

Isaac Felipe Azofeifa

**LA POSICIÓN ACTUAL DE LOS ESTUDIOS
LITERARIOS Y LINGÜÍSTICOS Y NUESTRA
ENSEÑANZA DEL CASTELLANO
(1934)**

LETRAS 29-30 (1994)

El siguiente texto de Isaac Felipe Azofeifa fue publicado en 1934 (San José: Imprenta y Librería Tormo). Se trata de un opúsculo de treinta páginas, cuya portada lo anuncia como «Conferencia dada en la Casa España el 7 de noviembre de 1934». Pese a los sesenta años que han transcurrido, la mayor parte de sus ideas están vigentes; por ello LETRAS rescata estas páginas de la biblioteca de su autor, y con su aprobación.

Conforme avanza el siglo se hace más urgente en los espíritus la necesidad de situar sobre nuevas bases el problema del lugar que el hombre ocupa en el cosmos. Toda la historia del espíritu es la historia de la idea que el hombre se ha hecho de sí mismo en cada nuevo momento. Es desde esta idea que son planteadas a su vez de nuevo todas las cuestiones de la cultura, lo cual da al pensamiento y a la acción de cada época una fisonomía unitaria, de una casi absoluta fidelidad consigo misma. Con inaugurarse nuestro siglo ha empezado a brotar un cúmulo de ideas desde las cuales toda la concepción naturalista del hombre, triunfante en el siglo XIX, es precaria, equivocada, simple. Todas las cuestiones han sido planteadas de nuevo, y resueltas en absoluta contradicción con el siglo pasado. Consciente, o inconsciente, domina todos los pensamientos desde hace medio siglo el monismo mecanicista de Haeckel. Según éste, la vida es, en último término, un movimiento de materia, una cuestión de átomos físicos en movimiento. El alma, desde

este punto de vista, es explicada como algo accesorio, casi siempre negado, o resuelto como producto de combinaciones químicas. De esta violenta reducción de todo a un solo principio material, procede ese estado de confusión de fronteras, subversión de valores y vanidosa superficialidad de la cultura vigente, contra el que pugnan los mejores de hoy. Estado de cultura propicio para que la vulgar inteligencia y la inteligencia de los vulgares se nutra y fructifique. Y así tenemos hoy la masa subida, ya no a los sagrados de la cultura, que no se entrega nunca a los filisteos, pero sí a poner el pie canalla sobre la nuca de los mejores.

La nueva concepción del hombre y el mundo se llama vitalismo. El vitalismo constata en todos los seres vivos la existencia de un impulso afectivo fundamental, un «élan» vital, que determina su organización al mismo tiempo conforme a plan y fin, plan y fin cuyo sentido último se nos escapa, pero que nuestra intuición pone en todo organismo, y lo llama con sencilla palabra, vida¹. En la base de la naturaleza del hombre está, en guisa de raíz y sostén de un superior elemento, ese impulso, junto con todos los demás grados de especialización vital: instintos, capacidad asociativa e inteligencia práctica. Grados de que participan, desde la planta, puro impulso afectivo, hasta el mono, individuo de inteligencia práctica. Pero lo que hace del hombre un hombre, es un principio que no puede reducirse a principios evolucionistas². Los griegos lo llamaron «Razón», pero la palabra *Espíritu* es más comprensiva. ¿Cuál es la función de ese elemento esencial? Darnos la capacidad para objetivarlo todo. Veamos: ni la planta ni el animal tiene conciencia de sí mismo ni del mundo en que actúa; la conducta del animal obedece a sollicitaciones fisiológicas de repulsión o simpatía, mas no se da cuenta de que actúa. No hay objetos frente a él sino notas olfativas, o visuales o auditivas, y, dentro del agua, variaciones de presión o cambios químicos. El espíritu, por el contrario, actúa convirtiendo en objeto el mundo circundante. Objetivar es poner a distancia las cosas y establecer hasta ellas una como perspectiva que tiene por centro el sujeto, por causa de este mismo acto independizado de sus impulsos primarios y del imperio de lo orgánico. El

1. Barón Jacob von Uexhill, *Ideas para una concepción biológica del mundo* ([Madrid]: Ed. Calpe, 1922).

2. Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos* ([Madrid]: Ed. Rev. de Occidente, 1929).

hombre, gracias al espíritu tiene conciencia de un «alrededor» que esa misma conciencia ha creado. Es más, el hombre se conoce también a sí mismo como otro objeto. Lo cual le convierte en un ser fundamentalmente libre, autónomo, capaz, por eso, de conducirse a sí mismo, y por tanto, de hacerse superior a sí mismo y al mundo. Pero a causa de esa misma conciencia el hombre quiere alcanzar más allá del objeto, persiguiendo su propia esencia y razón de ser y la de las cosas; con lo cual concluye por ser el protestante de la realidad, protesta que le conduce a crear un mundo ideal, y sobre todo, a la sublimación de sus impulsos animales en trabajo de superior significado; y en esta angustia, crea el arte, la filosofía, la religión y la ciencia.

