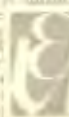


ANDRE
JOLLES

LAS
FORMAS
SIMPLES

DES

EDITORIAL UNIVERSITARIA

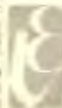


ANDRE
JOLLES

LAS
FORMAS
SIMPLES

DES

EDITORIAL UNIVERSITARIA



Las formas simples



058.97

Serie TEORÍA LITERARIA



© 1958 by Max Niemeyer Verlag, Tübingen

Título original:
EINFACHE FORMEN

© Editorial Universitaria, S. A., 1971

Inscripción N° 39.447

Derechos exclusivos reservados para todos los países de habla española

Texto compuesto con fotomatrices
Phoen Baskerville

Se terminó de imprimir esta 1ª edición en los talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA,
San Francisco 454, Santiago de Chile,
en el mes de mayo de

1972,

AÑO INTERNACIONAL DEL LIBRO
2.000 ejemplares

Proyectó la edición *Mauricio Amster*

COMPRADO:

Betanzos

PRECIO \$ 38.00
O. C. 1034/96
IV. 58.87
30M. 830
1686

Impreso en Chile
Printed in Chile

André Jolles
Las formas simples

Traducción de
ROSEMARIE KEMPF TITZE

Revisión del texto español y notas de
CARLOS FORESTI SERRANO

(Departamento de Literatura.
Universidad de Chile.
Valparaíso)



EDITORIAL UNIVERSITARIA



Colección
TEORÍA LITERARIA

1. Cedomil Goić, *La novela chilena (Los mitos degradados)*
2. Robert Humphrey, *La corriente de la conciencia en la novela moderna*
3. José Miguel Ibáñez Langlois, *La creación poética*
4. Alberto Escobar, *La partida inconclusa (Teoría y método de interpretación literaria)*
5. Jaime Giordano, *La edad del ensueño (Sobre la imaginación poética de Rubén Darío)*
6. Felix Vodička y Oldřich Bělič, *El mundo de las letras (Introducción al estudio de la obra literaria)*
7. Juan Villegas, *La interpretación de la obra dramática*
8. Walter Binni, *La poética del decadentismo*
9. André Jolles, *Las formas simples*

INDICE

INTRODUCCION, 9

Las tres direcciones de la ciencia literaria - Belleza, sentido, estructura; Lengua y literatura; La lengua como trabajo - Producir, crear, interpretar; Formas literarias.

HAGIOGRAFIA, 29

Los santos del Acta Sanctorum; El proceso de canonización; Virtud activa y culpa punible - Objetivación - Milagro - Reliquia; Actividad mental de la hagiografía - *imitatio* e imitable; Persona - Objeto - Lengua - Vita y biografía histórica, Ejemplo - los ademanes lingüísticos - estructura tridimensional - Hagiografía - Vita: forma potencial y actualizada - Forma simple - Forma simple actualizada; Otro ejemplo: San Jorge; Forma opuesta - el no-santo - Antihagiografía; La actividad mental de la *imitatio* en otros lugares - Cantos triunfales de Píndaro; La hagiografía en nuestros tiempos.

LEYENDA, 62

Los significados del nombre de la forma; La *sogur* islandesa; La actividad mental de la leyenda - palabras claves: familia, estirpe, consanguinidad; Ejemplo opuesto - Ejemplo - el ademán lingüístico de la leyenda - movilidad - leyenda griega - Forma actualizada y forma simple: Saga y leyenda; La «Protoforma» en la historia de los géneros - leyenda y epopeya - *El cantar de los Nibelungos*; La leyenda en el antiguo testamento - Antileyenda - el pecado heredado - Darwinismo - la novela genealógica - Objeto y persona en la leyenda.

MITO, 88

Definiciones - el concepto de Jacobo Grimm; Mitología y mito - Ejemplo del génesis - Pregunta y respuesta - Oráculo - Mito y Mythos - la Creación; Mito - Conocimiento - Vaticinio - Actividad mental, palabra clave: Saber, ciencia; El Mito del Etna en Píndaro - Mitología; La forma referida - Ejemplo - Los mitos de Platón; El acontecer en el mito - Particularidad del ademán lingüístico; Tell - Mitos ambulantes - los mitos del ser salvador; El mito del ocaso - Símbolo.

ENIGMA, 118

Recopilaciones y métodos en la investigación del enigma; Mito y enigma; Examen - sesión judicial - el enigma de la esfinge - el enigma de Ilo - enigmas de cuello; Causa y enigmación - consagración y círculo cerrado; ¿Qué es enigma?; ¿Cómo se enigma? - lengua especial - Ademán lingüístico del enigma; Lengua especial del enigma y su forma - solución doble; La actividad mental del saber - Ejemplos - la runa.

SENTENCIA, 138

Definiciones. *Deutsche Sprichwörterkunde* de Seiler; Actividad mental: experiencia - las actualizaciones; El mundo de lo empírico - el hablar sensato. La frase célebre - "pueblo" y "Personalidad" - seguridad - el lenguaje del refrán (Sprichwort) - medios estilísticos - movimiento rítmico - "imagen" - actualización y actividad mental - apotegma - emblema.

KASUS, 157

El sistema de las formas simples - nombres nuevos; Ejemplo - el medir cuantitativo y cualitativo del derecho - la norma de los párrafos - enxiemplo y ejemplo - Actividad mental del Kasus - dispersión de la norma; Los elementos intercambiables - Transición a la forma artística - *Novelle*; Más ejemplos - Espíritu y letra de la ley; El Kasus hindú; Kasus del sentido y del gusto - de la lógica - del amor - de la teología - la recompensa como objeto - casuística - Psicología.

MEMORABILE, 182

Ejemplo: un acontecimiento - informe y recorte de periódico; Un recorte de la historia; La graduación y la coagulación - memoráble e historia; La actividad mental de lo auténtico - lo concreto - el documento como objeto; Ejemplos - lo verosímil - el mundo de la historia

MÄRCHEN, 198

Nombres - diversas índoles - género Grimm - lenguaje y poesía, Grimm-Arnim - poesía natural y poesía artística - formas simples y formas artísticas; La *novelle* toscana - Historia del Märchen; Märchen como forma simple - Leyes estructurales en la *Novelle* y en el Märchen; Firme, especial, único - movable, general, reiterado - el ademán lingüístico; Actividad mental: la moral ingenua - el mundo trágico - ademanes lingüísticos del Märchen trágico - lo maravilloso como lo natural y evidente - ademanes lingüísticos del Märchen - el objeto del Märchen.

CHISTE, 224

Maneras - Actividad mental: desatar - en la lengua - en la lógica - en la ética, Lo cómico - lo insuficiente - burla; Sátira - Ironía - en formas artísticas - lo estricto - broma; Función doble - figuras autónomas - el mundo de lo cómico - la caricatura como objeto.

PERSPECTIVA, 237

Resumen - Ampliación - el ademán lingüístico - Ordenación e indicación para trabajos posteriores.

INTRODUCCION

La ciencia literaria se orienta en tres direcciones. Con una terminología ya algo gastada, se afirma que tiene una tarea estética, una histórica y una morfológica. Si deseáramos expresarnos con mayor claridad, diríamos que pretende interpretar el fenómeno literario según su *belleza*, su *sentido* y su *estructura*.

Aunque las tres direcciones están destinadas a construir una trinidad, no carece de sentido la expresión: »marchar separados y golpear juntos«. Dicho de otro modo: aun cuando las tres están destinadas a abarcar el fenómeno literario en su totalidad, cada una trabaja con su propio método.

Si damos una mirada panorámica a la historia de la ciencia literaria, parece que en ciertos momentos cada uno de estos métodos tiende a reclamar la hegemonía para sí.

Un sector de la ciencia literaria del siglo XVIII estaba principalmente orientado hacia lo estético. Desde Christian Wolff hasta Kant, y en toda Europa, toma parte en las corrientes y contracorrientes que en aquella época impulsan la »enseñanza de lo bello«. Si prescindimos de las observaciones generales acerca de la esencia de lo *bello* y nos limitamos a lo que se ha dicho sobre su creación, juicio y estructura, la dirección estética o, ya que parece más indicado el plural, las escuelas estéticas, nos han obsequiado la enseñanza de los géneros literarios.

Sus representantes han investigado con diligencia y agudeza, según su preceptiva y efectos estéticos, los géneros de lo lírico, de lo épico, de lo dramático y de lo didáctico. Han intentado determinar y deslindar, siempre estéticamente, los subgéneros elegía y oda, epopeya y novela, comedia y tragedia, poema didáctico y epigrama —*et alia talia*— dentro de los géneros fundamentales. No han faltado los reproches contra su método. Se dice que habrían procedido deductivamente, en vez de partir de las obras artísticas mismas y lograr la comprensión de la esencia del arte mediante la observación; y que habrían, además, establecido sus supuestos por mera vía es-

peculativa, para aplicarlos a los hechos sólo con posterioridad. Otros le reprochan su »ilustración«: habrían desconocido lo irracional del arte, en cuanto concibieron el »crear poético« como modificación del pensamiento y otorgaron a la »razón« la categoría máxima.

