo las asociaciones comunes que son sorprendentemente iguales (a la palabra evocativa «escoba» contestan más de la mitad con la palabra «barrer»), sino que en estos hombres singulares se despertarán asociaciones lejanas, insólitas, con que otros nunca dan.

Es éste un hecho experimentalmente comprobado en el Instituto de Stevens: cien personas que, por su eficiencia en ciencia y artes, se habían acreditado como superiores, y cuyas asociaciones se estudiaban, reaccionaban todas, sin excepción, con asociaciones raras y personales; todas eran, como O'Connor dice, *en extremo subjetivas*. De cómo llegan a sus raras asociaciones, ellos no saben más que los mediocres que a la palabra «escoba» asocian la palabra «barrer»; sólo raras veces, escrutando ulteriormente su memoria con sumo cuidado, recuerdan algunos de los olvidados eslabones interpuestos que los condujeron a la sorprendente asociación (p. ej., *vidrio—telescopio—Newton—Gravedad*). Estos casos demuestran que, en principio, el mecanismo de las raras asociaciones no es otro que el de las comunes, sólo que se vuelve más rápido, más extenso y más variado; pero en ambos casos ellas se forman no consciente sino intuitivamente. Sería también incongruente suponer, como en general se supone, que las mentalidades inferiores y mediocres piensan consciente, esto es, racionalmente, y sólo las superiores intuitiva, esto es, irracionalmente. No establece tampoco diferencia el que, para las asociaciones comunes, sea fácil comprender cuál es el lazo reunidor, mientras para las raras a menudo nos falta la adecuada clave.

En todo caso es plausible que en hombres superiores o, como se diría acaso más precisa y más comprensiblemente, en los más sensibles, a causa del mayor material que ellos tienen a

su disposición, los estímulos se difundan en forma más variada y—por supresión de eslabones intermedios, que no se han hecho conscientes—lleguen hasta nociones tan lejanas que a primera vista no parecen en modo alguno vinculadas con el estímulo, y que nos sorprenden como extravagantes o rebuscadas. Pero justamente entre estas extravagancias se halla a veces una idea nueva, sorprendente para el mismo que dió con ella. Si entonces, tras madura reflexión, encuentra que la nueva relación enriquece su saber (o eventualmente el del mundo) se dirá: «lo he hallado intuitivamente». La expresión es justa, sólo que no debe olvidarse que todo pensar es en este sentido intuitivo, aunque sólo en el caso de que resulte algo valioso lo llamemos así.

Sea el mecanismo como fuese, el hecho de que los hombres superiores reaccionan con más y más diferentes asociaciones es seguro y aclara en forma empírica y simple el fenómeno de la intuición, del cual tan a menudo la psicología filosófica se ha servido como argumento contra la empírica. Las investigaciones del Instituto Stevens nos hacen ver también el problema de la locura poética bajo un nuevo aspecto; pues, a base de millares de casos, controlados durante largos años, se ha comprobado que *en la vida los con las asociaciones comunes, en otros términos, los carentes de intuición poética, tienen incomparablemente más éxito*. Esto explica satisfactoriamente el triunfo de muchos poetas modernos, y el de los «escritores de moda» de todos los tiempos. El verdadero poeta no sirve en la vida práctica (casi todas las biografías lo demuestran). El tiene una posición aparte y es forzosamente solitario, por más «amigos» que tenga.

El efecto de una obra de arte consiste en hacernos vivir las emociones que el autor sintió cuando conceptuó su obra. La resucitación será siempre parcial, ya porque el espíritu *receptivo*, con su menor sensibilidad, no puede recoger todo lo que el *productivo* haya dado, ya porque lo que éste ha dado no era todo lo que ha sentido.