Hemos dicho que, al objetivarlo, la conciencia ordena el mundo según una perspectiva, pero no según una, dada de antemano: cada uno de nosotros ha ordenado el mundo según su propia, individualísima, perspectiva vital. Lo organizamos de acuerdo con nuestros intereses, necesidades y afectos de individuos. Del mundo objetivo percibe cada uno de nosotros sólo ciertas notas, detalles y objetos, de acuerdo con su desarrollo sentimental, sensorial y espiritual; y dentro de él vive. Yo soy el centro de un mundo que es sólo mío, hermético, con sus propias leyes, que le da mi especial naturaleza, mi afectividad, la calidad de mi desarrollo. No obstante, no nos damos cuenta de ello, como el pez no se da cuenta del elemento dentro del cual se mueve, y creemos ingenuamente que todos dan a las cosas el mismo valor que nosotros; que todos ven lo mismo que nosotros vemos. Es un error. Lanzo ante ustedes la palabra Democracia y su ser sutil se parte en innumerables sentidos para llegar a la conciencia de cada uno. Cada uno se asocia a una distinta experiencia, a una personalísima intuición de los nexos sociales. Las discusiones tienen por base esa ceguera nuestra y sólo terminan cuando uno de todos posee la capacidad de trasmigrar al mundo del otro, imaginándolo, comprendiéndolo. Al contrario, la cerrazón espiritual conduce a querer entrar en el mundo ajeno a puñetazos. Ortega y Gasset, que ha llevado a su filosofía los principios de la biología moderna, cambia la fórmula «pienso luego existo», por esta otra, vitalista: «mi vida, es decir, yo y mi mundo, existe». Cada uno ve y modela su mundo de acuerdo con el individual desarrollo de su espíritu. Toma del mundo objetivo, exactamente aquello para lo que en ese momento está capacitado. Lo demás, ni lo ve, ni lo comprende, ni lo asimila. El mundo de un niño, el de un adolescente y el de

un hombre, son absolutamente distintos por distintos los intereses; la experiencia vital en fin. La larga infancia del hombre tiene un sentido que ahora se nos revela. La educación bien comprendida, sólo ha de proponerse desarrollar capacidades para percibir cada vez más finos detalles del mundo objetivo y más finos valores del espíritu. No podemos imponer desde fuera a nadie una imagen hecha del mundo: pero podemos dirigir desde dentro del sujeto su formación y su avance hacia la calidad, si conocemos las leyes naturales de ese desarrollo. Así comprende su obra el maestro moderno. La imagen del mundo, la *Weltanschauung* de la biología antidarvinista, es cada vez más un principio fundamental de la pedagogía, la lingüística, la estética, la filosofía y la historia.

Transmigración y comprensión en el arte

Ahora bien, nuestra subjetividad no sólo ordena el mundo según un sentido que deforma la realidad para hacerla suya dándole un significado siempre en perfecto acuerdo con el personal espíritu, sino que toda expresión del sujeto, toda forma creada por él vive sostenida por ese significado, y sólo en función de él. Así el hombre como individuo vivo y como sujeto que hace la historia, no sólo ve siempre un mundo en absoluto diferente al de los demás hombres y al del hombre de las demás épocas, sino que todas sus creaciones están limitadas por ese sentido y viven llenas de él. El historiador de hoy, ante esa verdad, cada vez persigue tratar de comprender antes el sentido que del mundo haya tenido el griego o el egipcio, pongamos por caso; desde qué intuiciones haya vivido y creado su cultura, para comprenderlo todo desde adentro, en el específico significado que tuvo para el hombre griego o para el egipcio. Con lo cual la historia es cada vez más un ejercicio para inteligentes. Lo mismo queda dicho para la lingüística y la estética. La forma es un órgano del espíritu y sólo vale por las calidades que exprese de aquél. Por eso, la primera actitud del investigador de hoy frente a ella, es explicarla incluyendo el principio generador y ordenador de todas sus partes. Para ello, es necesario que perfeccionemos un instrumento nuevo: la capacidad de transmigrar a otros mundos. Capacidad de intuición. El vitalismo es una escuela de comprensión.

Sabemos ya que la forma es expresión del espíritu y desde éste la hemos de comprender. He aquí el concepto origen de una nueva orientación de los estudios estéticos: la estilística. La concepción particular del mundo da fisonomía y personalidad definidas a los pueblos, las épocas y los individuos. El arte de una época no puede comprenderse si no somos capaces de comprender intuitivamente el centro desde el cual nos habla. Esta concepción, que vuelve a sentir como necesariamente dependientes el espíritu y la forma, destruye en la estética del dogma, la regla, la retórica, la gramática, pedantes dictadores de la creación; la esterilidad de los que creen en un arte fuera del tiempo y del hombre, como un espectro y no como una de las múltiples formas en que la vida, ola de maravillosos reflejos, se expresa. El arte contemporáneo es el más generoso mentís a esa estética de preceptivas, y está demostrando al filisteo que para comprender el mundo es necesario salirse del suyo como de una camisa de fuerza hacia otros en qué ganar progreso interior, si no en calidad, sí en nobleza comprensiva. Pero también exige al artista expresar en el suyo, no una intuición bastarda, sino una concepción del mundo en pura calidad ferviente. Por lo menos, es lo que encontramos en la obra de los mayores artistas, clásicos, románticos o modernistas.