Queda en suspenso hasta dónde tales reproches se dirigen hacia el método mismo o hasta dónde descansan sobre falsas interpretaciones, cosa que parece inevitable entre los partidarios de otro método. Es más positivo indicar que la totalidad de los estéticos del siglo XVIII, pese a su polémica, han realizado el considerable esfuerzo de ajustar lo que desde la Antigüedad se había afirmado en teoría del arte al pensamiento de una nueva época, y que, en cuanto se empeñaron por determinar ciertos conceptos genéricos y trataron de llegar a la significación estética de aquellos géneros, hicieron dar un paso hacia adelante tanto a la ciencia literaria como a la literatura.

Además, no olvidemos otra cosa: la ciencia literaria estética del siglo XVIII estuvo, en todas sus escuelas, absolutamente convencida de poder y deber influir activamente en la vida mediante su teoría; *in casu*, también en el arte.

Gottsched y los suizos, escoceses e ingleses, Marmontel y los enciclopedistas en Francia; en Alemania, Johann Adolf y Johann Elías Schlegel, Mendelssohn, Lessing, Sulzer y muchos otros, cada cual a su modo, lo que en último término buscaron, fue siempre una poética eficaz, un sistema válido del arte poético que, como puede deducirse, exigía precisión, por lo menos al desarrollo de la poesía contemporánea nacional.

Al lado de aquella estética pragmática, encontramos —igualmente en el siglo XVIII— una ciencia literaria que interpreta el sentido de la obra artística a partir, como es sabido, del concepto de *genio*. Aunque los comienzos de esta dirección ya se hallen en el Renacimiento, sólo llega a su total apogeo en el temprano Romanticismo. Opone al *ars poética*, un *ars poetae*, o, a la poética, un poeta. El »Poeta« es la encarnación del genio, la poesía es la creación del genio. Genio es la »capacidad espiritual intrínseca, innata, imposible de aprehender

o adquirir, que supera, en todo sentido, lo normal». En el genio se encuentran reunidas fantasía creadora y fuerza estructurante original; de modo que para el crear del genio, sólo parece adecuada la expresión *creador* en su más profundo significado. Evidentemente, la elaboración de lo producido en forma intuitiva y creadora, requiere reflexión, sistema, oficio; pero lo primordial, lo esencial, es y será el talento. La obra de arte adquiere sentido mediante la acción del genio, de igual modo que el mundo adquiere sentido mediante la acción de su creador.

No es este el lugar para estudiar el desarrollo del concepto de genio, pero, como no carece de significado para la evolución de la metodología de la ciencia literaria, queremos señalar que en Alemania nos sentimos inclinados a creer que este concepto ha logrado su mayor expresión durante el período llamado, con o sin razón, *Sturm und Drang*, aunque realmente es Inglaterra el país donde podemos observarlo mejor en su desarrollo unitario e ininterrumpido, a través de una línea que conduce de Shaftesbury hasta Shelley. Más tarde, en el siglo xix, el concepto de genio ha influido, a partir de Inglaterra y a través de Francia, sobre la constitución espiritual europea, y este influjo no ha cesado durante el siglo xx. La afirmación de Shelley sobre el poeta: *the happiest, the best, the wisest and the most illustrious of men*, se ha mantenido durante más tiempo que algunas de las afirmaciones del joven Goethe y que ya el viejo Goethe llegó a superar.

Sea como fuere, si se desea obtener conclusiones metodológicas a partir del concepto de genio, a la ciencia literaria se le presenta la tarea de ordenar históricamente la sucesión de hombres de innato y sobresaliente talento junto a sus obras destacadas, a cada creador con sus creaciones. Es de todos sabido que la historia literaria del siglo xix realmente llegó a esta conclusión. Nos basta hojear cualquier manual de historia literaria para encontrarnos con una historia de poetas y poesías, con un suceder histórico de biografías de poetas con sus obras ordenadas a su vez históricamente.

Este método se relacionó íntimamente con las disciplinas históricas e histórico-culturales que ahondan en todo y evitó caer en la superficialidad. Entonces se resintió su tesis básica original: el poeta es un genio, vale decir, es el único creador responsable de una obra de arte única. Paulatinamente, el poeta histórico se convirtió en un hombre entre hombres. Justamente la pregunta de la relación del hombre con su responsabilidad fue uno de los problemas más angustiosos del positivismo. Es curioso observar cómo una época que se cataloga de individualista, roba al individuo los elementos esenciales de su individualidad. Es posible gozar de este espectáculo en toda su amplitud en nuestro «Poetas como hombres».

La curva que se eleva desde Shaftesbury hasta el *Sturm und Drang* o Shelley, serpentea hasta Hipólito Taine con curiosas vueltas. Renunciamos a la descripción detallada de sus arabescos. Digamos que aquella época se esforzó por determinar histórica, sociológica y psicológicamente una obra de arte y agreguemos que el camino de esta determinación todavía comenzaba en el creador. Como hombre, el poeta era un producto de la raza, del ambiente, de la época y de la ascendencia, de las circunstancias económicas y de otras... Actuaban sobre él mil corrientes del pasado y del presente que lo modelaban y lo descomponían, y en la limitación de su ser humano habían de encontrarse, por consecuencia, las limitaciones de toda su producción. Expliquemos al hombre —se decía— observémosle como hijo de sus padres, como nieto de sus antepasados, como hijo de su tiempo, surgido del ambiente, expuesto al influjo de las circunstancias, desmenucémoslo psicológicamente y observemos cómo reacciona en su composición limitada y tortuosa ante sucesos externos y habremos aclarado la génesis de su obra de arte. El sentido de estas obras de arte parecía no ser otro que una expresión creada por un talento excepcional, resultante de todas las condiciones históricas e histórico-culturales, reunidas en una individualidad.

Mientras tanto, otra vez se hace presente la convicción de que una obra de arte, una creación, había de representar espiritualmente, trascendiendo lo anterior, otra cosa o algo más.

»Fenomenología del espíritu« exclamó uno cuya voz no se perdió en el desierto. La filosofía del espíritu, la ciencia de los principios de la vida espiritual, del ser del espíritu y su conformación, del crear artístico, de los valores y fines espirituales, también se hizo presente en la observación de la obra artística. Se intentó una interpretación comprensible de la obra poética como proceso espiritual y se la incluyó como totalidad dentro de la historia del espíritu. Tampoco este método condujo a la observación separada de la obra de arte y su creador: más bien condujo a la curiosa inversión según la cual vida y persona del artista ya son innecesarias para la explicación de sus obras, y donde por el contrario, persona y vida del artista se derivan y explican a partir de la significación espiritual de sus obras. En cierto sentido, mediante tal proceder, se ha llegado justamente al objetivo opuesto de lo que propugnaba el concepto de genio; pero, en la medida en que se ha llegado a esto, no fue en absoluto necesaria la inversión metodológica. Sea que el método interpretativo parta del artista y su obra de arte, o que parta de la obra de arte y de su artista, en los dos casos considera la dualidad como objeto »histórico« de su investigación. Se diferencia también de la estética pragmática en que desde el comienzo hasta el final —siempre que no cayese en »diletantismo«— procedió »científicamente«. Sus representantes, en oposición a los estéticos del siglo XVIII, pese a la gran variedad de concepciones, nunca pensaron poder ejercer influencia sobre la evolución del arte vivo, ni jamás lo intentaron.

Al lado de estas dos direcciones, pronto tomó conciencia de su tarea una tercera y trató de conquistar un método.

»El alemán posee la palabra *Gestalt* (estructura) para denominar el complejo de la existencia de un ente real. Mediante tal expresión, se deja de lado lo variable y se supone un todo fijado en su carácter, comprobado, absolutamente definido e invariable«.

Esta afirmación de Goethe también puede servirnos de fundamento en la tarea morfológica de la ciencia literaria. Vale también para la totalidad de los fenómenos literarios donde la

estructura que debe buscarse es el «aspecto típico de los objetos determinados morfológicamente, la potencia que actúa en todo acontecimiento».

Exceptuando todo lo condicionado temporalmente o variable individualmente, también es posible en la obra artística —en su sentido más amplio— comprobar una estructura, definirla y reconocerla en su carácter invariable. Al examinar una sola obra poética, es posible preguntarse hasta dónde las fuerzas que forjan la estructura y establecen los límites de la forma, han conducido a un conjunto cognoscible y diferenciable, hasta dónde se ha constituido una estructura. Ante el conjunto de las obras poéticas, nos preguntamos hasta qué punto la suma de todas las estructuras reconocidas y diferenciadas constituyen un todo homogéneo, ordenado por principios coherentes y coordinados, hasta qué punto constituye un sistema.

Determinación de la forma, interpretación de la estructura, se llama la tarea de esta dirección de los estudios literarios.

El intento de llevar esta tarea a la práctica en un determinado sector de los fenómenos literarios, constituirá el objetivo del presente trabajo.