En el camino desde el cerebro hasta el papel se pierde mucho, aunque la pérdida no sea tanta como pudiera pensarse, pues una parte al menos de lo que el poeta no logra decirnos directamente, se nos comunica indirectamente por un camino al parecer misterioso, pero no obstante comprensible: la fuerza

elemental de la intuición que anima al poeta y está siempre presente en su trabajo, le sugiere casi instintivamente situaciones y frases que, por estar vinculadas en una u otra forma con su visión, no sólo evocan en el lector la imagen de lo que directamente indican, sino, en caso de estar formuladas en espíritu realista, le recordarán semejantes situaciones reales vividas por el lector, y que *pueden* vincularse asociativamente con la visión del poeta. No lo hemos notado cuando experimentamos esas situaciones (porque somos menos sensibles), tampoco lo notaremos a la primera alusión; pero, estando toda la obra llena de alusiones para recordarnos la visión del poeta, recibimos continuamente estímulos que nos orientan en la misma dirección, y cuya acumulación despertará cada vez más asociaciones alrededor de la visión del poeta, esto es, alrededor de lo que él quiso decir y no pudo decir claramente, hasta que, al fin, aunque como nebulosa silueta, algo de la visión misma se traslucirá, permitiéndonos adivinar lo que estos grandes visionarios sintieron cuando componían su obra. Esta vaga adivinación de algo indefinible detrás de la obra, produce esa enigmática e inefable impresión de una irrealidad soñada, de la cual sólo sabemos que, de realizarse, sería infinitamente hermosa—nos sentimos elevados por encima de nosotros hacia el reino de ese desconocido ideal, que, dada su vaguedad, cada uno (y esto es esencial) puede, hasta cierto punto, comprender a su modo y en su medida. Este efecto, propio de la poesía, es maravilloso pero no enigmático; y es la inevitable consecuencia del hecho de que pensamos asociativamente, y de que no todas las asociaciones llegan a ser conscientes pero pueden evocar otras asociaciones conscientes.

Se debería estar dotado de una mentalidad congenial para poder compenetrarse en tal grado con la obra, que se asimile *claramente* la intención del autor; en general no podremos definir ni analizar lo que sentimos. Pero, justamente esta vaguedad, esta indecisa vislumbre de una desconocida e inefable elevación moral y estética nos da el presentimiento, aun la cuasi-seguridad de que tras la obra, ya admirada, hay aún algo esotérico, más sublime que cuanto pudiéramos conceptuar. Nos parece que, con un paso más, se nos revelaría algo sobrehumano en su suma perfección; y este presentimiento que incita y al mismo tiempo satisface nuestra innata ansia de be-

lleza, nos colma de un sentimiento para el cual no hay mejor nombre que el de *poético*. Se lo podría también llamar *religioso* en un sentido general, porque nos promete algo más allá de la vida cotidiana, y porque, al igual de los religiosos, nos elevamos por algo que no comprendemos y sólo adivinamos.

El placer que da la poesía, consiste así, como todo placer, en una exaltación del goce de vivir, por cuanto bajo su influencia nos sentimos capaces de experimentar emociones nobles que, *sin* ella, no podemos experimentar; pero, *con* ella, el más egoísta sentirá—con dulce melancolía (pues totalmente no puede callar la voz interior que le susurra que no cambiará nunca)—cuán bello sería amar de todo corazón a sus prójimos, con la vaga esperanza de que acaso lo lograra—a pesar de todo.

No digo que la poesía valga más que la razón o sea más útil; sólo dejo constancia de su diferente función: si un egoísta ha reconocido con su razón que su egoísmo es estúpido, nocivo para todo el mundo y contraproducente también para su propia felicidad, él no lo podrá extirpar de su pecho (quien nace egoísta, muere como tal); pero, sí, podrá *actuar* como si fuese un cumplido altruista, que es lo único que a la sociedad y a él mismo importa.

La poesía obra diferentemente: en tanto que uno está fascinado por su hechizo, creará posible devenir de veras un hombre mejor y más noble. Esto no es posible; pero, sí, es posible que el que nunca ha pensado en si su ingenuo egoísmo era bueno o malo, afectado hondamente por la poesía, comience a meditar su problema racionalmente y llegue así a mejorar su conducta. Y no se puede decir que es más admirable: ser bueno de naturaleza o serlo por razón... *contra* su naturaleza.