Perseguir la realización de este principio en la lengua es el objeto de este estudio: la lengua es la más inmediata expresión del mundo en que cada uno de nosotros vive. Mas en este punto tenemos un problema: para el trato social esgrimimos generalmente ideas mostrencas, lugares comunes, monedas de valor convencional. Nos sorprende como un extranjero aquel que de pronto habla frente a nosotros un lenguaje inaudito, que nos revela como una voz interior que hubiésemos olvidado, y nos derretimos de sinfronismo ante el libro. Es el maravilloso arte del poeta, del literato. Dicho se está que la mayoría de los nuestros, sin interior lenguaje, gusta más del poeta de convención, de lugares comunes. Y dicho también se está que conforme nuestro mundo se hace más exclusivo, y por lo mismo más interior, preferimos las voces, ya no de resonancia mecánica, social, convencional, sino de puras campanas interiores.

Hemos dicho que el poeta nos habla con las voces conque a nosotros mismos nos hablamos. Expliquémonos: la mayoría de los lectores es incapaz

de comprender al poeta desde dentro; la intuición del poeta; su mundo. Se contenta con la repercusión sentimental, orgánica, en él; percibe, naturalmente, sólo las notas para las cuales esté ordenado su sistema perceptivo de valores; no ha transmigrado generosamente. No sabe aún qué sea el verdadero goce estético. El análisis estilístico es la disciplina que nos dará la posibilidad de hacernos dueños, a través del lenguaje bello, de la intuición de arte ante la cual estemos.

La gramática y la estética

La imagen del objeto en la conciencia depende más de la naturaleza del sujeto, hemos dicho. Por tanto, las imágenes espirituales que se expresan en el arte y en el lenguaje, son una creación espontánea del sujeto, que nos revela íntegro su horizonte espiritual, su perspectiva del mundo. Humboldt, viniendo de Kant, descubrió esta posición frente al lenguaje a principios del siglo XIX. La diferencia de las lenguas está, según esto, menos en los signos y sonidos, que en la perspectiva del mundo que representan. Luego, para comprender el lenguaje, no es suficiente ni necesario detenerse en la forma, sino buscar la ley interna de su formación³. El descubrimiento de estos principios idealistas de la vida del lenguaje ha conducido a la disolución de la lingüística en estética, que es lo que llamamos estilística. La racha positivista hundiéndose después de Humboldt a todas las ciencias en investigaciones empíricas, y con ello, todo intento de profundidad, de limpieza. Fue Benedetto Croce quien planteó de nuevo, en 1902, en su obra *La estética como ciencia de la expresión general*, el problema del arte sobre una base, justa, definiéndolo como intuición. Por ese tiempo, Charles Bally, de Ginebra, definía ya los principios fundamentales de la estilística. En 1905, Karl Vossler lanzaba en Alemania, con sus obras *El lenguaje como creación y evolución* y *Positivismo e idealismo en la lingüística* los más fuertes ataques contra la concepción positivista del lenguaje.

La estilística considera al lenguaje sólo como signo sonoro de una representación intuitiva. Así, la unidad del lenguaje viene a ser la intuición,

3. E. Cassirer, *Le Langage et le monde des objets. Psychologie du langage* ([s.l.]: Ed. Alcán, 1933), p. 22.

y no la oración, ni la palabra, ni el sonido. La fonología, la morfología, la fonética, la sintaxis, se convierten de este modo en estética y justifican su existencia. Frente al idealista, el positivista se queda en las formas como tales. Descompone la expresión en frases, palabras, sílabas y sonidos. Esto puede estar bien, metodológicamente. Pero tal clasificación no tiene ningún fundamento en el organismo del lenguaje humano. Para la estilística, toda expresión tiene una causa inmanente en el espíritu del que habla. Primero que nada, dice, el lenguaje declara una intuición, es creación absoluta y espontánea. Y se dirige primero hacia el artista porque éste exige a su idioma seguir con una fidelidad absoluta una originalísima intuición. Hay sólo una forma de expresión para cada intuición. El creador lo sabe y la busca. Por eso decimos que en el estilo, y, en general, en la lengua, no hay sinónimos, sino superficial comprensión nuestra del matiz, del sentido. Esto lo ha demostrado luminosamente Lugones. Y ¡cómo se precisa en el gran escritor, y aun en el lenguaje corriente, con el mayor extremo la más mínima luz intuitiva! La Gramática de la Real Academia Española define la preposición «entre» de este modo: «Palabra que denota situación o estado, en medio de dos personas o cosas»; pues bien, en el lenguaje de los creadores —pueblo o artista— pueden llegar a constatarse varios usos que no siguen el acuerdo académico, sino aquel que la intuición para su vida plena requiere. Y así como el artista individual, las escuelas de arte. Cada escuela lo es, porque quiere expresar un nuevo mundo intuitivo hasta ahora inexpresso. Y cada escuela tiene, como cada individuo, su gramática; fenómeno que nosotros, sin hábitos de fina percepción estilística, no habremos notado nunca. Las escuelas romántica e impresionista, por ejemplo, se rigen en su expresión por una sintaxis que sólo se puede explicar desde su concepto del arte y de sus intuiciones particulares. Así lo demuestra el estudio hecho sobre la poesía de Herrera y Reissig por el doctor Pino Saavedra, profesor de estilística en el Instituto Pedagógico de Chile⁴. Por lo mismo, el estilo de un autor sólo puede ser juzgado comparándolo consigo mismo, con su propia intuición. La estilística debe mostrar las formas habladas como condicionadas: 1º, por la individualidad del artista, y 2º, por la de sus intuiciones. Es más: la palabra se liga a un pensamiento cuyos infinitos matices se expresan en ella por medio del