II

Ya sabemos que para su investigación, tanto el método estético como el interpretativo, partían sobre todo y en primer término, de la obra poética ya realizada; que solían conocer y reconocer la *obra poética* donde el *poema* había logrado su única y definitiva realización; o que, para repetirlo nuevamente, poeta y obra poética, u obra poética y poeta, constituían el objeto concreto de la investigación.

Naturalmente, ¿quién habría de reprocharle a la «enseñanza de lo bello» el que cogiese la belleza allí donde alcanza su máxima expresión? Y, ¿cómo había de ganar influencia en la vida de la literatura, si no se la concebía como «arte»? Por otro lado, de antemano está dado este punto de partida en la

dirección "histórica", que ve el producto literario en relación directa con su creador.

Sin embargo, si se intenta reconocer y explicar la estructura de un fenómeno literario, las circunstancias son diferentes. Justamente cuando nos esforzamos por "dejar de lado lo invariable", la obra artística ya realizada, o la creación artística única e individual de un poeta, constituyen el final y no el comienzo de nuestra investigación. No tomamos la "obra poética" en su realización artística, la tomamos en sus comienzos; es decir, en la *lengua*.

Si quisiéramos entregar la historia del método estructural, veríamos que el intento de construir la ciencia literaria desde la lengua, ya se pensó en el siglo XVIII. Encontraremos el principio de tal punto de vista, si nuevamente repetimos la frase tan citada de Hamanns en su *Aesthetica in nuce*, "la poesía es la lengua materna del género humano". Indudablemente, este es el lugar donde se debe ubicar el gran doble trabajo de los primeros años de Herder. En una parte de su famoso tratado *Alten Volkslieden* se preocupa del lenguaje como tal, y, en la otra, presenta los ejemplos de una lengua que, todavía cerca de su origen, constituye un "conjunto de elementos de la poesía" o "un diccionario del alma que a la vez es mitología y maravillosa epopeya del actuar y hablar de todos los seres". Finalmente —más tarde volveremos a esto— se encuentra algo semejante en el concepto de *poesía natural* (*Naturpoesie*) de Jacobo Grimm.

Pero en aquel tiempo no se llegó a la determinación coherente de las formas. Si queremos llevar exitosamente adelante el trabajo allí comenzado, nuestro esfuerzo ha de consistir en fijar, con todos los medios que la ciencia del lenguaje y la ciencia de la literatura nos han proporcionado, el camino que conduce de la lengua a la literatura; o, para decirlo con exactitud y según el modo de expresión de la teoría del espíritu objetivo, hemos de observar cuándo, dónde y cómo la lengua, sin dejar de ser *señal*, puede llegar a ser forma (*Gebilde*) y efectivamente llega a serlo.

Metodológicamente, de aquí nace una sucesión de tareas.

Cuando comparamos y vemos como se repite con mayor riqueza un mismo fenómeno; cómo, en un nuevo grado, elevándose cada vez más, una misma fuerza que estructura, que delimita las formas, domina el sistema, debemos entonces ascender sistemáticamente hasta las obras artísticas máximas mediante las disciplinas de la estilística, de la retórica y de la poética a partir de la unidad y estructura del lenguaje tal como se dan en la gramática, sintaxis y semántica. Así, por ejemplo, es posible encontrar el camino hacia la composición artística si se parte de estructuras lingüístico-sintácticas, o determinar el sentido de los tropos a partir de la significación de las palabras.

Si por este camino lográramos el conocimiento de lo que, dentro del gran campo de la lengua y la literatura, se realiza de grado en grado y siempre con mayor vigor hasta que en una realización final se nos presenta como unidad última e individual; entonces, por otro lado, nos correspondería preocuparnos de aquellas formas que también han surgido del lenguaje, pero que parecen prescindir de esta sólida base que, hablando gráficamente, con el tiempo se ubican en otro estado de agregación: aquellas formas que no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la «escritura», las que, aunque pertenecen al arte, no llegan a ser obras de arte, las que, aunque poéticas, no son poemas; dicho brevemente, aquellas formas que suelen designarse con los nombres de *Hagiografía*, *Leyenda*, *Mito*, *Enigma*, *Sentencia*, *Casus*, *Memorable*, *Märchen*¹ o *Chiste*.

Si nos dedicamos primero a esta segunda tarea, sin desatender la primera, queda en claro que, tanto la dirección estética como la histórica de la ciencia literaria, han tratado con negligencia estas formas. La historia literaria siente que de algún modo estas formas pueden encontrarse en las obras artísticas,

¹No hemos querido dar traducción a la palabra alemana *Märchen* porque ninguna traducción habría sido absolutamente fiel. Jolles llama *Märchen* a aquellos cuentos que se encuentran en la colección de los hermanos Grimm: *Kinder-und Hausmärchen*. En este caso específico, es posible hablar en español de *cuentos de hada* o de *magna*.

que —hablando concretamente— no puede hablarse de la *Canción de los Nibelungos* sin tocar la Leyenda de los Nibelungos; sin embargo, su método interpretativo descuidó averiguar el sentido de estas estructuras. Al despreocuparse de ellas se las abandonó al folklore y a otras disciplinas que no pertenecen del todo a la ciencia literaria.

Por lo tanto, algo debemos recuperar. En el primer capítulo de este libro, aunque sólo sea para llenar un vacío, nos preocuparemos de nuestra ciencia literaria, de aquellas formas que, sin poner el poeta nada de su parte, se realizan en la lengua misma y se elaboran a partir de ella.

III

¿Cómo nos imaginamos la lengua concebida como trabajo?

De inmediato se yergue ante nosotros la imagen de una comunidad obrera humana junto a la imagen de aquellos que dentro de la comunidad realizan el trabajo de diversos modos: campesino, artesano, sacerdote; productor, creador e intérprete.

Producir, crear, interpretar, son las actividades que unen a una comunidad en comunidad de trabajo.

Me parece obvio indicar que, si decimos campesino, artesano, sacerdote, no pensamos en una teoría etnológica, en una división de las formas económicas, ni tampoco observamos las tres fases de evolución en un suceder histórico-cultural. Lo que pretendemos indicar con estas tres figuras, es la división del trabajo tal como visiblemente se presenta en el *mundo* y en la *lengua*.

El *campesino* produce. Su trabajo consiste en ordenar lo que nos da la naturaleza de manera que se agrupe alrededor del hombre que es el centro. La naturaleza, lo permanente, se incluye en la vida del hombre, y como vida significa renovación; la naturaleza es renovada, pero sin alterar los procesos que continúan libremente su camino. En cuanto el campesino produce, la naturaleza productora se disciplina. Derrama la

semilla en los ordenados surcos y crece el trigo; planta los brotes del bosque en un criadero de árboles y crece una arboleda. Conduce al toro junto a la vaca, al potro junto a la yegua y nacen ternero y potrillo. Al cultivar, ordena la naturaleza indisciplinada. En una granja se necesita algo más que establo de vacas, trigo, arboleda, pampa, árboles frutales y huerta. Los animales corren hacia el campesino. No sólo el perro, cuya crianza tal vez tenga algún significado, sino también el gato. La golondrina hace su nido en la cornisa, la cigüeña lo hace sobre el caballete de la techumbre y la araña vive en el entretecho. El viento sopla las semillas de las plantas medicinales y las de aquellas que parecen adherirse al hombre sin objeto ni utilidad y que lo acompañan a todas aquellas partes donde pisa, como es el caso de la achicoria y el llantén. Incluso lo que no necesita: parásitos, malezas y sabandijas. Se aproximan a él, aprovechan su cultivo; en cierto sentido, se subordinan a su cultivo y desde la naturaleza pasan a la vida.

Aquello que en la naturaleza se encuentra espacialmente fijo, llega a convertirse en algo que se traslada de un lado a otro. Árboles y plantas viajan de un continente a otro, y lo que solemos llamar agricultura, en último término, no es otra cosa que naturaleza subordinada al productor y agrupada en torno a él.

El *artesano* crea. Su trabajo consiste en modificar lo dado en la naturaleza, de modo que deja de ser natural. Interrumpe continuamente los procesos naturales, los incomoda. Lo que renueva, efectivamente llega a ser nuevo. Se sirve de lo ya producido. La semilla de los cereales ya no se usa para que nazcan nuevos cereales, pues se les muele, se les remoja, se les calienta y, de lo que ahora es estéril, se hace el pan. Los troncos de árboles crecidos en criaderos, se derriban, se pican y se aserran en bloques, tablas y vigas, y aparece la vivienda, el coche. Pero trasciende lo producido. Coge grandes piedras y coloca una sobre otra y aparece un muro, golpea las más pequeñas, una contra otra, hasta que saltan chispas y aparece el fuego llameante. Huesos y espinas de pescado se convierten en puñales, flechas o agujas para el pelo. Un cuerno de vacuno

se convierte en cuerno para beber o en instrumento musical, una tripa de oveja se convierte en cuerda de arco o cordón. Se aplastan plantas y metales y aparece la pintura. El alimento es fermentado y llega a ser bebida alcohólica. No sólo se queda en lo que la naturaleza le ofrece. También coge las fuerzas invisibles, las desmenuza, las altera, las utiliza: agua y aire tienen que prestar su fuerza, se convierten en movimiento y luz.