Es éste el mecanismo de la «*katharsis estética*», la purificación por la tragedia, que ya Hippokrates y Aristóteles conocían, pero la que atribuían más bien a un efecto directo de la poesía sobre los afectos. Ella es un efecto específico de la poesía; no se lo logra por la razón sola, que siempre nos diría que lo imposible no es posible. Y, cómo por otra parte un hombre racional—y sólo para él existe la poesía—no puede entregarse a sentimientos que chocan abiertamente con la razón, se precisa cierta obscuridad que nos permite entrever como real algo que, visto a la luz del día, resultaría irreal. Demasiada precisión es

incompatible con la poesía; pues *la poesía, como la vida real no es un simple problema aritmético que sale bien sin dejar resta*, aunque el hombre racional tratará de disminuir la resta en lo posible. Las grandes obras maestras de la poesía lo atestiguan: todas ellas tienen su saldo inescrutable, en todas ellas flota un énfasis de lejanía y de lo inaccesible que, con su vaguedad deliciosa, les presta místico encanto.

No así en la obra del Dante. Aquí tiene razón Papini: la «Comedia», que se escribió para glorificar la religión, no es religiosa, es teológica, lo que quiere decir que sólo apela a la razón, sin que con esto se diga que sea razonable. Dante no tiene «*furor poético*», sólo «*arte poética*». En su obra no vive más de lo que quiso dar, y que nos da con su magnífica pero calculada técnica retórica, detrás de la cual no hay *misterio ni vida real*, sólo el *concepto* del cristianismo medieval.

Pero en el *Don Quijote* hay la misteriosa incertidumbre de la vida real (ya lo hemos visto), y Cervantes lo escribió evidentemente en un raptó de furor poético. Pues no había proyectado el *Don Quijote* en la forma en que más tarde lo ejecutó: no pensaba más que en un cuento extravagante donde se satirizaran las dañinas novelas de caballería, amenizándolo con las ridículas hazañas de un hidalgo chiflado, a quien, según sus palabras, «de mucho leer tales libros se le secó el cerebro de modo que vino a perder los últimos restos de su juicio y dió en el más extraño pensamiento que jamás dió loco en el mundo de hacerse caballero andante», en cuya calidad no realiza sino payasadas que, como en la *commedia del' arte* de los italianos, concluyen siempre a palos. *Don Quijote* estaba todavía planeado según el clásico prototipo del Pantalone.

Que éste fué el programa de Cervantes cuando escribió los primeros capítulos, se comprueba por el hecho de que en ellos el caballero manchego realmente no es más que un pobre e infeliz hazmerreir; ningún rasgo indica su posterior grandeza trágica. Nadá se dice, como más tarde, que era conocido en toda la vecindad por Alonso el Bueno; al contrario, se le describe como un hidalgo de aldea de los más vulgares, quien desperdicia sus ociosos días cazando y disipa su hacienda por mala administración. Lo único que se podría aducir en su favor es que ya en su primera salida dice que quiere «deshacer agravios», pero esto todavía no aparece como consecuencia del cariño in-

nato de un alma humanitaria, sino como un recuerdo de lo que ha leído en sus libros, esto es, como parte de su locura.

Y él se describe como simple loco de remate con alucinaciones y todos los requisitos psiquiátricos: se fabrica para sus futuras luchas mortales un casco de cartón; da una mano de coces a su ama y a su sobrina por añadidura, porque las toma por el traidor Galalón; apostrofa a su amigo el cura de arzobispo, porque le parece el célebre Turpín; presenta batalla a treinta molinos de viento, porque se le antojan desafortunados gigantes; toma una bacía de barbero por el yelmo de oro de Mambrino, rebaños de ovejas por ejércitos enemigos, etc., etc. Y todo lo que sucede está en el fondo desprovisto de sentido exterior o interior (fuera de que sea sátira a los libros de caballería) y termina siempre en un dos por tres con la obligada paliza que deja al pobre Pantalone molido e incapaz de poder moverse. Todo se pasa además en las capas inferiores de la sociedad y al margen de la más grotesca bufonería; sólo en episodios entremezcados que nada tienen que ver con el protagonista muestra Cervantes sus aspiraciones superiores.