4. Y. Pino Saavedra, *La poesía de Julio Herrera y Reissig* ([Santiago]: Ed. Universidad de Chile, 1932).

acento. La lengua sigue el ritmo de la intuición. Desde este punto de vista sufre la métrica; el verso no es una unidad mecánica sino parte de un organismo poético espiritual. Es más que un golpeteo monótono; recibe su significación y armonía poéticas de una unidad espiritual que explica el ritmo. Medir y contar los versos, rimas, sílabas, cesuras y acentos para reducirlos sobre el papel a series aritméticas, es pedantería y signo de impotencia espiritual⁵. Lo mismo que discutir sobre poesía, con una gramática de la Real Academia entre manos. La estilística vierte sobre la métrica como sobre la gramática un nuevo sentido. «El aspecto mensurable del ritmo no tiene ningún valor psíquico ni estético si no se relaciona intuitivamente con la unidad espiritual, la intuición artística individual que expresa». Vossler sobre la métrica de Lafontaine [*sic*], de Dante y de otros; Ramón Fernández sobre Molière, etc., han probado ya la realidad y verdad de estos principios.

Pero el lenguaje ha de ser considerado también desde otro punto de vista. Libre del individuo, evoluciona; elimínanse unas formas, se concretan otras. Constituye entre los hombres un fuerte nexo de valor social; una convención. La sintaxis, es decir, el orden de las palabras en la expresión, es originalmente algo dado al hablante. Por su valor de convención intelectual exige del individuo la sumisión al sentido de los términos. Este campo de la convención es el que conoce el positivista. Así, estudia en los escritores precisamente lo convencional, lo que menos puede revelarnos la individualidad artística, puramente creadora, del escritor frente al cual se coloca; y explica como errores, licencias, arcaísmos o neologismos, etc., lo que no esté de acuerdo con el compás gramaticista. De ahí que todas las afirmaciones de un positivista sobre un escritor, por superficiales y generales, puedan aplicarse a la mitad de ellos, si no a todos. El positivista trabaja a base de dos errores: creer que las formas evolucionan sujetas a una «ciega necesidad» y no por evolución del espíritu, y en segundo lugar, desconoce el lenguaje una infinitamente repetida creación individual. Y ya tenemos aquí al gramático y al retórico dando leyes, desde fuera, al lenguaje del artista, y a menudo al del pueblo; hablando de licencias poéticas y otras determinaciones que carecen de toda base filosófica, científica o estética. De aquí su lucha contra

5. Karl Vossler, *Positivismo e idealismo en la lingüística* ([s.l.]: Edit. Poblet, 1929), p. 92.

el artista y contra el hombre del pueblo, eminentes creadores ambos. Por donde sólo el pedante, el seco de espíritu, puede ser capaz de interesarse seriamente por una tal clase de estudio de la lengua materna y sólo por una aberración de nuestra cultura puede dársele máxima importancia en un programa de enseñanza. El pedante está condenado a no tener estilo, como no lo tienen el papagayo ni el gramático académico. Condenados los dos a la vaguedad suma y formas inmóviles de un lenguaje de convención. Quien vaya al lenguaje con espíritu inteligente, y que sea, al mismo tiempo, conocedor de la gramática, habrá encontrado a menudo expresiones que se ríen de la lógica gramatical, y lo lanzan violentamente hacia la psicología, la estética o la filosofía de la lengua, hacia el espíritu que habla. Por eso los poetas, los grandes artistas como nuestro Góngora, han debido esperar a que estuviera madura esta disciplina. De oscuro que fue para el gramático, Góngora es hoy hiperluminosidad para el artista, así que Dámaso Alonso se ha acercado con ojos nuevos a esa soledad de cuatro siglos. La lingüística positivista tiene el valor único de la recolección y ordenación de documentos. La estilística atiende a estas formas convencionales también, bajo el principio espiritualista que la rige, y cree que la norma sintáctica que se fija en el pueblo es la expresión de las tendencias fundamentales de ese espíritu. Mas, para el estilista, la lengua ha sido primero, necesariamente, creación individual. Sólo en el individuo, no en la colectividad, se formula primero una intuición nueva. El individuo es creador; la colectividad, conservadora. ¿Por qué unas formas se pierden y otras quedan? se pregunta el lingüista actual, y busca esa razón en la literatura, en el arte, en todas las expresiones del espíritu de un pueblo. Así va, en último término, siempre hacia los individuos creadores; hacia la estética. El creador es siempre el que adivina el nuevo sentido del mundo. Tiene la primera intuición. Es el vidente. ¿Cuál es el límite de esta actividad creadora individual? El lenguaje mismo, la convención, lo dado. Por eso el creador genuino, dueño de inexpressadas intuiciones, se queja siempre de la dureza de la lengua que se ve compelido a usar. Está continuamente insatisfecho. «Quien no haya sentido nunca esa resistencia, es porque tampoco ha tenido nunca nada que decir, y ha jugado con el lenguaje en vez de trabajarlo», dice Vossler. Es un puro «dilettante».