Pero, ¿cómo sería posible el trabajo del producir y del crear si no los guiase permanentemente el trabajo de la interpretación?, ¿cómo podría realizarse cada trabajo en su último grado, si el de la interpretación no comprendiese el sentido que le confiere coherencia? O, para quedarnos en nuestra terminología: al trabajo que ordena y al que modifica, se agrega el que da preceptos. Sólo cuando se ha interpretado el modo según el cual algo se produce y crea, cuando se ha interpretado lo producido y lo creado, podemos aceptar como completa la comunidad de trabajo.

Al campesino y al artesano, se asocia el *sacerdote*. Sólo cuando el sacerdote interpreta el trabajo y cuando lo interpreta desde el comienzo hasta sus últimas consecuencias, en el sentido más amplio, el campesino puede incluir la naturaleza en su vida como proceso natural y el artesano puede interrumpirla y crear algo nuevo.

¿De qué manera he de unir los pilares y las piedras para que me protejan contra la naturaleza, para que protejan a los míos y lo mío, para que me aislen de la naturaleza, para que logren una estructura, para que se conviertan en una vivienda, en una casa? Y yendo más allá: ¿qué significa una casa, un hogar que abarca desde los hijos hasta una familia entera, que abarca la vida de una familia y la posesión de una familia? Y yendo más allá todavía: ¿qué significa aquella casa en su sentido más amplio, allí donde se refleja en hogares de otra índole: en el hogar de Dios, en el hogar de los muertos, en el templo, en el sepulcro? O si se quieren casos aislados: ¿qué significa la golondrina que anida en la cornisa, la cigüe-

ña en el caballete de la techumbre?, ¿qué traen y qué dan a los habitantes? o ¿qué nos dicen la rosa, el arrayán y el lirio en el jardín?

Por medio del trabajo interpretativo del sacerdote, el trabajo llega a ser cabal e íntegro. Para los conceptos «cabal» o «íntegro» tenemos en el antiguo alto alemán una palabra que algo ha alterado su significado en el alemán medieval y que sólo se usa como antaño se usaba en el bajo alemán y el holandés; me refiero al término *heil* (íntegro, ileso). No existe mejor expresión que *heil* para el trabajo del sacerdote porque con este término se indica a su vez la otra actividad. En cuanto integra al mundo, lo completa, lo entera, lo hace sano. *sanus*. Pero en cuanto lo integra (*heil machen*) se presenta como intermediario entre una y otra comunidad de trabajo; no sólo las integra, también las santifica (*heilig*). Todo lo que ha de perdurar, ha de interpretarse santamente desde sus comienzos. Santo es el primer día del nuevo año, santo es el primer día escolar, santo es el primer surco que el arado traza sobre tierra inculta. Así como *heil*, *heilig* y *heilen*, también se relacionan *colere*, *cultus*, cultura. Este primer surco significa todo el conjunto de los surcos venideros, significa las futuras cosechas, significa la fertilidad. Si se ha de «crear» una casa, se coloca la primera piedra y esta acción significa y santifica todas las acciones posteriores, esta piedra reúne en sí todo el significado. Así como está colocada, han de colocarse otras; su firmeza ha de ser la firmeza de las otras, sobre ella descansará la casa y todo lo que suceda en la casa, desde la tranquilidad de los habitantes hasta la autoridad que descansa sobre el padre de la familia. La totalidad de los preceptos está contenida en esta piedra. Tales acciones se verifican solemnemente mediante fiestas o ayunos y con ello se pone de manifiesto todo lo anterior, interpretado ahora hasta la perfección absoluta. Todo lo que en la cultura es activo u objetivo, todo lo que alcanza una estructura o toma forma para llegar a ser íntegro (*heil*), ha de santificarse (*geheiligt*) por medio de la interpretación y, a partir de esta interpretación, puede en cualquier momento llegar a ser nuevamente santo (*heilig*). En último término,

cada acción cultural es acción de culto, cada objeto cultural, objeto de culto.

Claro es que aquí no hacemos historia de la cultura en el sentido de historia de la evolución, pero ya que hoy en día suele ser mal entendida, debo repetirlo. No debemos decir: primero el hombre ha producido, luego creado y finalmente interpretado. Carecería de sentido buscar en algún oculto rincón del mundo a un pueblo que haya permanecido en la etapa de la producción, en la etapa del campesino. Algo de este estilo no existe y es imposible que exista. No desconozco que la economía humana atraviesa por muchas etapas, pero lo cierto es que, en este caso, lo que importa es ver el trabajo en sus formas particulares para comprenderlo en su totalidad. En este sentido, nada hay que el hombre haya ganado a fuerza de trabajo que no lo reconozcamos como campesino, artesano o sacerdote.

Era necesario volver a decirlo, porque deseamos comparar otra vez los círculos ambientales de los tres tipos de trabajo. Son concéntricos y su circunsferencia se amplía cada vez más. Ya vimos que el artesano creaba dentro de un ámbito mayor que el del productor o campesino. No sólo ha hecho pan de los cereales que crecen en el campo; también en su trabajo, trascendiendo lo producido por la naturaleza, ha incluido lo que le ha parecido alcanzable y útil dentro de lo no producido por ella. Y se amplía aún más el círculo al llegar al sacerdote: de ningún modo se conforma con interpretar lo producido y creado. Su trabajo interpretativo se extiende también a lo que no puede producirse ni crearse, interpreta el sol, la luna y los astros y sus interpretaciones trascienden lo visible y tangible para alcanzar lo invisible e intangible.

Así vemos ante nosotros a nuestras tres figuras, así las vemos en su limitación espacial, en su movimiento. El campesino pertenece a la tierra, se encuentra dentro del paisaje. Si lo abandona, deja de ser campesino. El artesano atraviesa el mundo como oficial y luego se establece donde termina el paisaje, donde todo se transforma, donde todo le es arrebatado a la naturaleza y donde los procesos naturales de la vida se alte-

ran. Se dirige a la población, a la ciudad. En cierto sentido, el campesino permanece solo con su familia, y si se une a otros, es generalmente por razones de trabajo; el artesano se asocia en el gremio con otros artesanos, se asocia a la corporación de artesanos. Finalmente, el sacerdote es a la vez estático y dinámico, no atraviesa el mundo, sino que busca el lugar desde donde pueda abarcarlo con la vista, vive solitario, no se reúne con sus semejantes, pero a la vez constituye el centro de una multitud, de una congregación de fieles que se agrupa en torno a él. Y en las tres expresiones: familia, gremio y congregación, vemos otra vez clara y significativamente a nuestras tres figuras.

Todo el trabajo que el campesino, artesano y sacerdote realizan, se realiza nuevamente en la lengua.

Todo el trabajo que han efectuado campesino, artesano y sacerdote, pertenece a la vida, se funde con la vida, se renueva en la vida y tiene existencia concreta en ella. Pero mediante el trabajo de la lengua, en la lengua misma logra nueva existencia.

En un doble sentido: en primer lugar, a todo lo producido, creado e interpretado la lengua le da nombre. En un segundo lugar —y aquí profundizamos más— la lengua misma es algo que produce, crea e interpreta; algo en que se realizan ordenación, transformación y fijación de preceptos.

En su «comentario» a los *Experimentos analíticos del sonido* (Heidelberg, 1928), Ipsen señala que el dar nombres es similar a la *atmósfera* que todo lo rodea y penetra y donde ese todo se halla inmerso; similar a esa atmósfera que el hombre respira, incluyendo lo que contiene; similar al aire respiratorio que se ha hecho sonoro en el momento de la espiración, similar a esos sonidos que contienen los nombres de las cosas.

En su trabajo de denominación considera a la lengua tan imperturbable como el inspirar y el espirar, donde está tan presente como la *atmósfera* de que habláramos.

Sin embargo: *jnomen est omen!* De la lengua algo nace, es una semilla que puede brotar y prender. Ingenua e instintivamente, lo sabemos y sentimos en que con la palabra tememos

haber dado origen a algo indeseable. »Toco madera«, solemos decir y, por medio de cualquier acción, tratamos de contener la fuerza productora de la palabra. A esto lo llamamos superstición, pero no olvidemos que en la llamada superstición, radica el conocimiento del poder de realización de la palabra. Si investigamos la historia semántica de palabras como *loben* (alabar), *geloben* (prometer), *glauben* (creer), *erlauben* (permitir) y todas aquellas cuya base es *leubh*, percibiremos de qué modo manifiestan la posibilidad de apoderarse de algo o de producirlo mediante la lengua. *Versprechen* (prometer) es mucho más que la manifestación comprometedora de un propósito. Significa hablar (*sprechen*) de modo que algo se produzca, de la misma manera como en ciertas partes de Alemania se puede provocar (*versprechen*) la aparición de un espíritu. Igualmente mediante el lenguaje, puede unirse el agua y el fuego *λόγος σάρξ ἐγένετο* —conocemos de qué modo una palabra puede hacerse carne y vivir entre nosotros. Lo que con expresión mal entendida y peor empleada el positivismo solía denominar magia, hemos de comprenderlo como trabajo de producción de la lengua, la lengua como productora. Nuevamente el *producir* es un *ordenar* que no altera el curso natural de las cosas, pero que las incorpora y acepta en la vida del hombre.