Poco a poco esto cambia; ya desde que Don Quijote ha dado a los galeotes la libertad, aventura que se podría interpretar como su primer, aunque mal logrado ensayo de reparar de veras injusticias, la historia muda de tono: el bufón se vuelve gracioso, el tonto inteligente, y su habla cada vez más razonable y espiritual. Con el protagonista mejora el medio: los villanos y rufianes se eclipsan, y el caballero se introduce en la buena sociedad, donde sabe portarse a las mil maravillas, y los burgueses y nobles, los literatos y universitarios con que ahora trata, se aficionan todos más o menos a él y a su plática que ahora acusa un nivel incomparablemente más elevado que en los primeros capítulos, y le da oportunidad de lucir su propia erudición y aun sabiduría, en general superior a la de sus interlocutores. En fin, ya no es el loco de remate, sino—por lo menos a menudo, o digamos en sus buenas horas que antes no tenía—un tratable excéntrico, un bastante amable original.

Aunque las palizas no desaparezcan del todo, disminuyen notablemente y, en todo caso, no forman ellas y lo cómico de las situaciones el punto central, sino se siente que el poeta se concentra con creciente interés en la tarea superior de explorar y desarrollar el carácter singular de este personaje que tan

súbitamente ha surgido en su novela, y con quien él, y también nosotros, simpatizamos cada vez más, hasta que se trueca en algo como un Santo, quien realmente vagamundeaba por la tierra como un redentor, con las intenciones de un Buddha o un Jesús, sólo que no ha comprendido la profunda frase de La-ot-tse que «no se vence con las armas duras, sino sólo con las blandas». El es realmente una figura completamente nueva, por cuya boca ahora el autor enuncia las verdades que quiere difundir.

También Sancho Panza se ennoblece: el rústico banal del comienzo sale del capullo de su insuficiencia mental como ingenioso representante popular del sentido común y, como signo exterior de este ascenso en su carrera, comienza a hablar casi exclusivamente en proverbios; aunque esté tratado en toda la obra más uniformemente que su señor, se hace al fin entendido en muchas cosas, de las cuales, a juzgar por su estreno, nunca se le hubiera creído capaz de ocuparse.

La construcción del *Don Quijote* no es de las más cuidadosas; hay muchas inconsistencias y contradicciones en los detalles, y el autor mismo se disculpa en el capítulo tres de la segunda parte por algunas que cometió en la primera. Pero la disculpa la presenta Sancho Panza, Don Quijote pasa en orgulloso y despreciativo silencio la censura, pensando que «*minima non curat praetor*», y que tales lunares no disminuyen la hermosura. Tiene razón en esto; son defectos sólo para quien lee el *Don Quijote* con ojos filológicos; los demás apenas los notaremos.

Otra cosa es este cambio profundo de la figura principal. El importa y toca los fundamentos de la novela, y es difícil pensar que algo tan decisivo hubiera escapado a la atención de Cervantes. Aun menos se puede creer que haya introducido la transformación intencionalmente; pues por una parte esto envolvería un grave desliz psicológico que no se puede suponer en tan buen observador; bien que uno pueda sanar de una idea fija (lo que Don Quijote no hace, sino queda con la suya), es inadmisibles que cambie de naturaleza, y que un hombre vulgar se metamorfosee en uno noble con las más altas calidades, sobre todo a los cincuenta años y en las circunstancias en que sus correrías obligaban al hidalgo a vivir; y por otra, Cervantes en este caso seguramente hubiera ensayado motivarlo. Así es todavía lo más verosímil, por inverosímil que parezca, que no

lo ha notado (lo que, por lo demás, sus comentaristas en general tampoco han hecho).