La ciencia de la literatura

A base de este concepto de la lengua y el arte puede hablarse ya de una ciencia de la literatura, tal como lo ha realizado Dragomirescu, de la

Universidad de Bucarest. El primer problema que se nos plantea es el de que la idea que nos hacemos todos de una obra leída varía de un hombre a otro. La ciencia de la literatura quiere que la idea individual, sin dejar de serlo, capte cada vez más finamente el verdadero valor estético de la obra literaria. Es imposible, por eso, conocerla por referencia; debe ser leída, y varias veces. He aquí un principio pedagógico de la enseñanza de la literatura, fácil de desprender. Tenemos la idea de que la literatura existe para distraernos, es un pierde tiempo, sirve para matar el rato. Nuestros hombres de letras y nuestros educadores no van más allá de este concepto. Al monismo haeckeliano no se le dio un ardite del espíritu; lo desconoció voluntariamente, y buscó en la obra literaria, no el espíritu, sino la ciencia, gramática o química. Mis alumnos me solicitan a menudo libros de literatura en qué aprender algo, dicen. Tienen metido el mundo físico y químico en la cabeza, y una sensibilidad de rinoceronte para la ética y la estética, consecuencia de una educación en que el dibujo, la música y la literatura han sido proscritos, mal enseñados, como todo lo demás, y adrede para dar en qué pueda perder el tiempo el muchacho. ¡Y pensar que son éstas las disciplinas educativas por excelencia, las que crean en el hombre la capacidad para la intuición de los valores más altos del espíritu: los valores éticos y estéticos! De aquí la chabacanería, la vulgaridad, la falta de poder creador y de valor moral que exhibe nuestro bachiller, y, consecuencia de lo mismo, nuestro medio. Porque no se enseña a vivir esos valores a base de química, o física, o gramática. Pero eso no ha de extrañarnos: en educación seguimos sentados en los hitos del siglo XIX, y el siglo pasado, como dijimos al empezar este diálogo, confundió la ética con la física, la estética con la química.

La esencia de la obra literaria es la armonía en que para siempre están unidos en ella un fondo espiritual y una forma física. Más bien que análisis, el primer acto nuestro en la lectura es una síntesis entre ambos elementos. El placer estético puro es la percepción de esa armonía entre el fondo y la forma, que es lo esencial para la obra maestra. Si sólo contamos el fondo, corremos el peligro de confundir la obra literaria con un escrito práctico cualquiera; si contamos sólo la forma, caemos en la manía positivista. Ni el fondo sólo ni la forma aislada. La esencia de la obra de arte es la armonía entre ambos elementos. Distingamos primero nuestro concepto del fondo: conmueve, para constituirlo, un como primer golpe intuitivo, la inspiración de los

antiguos, la idea generadora, como dice la ciencia de la literatura. Estado místico incognoscible como el misterio de la generación de las plantas, la fecundación de los animales o la cristalización de las gemas. No podemos entrar en él más que indirectamente; conocerlo por sus efectos en los otros estados sucesivos. En este primer estado se establece ya una triple armonía de la idea generadora poética con las imágenes plásticas; con el alma el creador, que selecciona afectivamente entre ellas; y por último, con la expresión física. Naturalmente, estos estados se implican el uno al otro: en el instante mismo en que la idea generadora poética irrumpen en la conciencia, ya está armonizada con el alma del creador, e incorporada en algunas expresiones verbales. Decía Schiller que el estado previo a alguna creación suya era uno de sumo entusiasmo en que las palabras irrumpían en medio de una predisposición musical. El poeta es como un servidor casi inconsciente de la idea generadora, y no dueño de ella. Esta predisposición deviene conciencia artística en cuanto el poeta se pone al trabajo duro de hacer la obra, en lucha con la forma lingüística, pero siempre maestra de sus medios de ejecución la idea que lo posee.⁶ Así descubrimos en toda obra poética, elementos místicos, psíquicos y físicos. Según lo cual, la obra maestra contiene elementos intelectuales, psicológicos, que el especialista ha de dominar o buscar definir, a base de una interpretación del momento histórico en que se produce, del medio geográfico y social y de la personal individualidad del artista creador, circunstancias externas todas éstas, necesarias para ubicar siempre la obra en estudio⁷. Pero las grandes creaciones están al servicio, con todos sus elementos, de una idea universal inteligible sólo místicamente, aunque no por eso menos real. Cada obra es un universo cerrado en sí, hermético, con sus propias leyes: un mundo. Un verdadero individuo. Reducida a su idea elemental, veremos a ésta ocupar el menor intersticio corporal de la obra. Y en ello conoceremos si es verdaderamente maestra. La relación de las partes al todo no es formal y de aglutinación, como cree la estética de recetario, sino que viene del fondo. En la obra de arte hasta el último resquicio está determinado por ese fundamento organizador, místico, genial, pero verdadero, que no se puede percibir por referencia, sino