Así como el lenguaje produce, también *crea*; así como una palabra tiene poder de la realización, así también puede, por medio de una transformación, engendrar algo nuevo. La lengua crea, estructura, en cuanto —usamos la palabra en sentido propio — *poetiza*. Lo que la lengua ha creado, se yergue con tanta firmeza como lo creado dentro de la vida artesanal. Conocemos a Odiseo, a Don Quijote, al señor Pickwick, y estas estructuras de la lengua las conocemos mucho mejor que algunas personas de nuestro inmediato alrededor. El pacto que Fausto realizó con el demonio, ha sido examinado jurídicamente y su validez ha sido investigada por conocidos juristas. Estas personas y estos hechos nos recuerdan a determinados poetas de manera tan evidente, que se convendría en que hubiesen sido creados por la lengua. Entonces llamo Serenis-

simus² al que no se relaciona con ninguna figura de poeta y hago presente los acontecimientos de la construcción de la municipalidad de los Schildbürger que, a más de alguno, le son más actuales que muchos de los diarios acontecimientos de la política³.

Allí donde el lenguaje poetiza, solemos decir que aparece la literatura. Con esto hemos hallado una transición que buscáramos al comienzo. Y sabemos que la lengua como trabajo transformador, conduce inmediatamente a la literatura, de igual manera cuando esta literatura no proviene de un determinado poeta o ha sido fijada en una determinada obra de arte. Y luego vemos cómo algo que —usando una palabra audaz— se dio en la naturaleza, es aprehendido, alterado y renovado mediante la lengua o la literatura.

Un hombre vivo, notable en su tiempo, en el fondo existe de manera doble. Conocemos a un Mussolini a través de informes, narraciones y anécdotas, pero no sabemos hasta dónde coincide con el »verdadero« Mussolini, el Mussolini *in natura*. Este segundo Mussolini se relaciona con el Mussolini literario

²Serenissimus (lat.), distinguidísimo señor. Fue hasta el siglo XIX el título oficial de los duques reinantes. A partir de 1900, se llama así a la figura de cabaret del principillo, inventada por el escritor O. E. Hartleben (traducción de la acepción Serenissimus de *Der Großer Brockhaus*, 1952).

³Cuento *Los habitantes de la ciudad de Schilda*. Los habitantes de esta ciudad se pusieron a construir su municipalidad y para ello cortaron unos cuantos árboles en la montaña. Bajaban los troncos sobre sus hombros cuando uno de ellos resbaló y dejó caer el tronco que llevaba. El tronco rodó cerro abajo. Entonces subieron otra vez los troncos para hacerlos rodar sin esfuerzo hasta la construcción. Cuando terminaron el edificio, se dieron cuenta que carecía de luz. Ante esta grave situación, no sabían como reaccionar. Algunos salieron a recoger luz en canastos y sacos, pero todo fue inútil y sin resultado. Un artesano extranjero aconsejó sacar el techo. Se obtuvo luz, pero en invierno la municipalidad se inundó.

Meditaban sobre la manera de resolver el problema, cuando uno de ellos notó que entraba un rayo de sol por un agujero de la madera. Entonces dieron con la solución: ¡habían olvidado las ventanas!

En la actualidad, se hace alusión a este cuento para indicar una acción torpe realizada sin pensar.

como el cereal con el pan, ya que es molido, remojado y calentado por la lengua. Es poetizado, creado. Y ahora será interpretado, ya que mediante la interpretación es posible fijar la relación de Mussolini I y con Mussolini II.

Y así hemos llegado al tercer trabajo de la lengua. Hemos hablado de la relación entre el producir y el crear, entre el realizar y poetizar de la lengua. En este tercer caso, en el del trabajo de interpretación de la lengua, usamos los términos *conocer* y *pensar*.

Cualquier multiplicidad de fenómenos se presenta ante el hombre que descubre sus semejanzas y trata de conocer lo que tienen de común. Tomemos un ejemplo relacionado con los trabajos de Porzig (*Bedeutungsgeschichtliche Studien. Indogermanische Forschungen*, Bd. 10, 2) e Ipsen (*Besinnung der Sprachwissenschaft. Indogermanisches Jahrbuch*, Bd. 11).

El hombre observa las fases de un *cuerpo celeste* que a partir de la delgada hoz, adquiere la forma redonda hasta convertirse en un disco que pone en evidencia la realización de la forma; y, a su vez, la realización de la forma se convierte para el hombre en la norma de observación de cómo se realiza el tiempo. El hombre lleva dentro de sí un *sentimiento* que lo impulsa a la perfección y una aspiración a redondear lo espiritual a través de la forma. A su vez, conoce el modo cómo en su calidad de ser viviente, durante el transcurso de la vida, desarrolla la fuerza de la misma manera. Pero ¿cómo y a partir de qué puede concebir conjuntamente lo común de estas diferencias que le significan un mundo de desarrollo y realización? Aquí interviene la lengua que, al interpretar, concibe todo esto en una señal tan variable como los fenómenos, pero que a pesar de esa variabilidad, posee la unidad de los fenómenos y será desde ahora el núcleo que da preceptos, el núcleo del cual parte toda realización y hacia el cual esta realización regresa. A tal signo lo llamamos raíz.

Raíz es una palabra que —como lo veremos posteriormente— indica una determinada actitud mental, pero que no satisface totalmente la calidad de núcleo del signo. Pero no deseamos alterar la terminología si no es absolutamente necesario;

en todo caso, la palabra raíz nos demuestra cuán profundamente se halla inmersa en la lengua la actividad de la interpretación.

La raíz base de nuestro ejemplo —nos encontramos en el círculo del conocer y pensar indogermánico— se llama *men* y según el precepto correspondiente, el cuerpo celeste ha de llamarse *mond* (luna), el espacio temporal que de él se deriva se llama *monat* (mes), el sentimiento *minne* (amor), el esfuerzo mental *meinen* (opinar), el ser *mann* o *mens*ch (hombre). Si quisiéramos traer a colación otras lenguas indogermánicas, encontraríamos muchas semejanzas, comenzando por el latín *mens* o del griego *μαίνομαι*, *μάντις* y *maenade*.

Entonces veríamos cómo no sólo es raíz, sino que este *men* alcanza formalmente algo más lejano y lo obliga a permanecer dentro de su círculo. Veríamos también cómo —según su forma— interpreta objetos de la más diversa índole, tanto naturales como creados, y cómo esos objetos adquieren su fuerza a través de esta modelación. Para mencionar un ejemplo, el latín *semen*, que etimológicamente se encuentra muy lejos de las palabras nombradas, es interpretado mediante la terminación *mn*, igual que aquellas cosas que como la luna alcanzan la redondez y que, en cuanto se completan, despliegan su fuerza.

Recuerdo la primera piedra en la cual se halla y se preceptúa todo acto de construir y todo lo que para un hombre significa una casa. Y ahora entenderemos cómo, a partir de lo que llamamos raíz, cual un rayo la lengua señala lo análogo y todo aquello que se muestra de manera distinta e interpreta en un solo campo las figuras sobre la tabla de ajedrez o las tropas en un campo de batalla.

IV

Esta imagen del mundo que se construye sobre la producción, creación e interpretación, mundo donde se hallan campesinos, artesanos y sacerdotes cuyos trabajos se realizan nuevamente por intermedio de la lengua, tal vez a muchos les parezca muy

semejante a un mundo de campos sembrados, de cereales molidos, de pan amasado, de construcciones, de primeras piedras; en fin, semejante a un mundo de objetos, un mundo de particularidades.

Si es así, sólo debemos reflexionar brevemente para comprender que, en general, este mundo no se le presenta de este modo al hombre. Para el hombre, este mundo visto como un todo y en su borrosa diversidad, en su barullo, en su tumulto, es más bien algo salvaje y confuso. Para comprenderlo, debe profundizarlo, debe de cualquier manera unificar el sinnúmero de sus fenómenos, debe acercarse a ellos con criterio selectivo. El hombre y el mundo recuerdan a la muchacha colocada ante un caótico montón de semillas de diversa índole, cuya tarea consiste en separar las semillas en una sola noche. Conocemos el desarrollo de este *Märchen*: aves amables o insectos acuden en su ayuda. Comienza el trabajo y a la vez que van apareciendo montoncitos reconocibles del montón caótico, todo adquiere relieve e importancia. Lo que sólo fue parte confusa de un todo caótico adquiere, allí donde lo análogo se asocia a lo análogo, su individualidad. Si al salir el sol aparece el mago, el caos se convierte en cosmos.

El hombre interviene en la confusión del mundo, profundiza, aminora, une, reúne todo lo que corresponde, separa, divide, descompone y reúne lo esencial en un montoncito. Las diferencias se extienden, lo susceptible de interpretación múltiple se excluye, se interpreta o convierte en unívoco. Al excluir y ajustar, se abre paso hasta las formas básicas.