En mi opinión Cervantes *no hace caso de la mutación del Quijote, porque ella le parece cosa tan natural que no merece atención*: un niño crece también, y los padres que lo ven todos los días, no se dan cuenta siquiera. Se puede decir que hay la diferencia de que el niño crece por sí mismo, mientras el *Quijote* no pudo crecer sin el consentimiento de su autor, quien no podía menos de notar lo que hizo. Esa es la cuestión ¿hízolo de veras la consciente voluntad de Cervantes?—creo que se puede dudarle.

Su intención original era, ya lo hemos visto, la de componer una burlesca sátira con un caballero bufón. Con este motivo dominante comienza a escribir y a formarse una imagen de su figura principal. Como poeta imaginativo la tiene en persona delante, ve al hidalgo loco vagar por las cuatro partes del mundo, cometer memorables tonterías que, según el carácter pacífico del autor que le ha creado, no hacen mal a nadie; entonces oye su tantas veces repetida afirmación de que busca las aventuras sólo en pro de los menesterosos y doncellas desamparadas y, aunque sepa que ésta es sólo una reminiscencia de lo que ha leído en sus malditos libros, no le impresiona mal: «en el fondo es un simpático tipo», se dice Cervantes, «lástima que sea loco; si no lo fuese, sería ¡por Dios! un perfecto idealista a mi gusto» (pues, aunque realista en lo técnico, era en sus aspiraciones bastante idealista, a lo Quijote de la segunda parte).

Después de haber emitido algunas veces un juicio tan favorable sobre su héroe, súbitamente, sin saber cómo, le vino la dilucidación: no se debe decir: «él sería un idealista, si no fuese loco», sino más bien: «él es un idealista a pesar de ser loco o, quizás, aún: *por ser loco!*», lo que ya no está muy lejos de la idea de que los idealistas son todos un tanto estrafalarios.

Era ésta su gran inspiración, con probabilidad la única verdadera que le vino, relativamente tardía, durante su vida (pues sus demás obras, por ingeniosas que sean, contienen apenas ideas originales); pero ésta lo era, una gran intuición que valía una docena de pequeñas y le colocó de golpe en la fila de los pocos «inmortales», en la que no entran los que hacen sólo algo mejor que sus predecesores (esto lo hacen muchísimos),

sino quienes han dado con algo en que antes nadie había pensado.

No sé si Cervantes sabía que su idea era novísima y flamante, y si sabía que ahora tenía entre sus manos uno de los problemas más trágicos (o tragi-cómicos) de la humanidad: ¡al idealista loco!—aquél a quien los siglos habían venerado (al menos teóricamente) por haber alzado en un mundo mezquino la bandera de las ideas eternas—aquél era un loco! Esto era parte de la gran revolución espiritual que por ese tiempo se operó en Europa; pues el reconocimiento de que el idealismo es locura, significaba un punto de viraje en nuestro desarrollo, una crisis del pensamiento, una peripecia en el drama europeo que los griegos habían inaugurado tan felizmente—este reconocimiento significaba que los europeos después de dos mil años de servidumbre comenzaban a acabar con los sueños hindúes (los hindúes desde Buddha hasta Gandhi son especialistas en el idealismo perturbador)—significaba que otra vez el adormecido espíritu europeo se despertara comprendiendo que la realidad del mundo vale más que sueños e ideales.

Con otras palabras, Cervantes con su burla a los que creen poder prepararse para una vida útil llenándose con ciencia libresca (quien no pensaría aquí en el aristotelismo de la Edad Media), no era únicamente un «anticaballerote» (pues el ser *anti* nunca vale gran cosa, por ser siempre meramente *negativo*; se debe ser *pro* de algo mejor), sino él era también una ayuda positiva, el mismo un *caballero andante que luchaba por la más hermosa doncella que hay en el mundo: por la libertad espiritual*. Con su prédica sana de buscar nuestra ciencia no en libros muertos sino en la fecunda fuente de la vida real y del trabajo, comprobó ser un genuino y efectivo exponente del espíritu libertador del Renacimiento, quien, justamente porque su libro llegó no sólo a los doctos sino a todo el mundo, contribuyó mucho al advenimiento de los tiempos modernos. Aunque no todos comprendan claramente el profundo sentido del *Don Quijote*, sentirán todos, por asociaciones inconscientes, como ya he expuesto, al hombre que está detrás de la obra, al hombre sano y fuerte, enemigo de todo obscurantismo y de toda superstición, y amigo de un concepto natural o, lo que es lo mismo, científico de la vida. Pues estos vientos corren por el libro: se siente que no saca su fuerza de un doctrinarismo escolástico o