6. Miguel Dragomirescu, *La Science de la Litterature* (Paris, 1928), caps. II, III y IV; vol. II.

7. Ver *Textos chilenos*, Solar Correa.

en la contemplación directa, en la intuición, de la obra misma. La obra maestra se origina, no es hecha; no es una máquina sino un organismo. Yo puedo llevarme una máquina en un esquema y en vista de aquel, construirla; no puedo hacer lo mismo con una obra de arte literario. Colocados en el centro de esta intuición de la obra, como en el foro de una ilusoria ciudad de Roma, debemos ver todos sus elementos convergiendo hacia ella, estructurándose, desde un único punto de vista, en una coherente perspectiva. Veremos cómo se ilumina cada detalle, hasta la mínima palabra, con los rayos de la gran intuición y cómo, reflejos que parten de cada detalle iluminado, se entrecruzan sobre la obra entera y crean esa atmósfera de designio solar que podemos comprender, sentir o querer, pero que no podemos transformar en elementos claros, intelectuales, sino captar en la intuición de la obra de arte, penetrada repetidamente y por completo por nuestra alma. En esta posibilidad de pasar, por medio de la intuición, de la imagen central a la periferia, y de ver cómo se iluminan recíprocamente, encontramos la ocasión de alcanzar con mayor o menor lucidez la idea generadora poética, con su energía, su sentido profundo, sus matices, sus resonancias, todo lo que constituye su existencia concreta⁸. Podemos ver cómo de la idea generadora depende la calma o la rapidez, el «élan» de cada obra; cómo de su naturaleza dependen necesariamente el cuadro escogido, la individualidad de los personajes, la alegre, o trágica, o dramática sucesión de accidentes, el sentido de las palabras. Conducidos por ella distinguimos lo esencial de lo transitorio, la perspectiva y las leyes especiales del mundo en que nos hallamos. Sólo ahora, podemos ver cómo la forma responde al fondo: de acuerdo con él, el lenguaje de la obra literaria en que toda intuición nos es dada, cobra tres valores: simbólico, estético y absoluto. Todas las palabras al servicio de una profunda intuición, cobran un sentido que no es el del lenguaje corriente: un valor simbólico; el valor estético estriba en la armonía que encontramos entre las imágenes plásticas y el tono afectivo, la atmósfera creada por la idea generadora; y finalmente, los términos usados, giros, vocabulario, todo se nos revela definitivamente unido a la intuición como en una absoluta necesidad: expresa algo tan definitivamente, y se pertenecen tan absolutamente fondo y forma, que no puede una palabra, un giro, ser cambiado, porque se destruye la absoluta armonía, el místico elemento de la armonía: este es el valor absoluto del lenguaje.

8. Dragomirescu, loc. cit.

No podemos alcanzar la idea generadora ni formularla; pero sí la podemos indicar, como cuando decimos que la *Divina Comedia* es la purificación del alma en su ascensión de lo grosero material hacia el reino del espíritu al cual aspira, o cuando decimos que el *Moisés* de Vigny es la desolación del poder incapaz de hacerse amar. Si fuese otra cosa que una mera indicación, diferentes obras maestras tendrían una misma idea generadora. Así el *Otelo* y la *Andrómaca*, los celos. Pero la idea generadora es distinta en cada caso, desde que en *Otelo* de los celos activos de un hombre, y en la otra de los celos femeninos, lúcidos, pasivos. Dominados por la concepción materialista de Taine, hemos confundido la «idea abstracta» con la que indicamos, con la idea generadora. Si fuese verdaderamente así, sería tan fácil construir obras maestras como hacer máquinas⁹.

Este concepto nos da la pauta para una clasificación fundamental de las obras literarias: si no antecede a la creación el estado místico que hemos definido, y al cual llegamos por el análisis estilístico, la obra contendrá sólo elementos subjetivos y objetivos. Será una obra literaria, sensu stricto; la obra de un escritor, no la de un poeta. Dominará en ella la afectividad hecha música, estilo, forma. Tendrá por fondo una idea pensada; no un hallazgo místico. Podemos reconocer la obra puramente artística, en que su fondo no es místico sino intelectual, afectivo, psíquico. En que el simbolismo de su lengua es premeditado, no está más allá de la voluntad del poeta; que descendió a un universal problema cuando creía escribir una crítica literaria, como en el caso máximo de Cervantes. Pero no menos maestra es la obra puramente artística, si realiza el valor absoluto de la expresión, y el estético de la armonía. Mas, en cuanto a esta armonía, hemos de decir que será general, sin matices ni resonancias, por lo cual el estilo aparentará una gran afectividad y musicalidad. Por eso su lectura repetida no nos da más que lo que la primera nos dio. En cambio, en la obra maestra poética, cada lectura nos descubre nuevas significaciones, sugerencias de estilo y de fondo, nuevos matices, nuevas resonancias, nuevos simbolismos del espíritu profundo que vive en ella. Y de esta prodigiosa riqueza de sentidos y de formas viene ese ser inmortal para la sensibilidad. Los asiduos de Goethe, Cervantes, Shakespeare, encuentran en cada nueva lectura una nueva profundidad,

9. Dragomirescu, loc. cit.

nunca alcanzada, y siempre presentida. Es el elemento místico. Las obras puramente artísticas tienen sus raíces en las disposiciones psicológicas del momento; al desaparecer éstas, desaparecerán aquellas para convertirse en un documento histórico las más de las veces. La obra poética, en cambio, vive de sí misma, fuera del tiempo y del espacio.