Sin embargo, lo que sucede —como más tarde lo veremos— no es un *Märchen*. Lo que se encuentra amontonado en el caos del mundo no posee forma propia desde un comienzo como lo posee el poroto y la arveja, pues lo que se separa según sus diferencias sólo al reunirse adquiere forma propia luego de la separación de sus partes. Y, justamente, éste es el proceso que hemos de observar. Lo análogo se asocia a lo análogo, pero no constituye montoncitos singulares, más bien constituye una pluralidad cuyas partes se entrelazan, conflu-

yen y fusionan para llegar a ser una estructura, una *forma*, una forma que como tal, puede concebirse objetivamente, que, como dijéramos, posee *validez* y *precisión* propias.

Pues bien, allí donde el lenguaje toma parte en la creación de tal forma, donde interviene disponiendo y transformando, donde nuevamente le da estructura, allí podemos hablar de *formas literarias*.

HAGIOGRAFIA

(LEGENDE)

He elegido la hagiografía como primera de estas formas, porque en un determinado período de la cultura occidental se nos presenta como un todo bien acotado. Me refiero a la hagiografía cristiana tal como se formó y se ha mantenido en la Iglesia Católica desde los primeros siglos después de Cristo. Por cierto, no estudiaremos todas sus posibilidades, ni en su extensión más amplia. Sólo la estudiaremos en su absoluta y específica particularidad.

Es una ventaja que se pueda tomar una forma dentro del periodo en que ha alcanzado su plena identidad. En nuestro caso, esa ventaja reside en la posibilidad de examinar la hagiografía en la época y ambiente en que se leía con cierta exclusividad y en que era uno de los puntos cardinales hacia el cual el hombre dirigía su vista. Es probable que fuese casi el único punto hacia el cual podía dirigirla.

Naturalmente, esa ventaja presenta también sus peligros ya que no podemos aceptar sin más ni más la hagiografía medieval como un paradigma, ni debemos valorar precipitadamente la imagen conceptual obtenida y suponer que se han delineado todas sus posibilidades. La comparación se hace difícil si nos hemos identificado demasiado con una determinada imagen. Sin embargo, en este caso, no es tan grande el peligro, porque nuestra vida se encuentra suficientemente alejada de la hagiografía católica como para poder apreciarla con clara perspectiva.

En primer término, observamos superficialmente el mundo de la hagiografía medieval, tal como se encuentra a nuestro alcance según sus fuentes.

A partir de los primeros siglos cristianos, encontramos, en colecciones mayores y menores, historias con testimonios acerca de la vida y hechos de los santos. A través de toda la Edad Media, encontramos *Acta Martyrum* o *Acta Sanctorum*, libros que no sólo son leídos, sino que influyen fuertemente en las

artes figurativas de la literatura. En este aspecto, es decisiva la *Legendae Sanctorum* o la *Legenda Aurea*, recopilada a mediados del siglo XIII por el obispo Jacobo de Vorágine. Allí nos topamos por primera vez con la palabra hagiografía —la cual ha indicado durante mucho tiempo, el camino hacia un especial tipo de hagiografía artística de vigorosa influencia en la «novelle» italiana.

La verdadera gran recopilación de *Vitae* de todos los santos reconocidos por la Iglesia Católica, comienza en una época (siglo XVII) muy importante para la determinación del concepto de santo. Este trabajo lo comenzó un jesuita, el padre Heriberto Rosweyde, natural de Flandes; luego de su muerte lo continuó un compañero de orden, Johannes Bollandus, cuyo nombre sirve para denominar la recopilación. En general, lo llamamos *Acta Sanctorum* o *Bollandiana*. La obra aún no ha sido concluida. En rigor, jamás podrá concluirse, ya que la cantidad de santos no está limitada históricamente; para decirlo de otra manera, cada día pueden incluirse otros y en realidad se incluyen. Como la veneración de los santos está en relación con el rito cotidiano de la Iglesia Católica, las *Vitae* y *Actas* están ordenadas según los días del año eclesiástico. Los dos tomos confeccionados por Bollandus para el mes de enero aparecieron en 1643. En 1902, la edición original había aumentado a sesenta y tres tomos. Desde entonces, se han agregado algunos más. Actualmente, este trabajo lo realiza una comisión que edita desde 1882 la revista *Analecta Bollandiana*. En total, la colección contiene aproximadamente veinte mil vidas de santos. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en algunos casos los bolandistas han editado juntas varias versiones de la vida de un mismo santo.

Con esto tenemos material suficiente.

Después que la Edad Media, dicho a grandes rasgos, llevó en sí al santo y su hagiografía como concepción del mundo y coleccionó sus *Vitae*; un despertar científico logró posteriormente recopilarlas, siempre dentro de la Iglesia, en toda su amplitud y diversidad multifacética.

Aquí, *el santo* y *lo santo* se encuentran en un mundo particular a partir del cual han adquirido un significado más restringido que el que le atribuimos comúnmente, aún más restringido que el significado que le hemos dado en la Introducción.

11

¿Qué es el santo?, ¿qué son los santos cuyas vidas se nos presentan de una particular manera en las fuentes citadas? En conjunto, aunque es posible considerarlos como individuos aislados, constituyen una sociedad en virtud de un nexo interno y del hecho de representar en su totalidad el año eclesiástico.

Por consiguiente, el santo está ligado a la institución Iglesia. La pregunta ¿qué es el santo?, debido a que sólo a partir de este nexo tiene respuesta, se convierte en ¿cómo se llega a ser santo? Pregunta más amplia, más profunda y metodológicamente anterior, pregunta que no emerge de la persona, sino de la institución que reconoce al santo como tal.

Este reconocimiento se realiza mediante una fórmula tradicional y fija: la fórmula de la canonización (*canonisatio*), reglamentada definitivamente por el Papa Urbano VIII (1623-1637, época de gestación del *Acta Sanctorum*).

Se llama *canonisatio* a la *declaratio pro sancto* de un *bienaventurado* (*beatus*). *Canonisare* significa: «inscribir en la nómina (canon) de los santos», conferir al santo el culto que le corresponde y mencionarlo en la oración que el sacerdote debe decir en su misa de consagración.

Observemos ahora el proceso de canonización vigente desde los tiempos de Urbano VIII.

Esta canonización se lleva a cabo mediante la *congregatio rituum*, donde tienen asiento algunos cardenales y otros dignatarios de la iglesia. La reunión se realiza a pedido de un grupo de personas convencidas de la santidad de aquel a quien han propuesto y para cuyo caso el clero local sirve de intermediario. Por norma general, ha de existir un período relativamente largo entre la muerte del referido santo y el proceso de canonización (50 años). El proceso de canonización adopta

la misma forma que el judicial, es decir, de un proceso en instancias. En primer lugar, ha de demostrarse, mediante la declaración de testigos, que el personaje en cuestión, quien pasa a llamarse *servus Dei* posee virtudes heroicas y ha realizado milagros. La investigación, primero la lleva a cabo el obispo del lugar donde ha vivido el *servus Dei* y luego dictamina la *congregatio rituum*. Y en caso de resistir esta última prueba, se lleva adelante la beatificación (*beatificatio*).

Una vez establecida la *beatificatio*, el asunto pasa a una instancia mayor, pero para que esto sea posible, han de acaecer otros milagros. El proceso vuelve a comenzar. Se escuchan las palabras de los testigos y se emiten argumentos en contra. Una vez que todo ha llegado a su fin, el Papa *ex cathedra* declara *sanctus* al *beatus*: *decernimus et definimus N. sanctum esse et sanctorum catalogo adscribendum ipsumque catalogo hujusmodi adscribimus statuantes ut ab universali ecclesia... festum ipsius et officium devote et solenniter celebretur*.

Es necesario agregar que las virtudes teologales del santo (*spes, fides, caritas*) y morales (*justitia, prudentia, fortitudo, temperantia*) que se someten a investigación procesal, corresponden al sistema y concepto escolásticos. Así también, el concepto de milagro, segundo punto importante a examinarse, equivale a la definición escolástica: *illa, quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur*.

En las sesiones donde se discute la *beatificatio* y la *canonizatio*, se indica expresamente que el procedimiento a seguir será formalmente igual a un proceso judicial. Se dice que los argumentos de la beatificación y canonización deben ser sometidos a análisis tan severo como los de un proceso criminal y que los hechos deben demostrarse con la misma exactitud que se exige para el castigo de un delito. También se encuentra presente en la *Congregatio rituum*, un fiscal que se llama comúnmente, aunque no de manera oficial, *advocatus diaboli*.

De este modo se crea y reconoce a un santo a partir de Urbano VIII. ¿Acaso antes no existían santos? Al contrario. En el siglo XVII, por influencia del Concilio de Trento, de la Contrarreforma y de la orden de los jesuitas, se concreta una re-

lamentación fija y tal vez externa de un proceso propio de la Iglesia cristiana. Hasta el momento de la Reforma, la santificación nace y se realiza con natural espontaneidad. El modo jurídico y riguroso de este proceso es tan sólo la culminación de un desarrollo cultural. Lo que aquí decreta una autoridad clerical en virtud de su jerarquía, es la fórmula de una forma y esta fórmula se concibe de tal modo, que la forma se reconoce y deduce de ella.