de cualquier otra índole, sino, como Anteo, de la tierra y de la vida misma. Lo que su contemporáneo Galilei había hecho para la ciencia, Cervantes lo hizo para la literatura: la entregó de nuevo a un razonable naturalismo, dejando las imágenes artificiales y volviendo a la vida real y a los hombres tal cual son.

Probablemente Cervantes no razonó su grandeza, pero... él *actuaba como si lo supiese*, y esto es lo que importa. La consecuencia es la transformación del protagonista; pues ahora un bufón vulgar ya no sirve para representar estas nuevas ideas, sugeridas por la inspiración del poeta; él debe ahora pertenecer a los superiores, al menos a los moralmente superiores; pues nadie pedirá de los idealistas copiosa inteligencia. Cervantes aceptó la necesidad ineludible de un relevo, como un fenómeno natural que huelga discutir; el nuevo Quijote se había criado *en él*, pero *sin su colaboración consciente*, y tales procesos inconscientes a menudo no se notan.

Si se pregunta lo que realmente había ocurrido, no era mucho: se había formado, más bien casualmente, la asociación: «Idealista-Loco»; es seguro que otros la habían encontrado ocasionalmente ya antes. Pero encontrar asociaciones, aun muy fructíferas, no es lo esencial, ya que entre los millones que pasan más o menos advertidas por nuestra mente, algunas *deben* ser buenas; lo difícil es *reconocer su valor*; y para esto se debe *saber mucho* y, más que nada, ser un *husmeador genial*. No hay duda de que, p. ej., muchos han asociado la luna con una manzana, aunque sea más usual decir: la luna cuelga del cielo como una gran pomenanza (naranja); pero sólo Newton, como científico realista, conociendo a fondo todo lo relacionado con sus movimientos, supo sacar provecho de su asociación.

Muchos han hablado y hablan de «esos idealistas locos», y hoy la expresión es en ciertos círculos proverbial; pero sólo Cervantes, como poeta realista, representándose a su Quijote en todas sus ramificaciones posibles, comparándolo con todos los tipos semejantes que había encontrado en su vida, y luego componiendo y completando su imagen con todos los adecuados rasgos vistos en los diferentes individuos, fué capaz de comprender, gracias a su olfato de poeta, el sentido profundo de esta asociación: *idealista- loco*, y crear una figura que ha quedado hasta hoy típica para esta clase de gente: en todas las lenguas se habla de su «quijotismo». Cervantes podía aún más, pin-

tarnos un loco—un loco sublime, pero siempre un loco—de tal manera que gozara de la simpatía universal hasta entre los hombres más cuerdos. La simpatía a menudo se ha exagerado demasiado, volviéndose inmerecida admiración de un supuesto héroe; pero aun esto tiene su lado bueno, por comprobarnos que el tan frecuente hecho de que se admira a un idealista, no es contraprueba de que no sea loco.

* * *

Hoy comprendemos una figura como la de Don Quijote más fácilmente que en tiempos de Cervantes. Pues, aunque *subjetivamente y con respecto a la dignidad humana*, los ideales, con que el hombre afirma su voluntad de elevarse sobre sí mismo y hasta sobre la naturaleza, pertenezcan a los conceptos más valiosos que poseemos, y aunque sea deseable que todo hombre tenga los suyos, el realismo de la ciencia nos ha enseñado a verlos también objetivamente; y entonces no se puede negar que *objetivamente, con respecto a la utilidad social*, los ideales no sirven para mucho y tanto menos, cuanto más altos y con esto menos realizables son; excepcionalmente dañinos son los llamados ideales colectivos, pues eso en que los pueblos ven su ideal, se asemeja siempre un poco a un Hitler.