Esta síntesis-análisis que hemos esbozado debe ser realizada por el verdadero crítico. Desde el principio y desde dentro de la intuición que se nos da en el lenguaje, podemos ver cuáles son las partes necesarias y cuáles las adventicias y caducas de la obra de arte. Los matices y resonancias, que son lo que constituye la originalidad estética de la obra de arte, deben ser agudamente percibidos. Debe seguirse desde dentro la intuición del poeta. El estudio del lenguaje debe conducir al espíritu del artista, o al del pueblo, o al de la época; a la psicología, filosofía y estética del idioma. Nunca mirar el arte con cartabón estético, ni con cartabón gramatical la lengua. Estos principios están ya desarrollados muy ampliamente por la ciencia de la literatura.

Ideas para la enseñanza

Abonemos cuanto va dicho refiriéndonos especialmente a la realización pedagógica de nuestras afirmaciones, pues la piedra de toque de toda teoría sobre el lenguaje como de todo sistema filosófico es su adecuación a un propósito educativo. La enseñanza del idioma en los liceos de Chile es el ejemplo que tomaremos (1933). La gramática —práctica y elemental, sobre todo— se enseña en los tres primeros años, más para servir a la enseñanza de los idiomas extranjeros y para ejercitar en el análisis previo al curso de lógica y filosofía. Se da importancia en todo tiempo, más que a la enseñanza gramatical teórica, al trabajo personal del alumno, al desarrollo de su capacidad para exponer, narrar, describir. Su libro de castellano es en estos cursos obra compuesta por él, ilustrada por él mismo, creada por él. En el IV año se inicia el estudio sistemático de la literatura. A él llega el educando con los conceptos elementales sobre lo literario, formados a través de continuadas lecturas anteriores. Nervio del curso es la literatura castellana. Las literaturas inglesa y francesa son dadas a su vez por los profesores de los idiomas respectivos. Vese en el IV año literatura arcaica y preclásica; en el

V, la edad de oro española; en el VI, la moderna. Se inicia el curso con una introducción que comprende: a) una reseña histórica de los siglos cuya literatura va a tratarse; b) bio-geografía de España; c) la lengua; d) el carácter español. El *Poema del Cid* será el primer monumento tratado. Precede una reseña histórica que comprende interpretaciones del estado político, el social y el intelectual del siglo XII. Léense luego trozos selectos del poema —está editada una crestomatía cuidadosa de cada época— para ubicarlo como hecho histórico, definir sus valores como expresión genuina de una época, como expresión del espíritu de un pueblo y finalmente, como expresión de eternos valores humanos. Más o menos igual procedimiento en cada nuevo tema. Y no opiniones ajenas, ni biografías que se resuelven en puras cifras, que no fechas. Estudio vivo de la obra. Afinamiento de la capacidad individual de apreciación. La de literatura es una asignatura de apreciación (Dewey). *Entonces empieza a verse la gramática histórica del idioma. Sólo en función de los problemas que nos presentará sin duda la comprensión de la obra leída. Este es el lugar y fin justo de la fonología en la enseñanza.* Así, se verá cómo el idioma es algo vivo, en perpetua evolución, y cómo cada etapa de esta es un paso en la evolución del espíritu, y cómo, finalmente, este proceso es visible y está profundamente expresado en la literatura de los pueblos. En su arte. La evolución de la lengua, del espíritu y la literatura, no pueden ser separadas sin asesinar alguno de estos aspectos. La lengua ha de ser estudiada en función de la literatura, y ésta en función del espíritu —que es hacer verdadera historia—. Lengua es espíritu, y ambos se explican mutuamente. Y en esto hemos estado equivocados durante mucho tiempo. La *Historia de la lengua y literatura castellana* de Julio Cejador y Frauca (Madrid, 1915), en catorce tomos, ejemplifica ese error, pues «cualquier especialista sabe que la enumeración cronológica hecha por Cejador de breves biografías, datos bibliográficos y críticas propias y ajenas, no es en realidad una verdadera Historia de la literatura. La Historia literaria es una valoración crítica de los distintos géneros literarios como elementos integrantes de la historia del espíritu contemporáneo»¹⁰. Cada época habla su idioma propio, por ser auténticamente suyos sus temas, sus complejos, sus inquietudes vitales, sus valores. Y cada individuo creador el suyo. Y así, cada época crea, destruye o alimenta distintas formas literarias, que no son, según

10. Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro* (Barcelona, 1933).

esto, nada eterno y dado de una vez para siempre, sino en perpetuo cambio, siguiendo los imprevisibles caminos del espíritu creador. Y es el poeta quien recogiendo la inquietud en la antena de su sensibilidad, la hace belleza, que sí es el elemento de eternidad de las grandes obras maestras. Dos momentos deben ser estudiados en toda obra: uno, el histórico; otro, el estético. Historiar la literatura es, antes que nada, ubicar, interpretar y valorar las formas literarias. Así la preceptiva no puede ser sino conocida en su nacimiento lógico, en función de la obra de arte criticada.

Y concluimos haciendo algunas observaciones sobre nuestro programa de castellano, a nuestro juicio, muy imperfectamente concebido.