Por de pronto, podemos separar los elementos externos de la fórmula.

III

En un pequeño y limitado círculo vive un ser cuyo comportamiento particular llama la atención a sus semejantes. Su modo de juzgar la vida y su conducta difieren del juicio y conducta de los demás. Es más virtuoso que sus semejantes, pero sus virtudes se diferencian en calidad más que en cantidad. Este hecho quedará en claro cuando se aprecien los méritos del santo a partir de y mediante un proceso. Es aquí donde comenzamos a comprender la significación del proceso y su comparación con el derecho penal.

Un hombre puede ser infinitamente más malo que su vecino sin dar el más mínimo motivo para que el derecho penal se preocupe de su *maldad*. Sólo cuando esta *maldad* se manifiesta en una determinada acción, se convierte en un acto; por decirlo así, *se activa* y sólo entonces puede ser culpable por esta acción que llamamos y definimos, en sentido amplio, como *culpa punible*. El delincuente se diferencia de los demás malvados por la calidad del delito. Es el delito lo que se castiga y el castigo del delincuente se realiza porque nuestra justicia lo identifica con su crimen.

Por lo tanto, el proceso penal ha de investigar la existencia de un delito y no la maldad del acusado.

Si esto lo invertimos, estamos frente al proceso de canonización. Pero nos encontramos con una dificultad: no poseemos una palabra que exprese lo contrario de delito, ni tampoco

una que sea contraria a la definición de *culpa punible*. Debemos conformarnos con la expresión *virtud en actividad* o *virtud activa*. Y, por lo tanto, definiremos como virtud activa la conducta del ser aludido al comienzo del párrafo, cuyas virtudes se distinguen cualitativamente.

Sin embargo, existe en nuestras leyes una disposición básica: *nullum crimen sine lege*. Es decir, la ley es norma de castigo. Este tipo de ley tampoco existe en el reverso religioso; lo que nos obliga a buscar otra norma. A esto se llega por dos caminos:

En primer lugar, el proceso de canonización se apoya, lo mismo que el proceso penal, en testigos. Durante el proceso penal, los testigos sólo deben pronunciarse sobre las circunstancias del hecho, pero la constatación del delito queda en manos del colegio de jueces, sin importar la composición de este colegio. En cambio, en el proceso de canonización, los testigos, que de algún modo son especialistas en la materia, han de pronunciarse, según su criterio, sobre la existencia de *virtutes activas* en el *servus Dei*.

En segundo lugar, hay que agregar una norma superior mucho más importante. La virtud, en su singularidad activa, es confirmada desde lo alto mediante el *milagro*, mediante el *quod a Deo fit praeter causas nobis notas*. Y nuevamente, los testigos no sólo se pronuncian sobre las circunstancias del hecho, sino que expresan también su convicción de que realmente han ocurrido milagros. Pero la decisión última de declarar si existe la virtud milagrosa, la santidad, queda en manos de los jueces.

Con esto, hemos seguido el proceso de canonización en su primera fase hasta su beatificación. Como ya hemos dicho, deben transcurrir algunos años desde la muerte del *servus Dei* hasta su beatificación. Más años deberán transcurrir todavía para que el proceso del *beatus* sea tomado en una segunda instancia como proceso de canonización. Durante estos años también ha de repetirse, independientemente del individuo (del *beatus*), la confirmación divina que, como se sabe, se realiza mediante el milagro.

¿Cómo y dónde acaecen los milagros póstumos acerca de los cuales han de informar nuevamente los testigos que viven en las inmediaciones del *beatus*? En su tumba, en el lugar donde ha vivido y por medio de las vestimentas que ha usado en vida, por medio de objetos que ha tocado o lo han rozado, por medio de su sangre o partes de su cuerpo.

¿Y qué significan estos milagros póstumos? Se ha dicho con cierto candor: «un pueblo verdaderamente católico apreciaba más a los santos muertos que a los santos vivos». Varias narraciones medievales confirman esta aseveración. Leemos en *Vita de san Romualdo* de Petrus Damianus, que los catalanes trataron de retener en su tierra a Romualdo, procedente de Italia, que ya en vida era considerado un santo. Pero cuando sus intentos fracasaron, lo asesinaron para poseer, por lo menos, el cadáver de quien no pudieron retener en vida: *pro patrocinio terrae*. De ésta y otras narraciones medievales, se infiere el significado de milagros póstumos.

La virtud activa ha de consumarse. Y esta virtud activa no sólo se concibe desligada del individuo viviente, sino desligada de la vida misma. Unicamente cuando después de la muerte del individuo, la virtud activa se independiza, logra realmente su identidad y alcanza su total plenitud. La virtud activa se *objetiva*.

Nuestra legislación penal conoce un plazo de prescripción: después de cierto tiempo, un delincuente no puede ser castigado por su delito porque el delito se extingue. Aquí se muestra otra vez cómo nuestra legislación penal parte, en último término, de la identificación delito-delincuente. No obstante, ha habido otros tiempos en que se ha desenterrado el cadáver de un asesino que en vida eludió su castigo y se le ha colgado en la horca o se le ha amarrado a la rueda de tormento. Estos fueron tiempos en que el delito permanecía vivo y podía y debía ser castigado, incluso cuando ya el delincuente no pertenecía al mundo de los vivos. De la misma manera debemos imaginarnos la virtud de un santo después de su muerte. Virtud que, independiente del individuo, persiste como virtud en sí y sobrevive aún con más vigor e intensidad. Al plazo de

prescripción de nuestro Código Penal, podemos oponer el plazo de eternización en el proceso de la *canonisatio*.

En la segunda instancia, luego del plazo de confirmación en que la virtud activa comienza su vida separada del *servus Dei*, esta virtud activa se unirá nuevamente a su portador personal. En esta nueva unión, consiste el proceso de la *canonisatio*, la *santificación*. El *servus Dei* es *venerabilis*, se convierte en *beatus* y se encuentra entre los bienaventurados en el más allá. Allí, su virtud que se ha independizado y se ha hecho objeto, vuelve a reunirse con él. *Beatus* y *virtud activa* adquieren un nuevo carácter: él se convierte en *sanctus* y su fiesta y culto han de celebrarse en toda la Iglesia *devote et solenniter*: ha adquirido su personalidad celestial. Lo que fue su *virtud* es, una vez vuelta a unirse con él, su *poder*. Recuérdese que *virtus* ya entre los romanos equivalía, en cierto sentido, a *virtud*, *fuerza* o *poder*; y, en el latín medieval, podía significar, sin más ni más, *miraculum*; y además *virtud* (*tugend*) está relacionado con servir para... (*taugen*). Si primero el milagro significó confirmación de la virtud, ahora es signo del poder. Si anteriormente el milagro sucedió por intervención de Dios para señalar al santo, ahora sucede por intervención del santo; por decirlo así, por encargo y en conformidad con Dios en beneficio de alguien o algo. Es posible ponerse bajo la protección del santo, se puede acudir a él, se le puede rogar que provoque un milagro.

Este poder se muestra otra vez independiente, aunque no de manera total, pero sí desligado de la persona del santo.

El milagro, después de la muerte, se une a un objeto —una vestimenta, la tumba, los instrumentos de su tortura— que da testimonio del *servus Dei* del mismo modo que el milagro atestigua al santo. Estos objetos eran imprescindibles en la época en que su cuerpo había muerto, pero su virtud activa seguía viva. El objeto —solemos llamarlo *reliquia*— debía reemplazarlo en su ausencia. De otra manera ¿cómo podríamos saber a quién pertenecían las virtudes que en un lugar determinado se confirman por medio de un milagro?, ¿cómo comprender que aquello incomprensible y efectuado por Dios,

señala a una persona? Del mismo modo que la reliquia reemplaza al *servus Dei* en su ausencia, también puede reemplazarlo cuando éste, ya *sanctus*, se halla en el cielo. Todo lo que estuvo en relación con el santo pudo de alguna manera absorberlo y posteriormente irradiarlo; en cierto modo, puede llegar a ser sagrado y portador del poder.

Destaquemos clara y brevemente el proceso de canonización:

En primer lugar, significación del santo como persona luego de habérsele visto como realizador de la virtud dentro de una comunidad humana, y su virtud confirmada mediante milagros;

en segundo lugar, una vez fallecido, la actividad de la virtud se ha experimentado y confirmado de manera independiente; en tercer lugar, provisto de una nueva configuración, las virtudes han vuelto a él y le han otorgado poder: todo esto puede estar contenido en un objeto y significar una reliquia.