Es de suma importancia entender esta diferencia. Un hombre con un ideal cualquiera, aun con uno evidentemente equivocado es, como hombre, más digno y más perfecto que la gente insípida sin ideales algunos. Pero, al otro lado, el hombre con los ideales más puros, si no tiene además la suficiente razón que le impide querer realizarlos más allá de lo que permiten las circunstancias, es para la sociedad un desastre. Siempre podemos simpatizar con tales hombres, sólo que no debemos imitarlos o ayudarlos. El tan simpático Don Quijote no es un ejemplo a imitar sino un escarmiento, del cual tenemos que aprender para no dar curso libre a nuestras simpatías. Pero los más se dicen que lo que les es simpático debe ser bueno. Es también bueno, mas sólo desde el punto de vista moral e individual y no para la sociedad, en la que todo hombre ha de ser juzgado según su *utilidad social*; juicio en que únicamente la razón tiene voz y voto. Este es el escollo en que tantos bien intencionados reformadores del mundo han tropezado: siguieron a su hermosa

simpatía por los trabajados y cargados, «para que ellos descansen». No lograron hacerlos más felices, sólo destruyeron culturas.

El ideal debe ser cosa privada, con que el hombre puede dignificar su vida ante sí mismo, sin olvidar que los otros le juzgan, y con toda razón, únicamente según su *utilidad social*, esto es, según el trabajo que presta a la comunidad. Ya mencioné que también para Cervantes el trabajo es el mejor remedio contra los ideales; pues el trabajador, concentrándose modestamente en la esfera que de veras domina, no sólo quedará satisfecho (ya que los resultados, sean grandes o pequeños, serán siempre satisfactorios) sino que, por encontrarse en su trabajo frente a la realidad y obligado a superarla cada vez de nuevo, no caerá en tentaciones de correr tras ideales en pugna con ella.

Sin embargo, en esos días de Cervantes, el ideal era considerado como algo también objetivamente incuestionable. No debe olvidárselo para apreciar en lo justo el mérito de quien osaba, el primero, atacar el problema y abrir brecha en la supersticiosa veneración de los ideales. No llegó a un análisis tan despiadado, para concluir, como más tarde Ibsen, que los ideales son mentiras vitales con que los hombres engañan su nulidad; pero, en fin, sólo lo discutía en una novela cómica en la que no estaba obligado a exponer sus últimas conclusiones; por otra parte, ello le daba al autor la libertad del bufón de embestir contra la tradición, lo que en una obra sería parecería sacrilegio. El fué de todos modos el iniciador—«et c'est toujours le premier pas qui coute»—el primer paso es el más difícil y... el que merece más nuestra admiración; pues para que en este mundo, donde «nada hay nuevo bajo el sol», tenga un hombre una idea nueva, debe ser un genio.

* * *

Resuelto el punto de que Cervantes es un genio, se puede también interpretar la escena en el Parnaso de otra manera: Cervantes es el único a quien Apolo no ofrece asiento; él tiene que quedarse en pie. Pues no es un poeta en el sentido vulgar; sus versos no son extraordinarios, y no habla tampoco la bella lengua que se pide a los poetas. Aunque su dicción sea maravillosamente expresiva, por ser sobria, sin ostentación ni pom-

pa, no es la más idónea para arrastrar las multitudes. Así, sólo se le concede sitio de pie. Mientras los que saben manejar el aparato tradicional de la poesía, están en sus sillas académicas, tienen puestos, riquezas y mecenas de alto copete (el suyo le había abandonado cuando le ofrendó su *Don Quijote*), él queda pobre y misérrimo, pero... *en pie*, firme sobre sus piernas; el poeta realista resiste con paciencia los altercados del día; el destino no le doblega—*él está en pie*—y *en pie está todavía hoy, tan glorioso como el primer día de su gloria, y en pie quedará hasta que se olvide la cultura de Europa.*