Debiera alguno levantarse en nuestro país contra el fanatismo de la forma. En todo nos interesa más el colgajo de la esencia. Nada entendemos desde dentro. Reformar, para nosotros, es agregar más apéndices a la forma ya existente, sin imaginarnos que nada se cambia si el principio sobre [el] que está asentado no varía. Todo nos resultará siempre al revés, contradiciendo a gritos nuestros buenos propósitos; pero acudimos a los gritos con nuevos apéndices, o nos empeñamos en no oír. Esto sucede, por ejemplo, en nuestra educación. Con todos los parches que aquí llamamos reformas desde hace cincuenta años, tenemos hoy un monstruo sin pies ni cabeza, donde todo es un profundo desconcierto que en vano ocultamos con medidas disciplinarias, con fiestas, con marchitas, con discursitos, el mejor alumno, el mejor profesor, esto último, dicho sea de paso, verdadera inmoralidad, etc. Hijo de ese monstruo y por tanto, con más débiles pies y menos cabeza, es el programa de Castellano de los liceos. Durante cuatro años domina un gramaticalismo formal a ultranza, y en el quinto, y sin más preámbulos, pasa toda la literatura universal. Con el avance de la lingüística, la gramática formal ha caído cada vez en mayor descrédito. El estudio de la lengua se ha vuelto psicológico, filosófico y estético, como lo hemos explicado. Rodolfo Lenz hace la observación de que ni Francia, ni Alemania, ni Inglaterra, se han preocupado nunca por legislar sobre el idioma, lo cual no ha impedido que en esos idiomas estén escritas grandes y felices literaturas modernas¹¹. Nuestro siglo de oro no tuvo más Academia que el goce humanista de la

11. Rodolfo Lenz, *Memoria sobre la enseñanza del idioma patrio en Chile*, 1899.

cultura: Américo Castro recuerda que la gramática castellana servía en aquel siglo egregio para aprender lenguas clásicas, mas no la propia¹². El espíritu de nuestro programa es el del siglo XVIII, el único siglo que tomó en serio las reglas. Del siglo XVIII la Real Academia y del siglo XVIII nuestro programa. Pedro Henríquez Ureña explica con entusiasmo la reducción de la gramática al mínimo en la reforma educacional argentina, para concedérselo todo a la creación literaria y al estudio histórico-científico de la literatura. Él mismo hace la observación de que pudiera darse, no gramática, sino una iniciación lingüística, y abordando desde este punto el problema, desarrolla Américo Castro un tema como ejemplo¹³. Porque de enseñar la lengua como se quiere enseñar en nuestros liceos, debiera darse algo más seriamente científico y no un largo curso de gramática cuyo texto viene a ser suma de errores científicos y pedagógicos. De dicho tratado no se desprende concepto orgánico ninguno sobre la vida del lenguaje; tampoco la teoría formal de la lengua es tratada desde un punto de vista personal, definido, y menos, renovado. En la primera parte revela desconocimiento de las harto densas investigaciones actuales sobre el latín vulgar, y en cada página, superficial estudio de lo conocido. Ni en las definiciones ni en las clasificaciones se ha trabajado con rigor lógico ni sentido crítico alguno. Coloca, finalmente, en texto lo que debiera ir en nota, en desacuerdo con los más elementales principios y exigencias de un trabajo científico de esa índole. Así, le falta todo valor científico. Cuanto al valor pedagógico del texto, hemos de decir lo mismo, considerados la vaguedad del estilo, el abigarramiento de las nociones, la inadecuación pedagógica del lenguaje y los temas, defecto éste que conduce al alumno al memorismo mecánico; sigue el texto un plan lógico anticuadísimo: de la letra a la frase. Lo cual es ir no de lo simple a lo complicado sino de lo abstracto a lo concreto, que es un error, y debe ser exactamente todo lo contrario. Finalmente, los textos no han de ser erudición sino sencillez magistral. El texto en referencia, obra de un excepcional autodidacta, profesor nuestro que fue, además, y a quien personalmente estimamos, debe ser valorado como un gran esfuerzo, en varios sentidos malogrado —se nos hace un deber, y es derecho nuestro

12. Américo Castro, *Lengua, enseñanza y literatura*, 1924; *Enseñanza del español en España*, 1924.

13. Pedro Henríquez Ureña, *La enseñanza literaria en la escuela*, 1933.

decirlo— porque en buenas cuentas, resulta inútil para el genuino profesor de la lengua y para el alumno. Por otra parte, la literatura, cuyo valor hemos explicado, se ha de dar —obligado el profesor por un programa equivocado— con intención erudita, que a nadie sirve y a nada conduce; registro de fechas, nombres y títulos sin sentido ninguno de lo que es la verdadera historia literaria, que es evolución de formas y espejo del afán espiritual del mundo. Esta enseñanza no forma gustos, no da orientaciones, no educa. Fárrago del cual el alumno sale sin saber lo esencial de nada, con un abarrotamiento memorístico sin sentido, sin orden, a leer, naturalmente, una sucia revista, y lo que es peor, con un odio sempiterno a la lectura y a la cultura. Este es el producto genuino de nuestra enseñanza en la más alta disciplina del espíritu. La literatura debe ser comprendida en calidad, como se hace en los liceos modernos. El especialista, profesor y crítico, debe conocer una estética, no de recetario, sino elaborada según un principio filosófico coherente, para conducir al goce de la lectura y dirigir el juicio hacia la percepción de la verdadera belleza literaria, en donde el espíritu afine nuevos sentimientos en la percepción profunda de otros mundos de mejores calidades morales y de belleza.

Noviembre, 1934