IV

Si observamos la evolución del santo según las fórmulas del proceso de canonización y según su figura en la tierra y el cielo, aparece otra vez la pregunta ¿qué significa todo esto?, ¿qué induce al hombre a mirar de esta manera a sus prójimos?, ¿de qué asociación de ideas, de qué posición ante la vida, de qué *actividad mental* nace aquel mundo de formas donde las personas se convierten en santos, los objetos en reliquias, mundo donde hablamos de milagros, aquella forma de mundo que en la canonización ha sido fijada como paralela jerárquica a un fenómeno vital?

Lo que nos llama primero la atención en el procedimiento para que un santo se convierta en tal, es —tengo que expresarme con cuidado— que participe tan poco en todo.

Y no es que como personalidad se mantenga en una actividad pasiva. ¡De ninguna manera! A veces, su nacimiento se le anuncia a la madre por medio de una luz resplandeciente u otra señal por el estilo: En cuanto da sus primeros pasos en

la vida, su existencia se convierte en un quehacer. Hay santos que ya en la cuna juntan sus manitas para rezar. Durante su niñez se diferencia de los otros niños de la misma edad, debido a su devoción y buenas obras. Más tarde, su fuerza activa se manifiesta de manera constante y su actuación es permanente. Existen santos valientes que luchan contra la tentación, contra enemigos satánicos y contra el diablo o hacen frente a un tirano hereje. Existen santos diligentes que escriben innumerables obras gratas a Dios o que atraviesan uno y otro país para convertir a los herejes mediante la prédica. Existen santos que llevan con alegría los martirios que la vida les ha impuesto y que heroicamente anhelan otros más penosos. Efectivamente son activos y, sin embargo, son ajenos al proceso de santificación que primero se realiza en la vida y luego se refleja en el procedimiento de la *congregatio rituum*. Podemos decir que, a pesar de ser los personajes de mayor importancia en los dos procesos — el de la vida y el de la canonización — son enjuiciados como en un proceso en rebeldía.

Expresado con mayor rigor, no nos da la sensación de que el santo exista por sí y para sí, nos da la sensación de que existe por la sociedad y para la sociedad: primero, en el pequeño círculo en que se le observa, y luego en la *ecclesia universalis*; incluso cuando se encuentra entre los bienaventurados del más allá, o bien cuando, adornado con los tributos, se encuentra sobre el altar.

Pero ¿qué significa el santo para la sociedad?

El bien y el mal pueden ser valorados, mas no mensurados. Sólo son mensurables cuando se han transformado en *virtud activa* (caso del santo) o en *culpa punible* (caso del delincuente). Sólo cuando somos capaces de verlos de esta manera, podemos desligarlos de sus portadores en su independencia mensurable. Por lo tanto, santos y delincuentes son personas en las cuales, de algún modo, el bien y el mal se hacen objetivos.

En esto reside la causa del por qué aquella sociedad no pregunta cómo se siente el santo cuando es devoto, cuando actúa, cuando sufre. En este sentido, no es para la sociedad un hom-

bre como otro cualquiera, pues es un medio para ver la virtud hecha objeto en su mayor potencia y hasta el poder celestial. Y por eso el santo está ausente de su proceso y son testigos, y siempre testigos como representantes de la sociedad, los que expresan su convicción de que la virtud activa se ha realizado y ha sido confirmada por medio de los milagros, testigos que dan fe de la veracidad de sus convicciones ante la autoridad eclesiástica.

¿Qué se ha ganado con que la virtud llegue a ser de esta manera mensurable y tangible?, ¿qué es esa particular manera que se hace objetiva en el santo?

Llegamos a lo que nos adentra en la *actividad mental* que configura al santo. Podemos hacer el bien o el mal sin saber exactamente cómo debemos ser valorados o juzgados. Sólo cuando la virtud se ha hecho mensurable, tangible, sólo cuando se encuentra ante nosotros en forma incondicional y absoluta en el santo, sólo entonces, estamos en posesión de una segura vara de medir: el santo trae a nuestra conciencia lo que deseamos hacer, ser y experimentar por el camino de la virtud; él mismo es este camino y podemos seguirlo.

Ahora bien, para caracterizar la *actividad mental* de la cual resulta lo que yo denomino forma —en este caso la forma *hagiografía*— me veré obligado a introducir señales; vale decir, palabras que no significan en toda su extensión, palabras que señalan, que sólo indican una dirección.

Me serviré del término latino *imitatio* que era usual en la Edad Media, ya que ni el alemán *folgen* (seguir), ni *machahmen* (imitar), indican satisfactoriamente en esta dirección.

Imitor está relacionado etimológicamente con *aemulus* = emular (*aemulor*, tratar de igualar a. . .) y con *imago* = imagen. Al lado de la etimología, está todavía el concepto *Eindeutung* (unívoco). Así, la Edad Media ha reunido unívocamente *imitari* con *inmutare*: transformarse de tal manera que se deja de ser lo que se es para ser otra cosa.

El santo en el cual se hace objetiva la virtud como persona, es una figura de la cual el medio, cercano o lejano, experimenta

la *imitatio*. Representa a aquél a quien podemos imitar y prueba que, a través de su imitación, se realiza la virtud como actividad. Como escalón más alto de la virtud nos es inalcanzable, mas gracias a su objetivación, se halla a nuestro alcance. Es una figura en la que percibimos, experimentamos y reconocemos todo aquello que es digno de alcanzarse y que, al mismo tiempo, nos ha demostrado gráficamente que la actividad es posible. Dicho brevemente, el santo es, desde el punto de vista de la forma, un *imitabile*.

A partir del santo, santo cuya evolución hemos examinado detenidamente, dirigimos nuestra vista hacia ese mundo que lo ha conformado en su particularidad. Si paseamos nuestra vista por la Edad Media, encontramos por todas partes lo mismo. Allí existe una iglesia sobre la pendiente de una colina, y el sendero que conduce a ella está dividido en catorce estaciones. Cada estación representa un determinado punto de la pasión de Cristo. El devoto recorre este camino y revive sucesivamente el escarnio, los azotes, la crucifixión. Y el devoto no sólo sufre el recuerdo de lo acontecido, sino que experimenta literalmente la pasión de Cristo, se pone en el lugar de Cristo, participa de sus dolores y es igualmente escarnecido y azotado y ayuda a llevar la cruz. Se identifica con el inimitable en cuanto a un hombre le es posible hacerlo, se transforma en *aemula Christi*, es acogido por Cristo en la Iglesia que hay arriba en la colina, ya que la iglesia es a su vez un *imago Christi*. Una peregrinación al lugar donde descansa un santo o donde está representado por sus reliquias, no es otra cosa que una efectiva repetición del camino hacia la santidad. Entiéndase bien, en cuanto le es posible esta repetición a un no-santo. Si al final del viaje el santo concede lo que el peregrino esperaba de él mediante el viaje —por ejemplo, sanar de una enfermedad— entonces sucede porque el peregrino, en sentido menor, ha llegado a ser él mismo el santo.

El mismo sentido de peregrinación tienen las cruzadas. Indiscutiblemente, las cruzadas pueden relacionarse con los grandes movimientos de invasión de los pueblos germánicos

que dieron forma a Occidente. Son igualmente translaciones de pueblos como los viajes de descubrimientos que más tarde se realizaron. Sin embargo, se diferencian de esos movimientos que las suceden por su carácter imitativo, expresado en el fin y medios para alcanzarlo. Las cruzadas pueden dirigirse hacia Oriente, España o Palestina y siempre estarán bajo el signo de la imitación de Cristo: »Y el que no toma su cruz, y sigue en pos de mí, no es digno de mí«. Los caballeros fijan la cruz sobre sus hombros y efectúan una impresionante peregrinación al estilo guerrero con el fin último de lograr la mayor de todas las reliquias: la tumba de Cristo, que es Cristo mismo.

De esta manera pueden concebirse las más elevadas acciones y personalidades del cristianismo, sin que se agote del todo su significado religioso. Por ejemplo, sucede esto con la Santa Misa, la Virgen María y el mismo Jesucristo. Sin duda, Jesucristo posee otros significados, pero también es el »santo supremo« cuyos *aemuli* son a su vez los otros santos. Y, nuevamente, incluso lo que ha ocurrido en la vida de Cristo, puede interpretarse imitativamente. En el Evangelio de San Mateo, se le ve como la realización de algo pretérito cuando se dice: Entonces se cumplió lo que había dicho el profeta Jeremías, que dijo... También este acontecimiento del Nuevo Testamento puede aceptarse como repetición de un hecho del Viejo Testamento; como, por ejemplo, que el sacrificio de la muerte de Cristo en la cruz ha tenido como antecesor el sacrificio de Abraham.

Gran parte del mundo medieval estaría a nuestra disposición si quisiéramos demostrar detalladamente de qué modo se encuentra integrada a la vida del hombre de esa época la actividad mental de la *imitatio*, esta actividad mental del *aemuli* y de las imágenes, que de ninguna manera se reduce exclusivamente a la vida religiosa. Y siempre se nos presenta el caso de que en una persona, objeto o acción, se hace efectiva otra cosa que se objetiva en ellos, y que a partir de esta objetivación, otorga a otros la posibilidad de introducirse en ella y ser acogido por ella.

Ahora bien, esta forma que se realiza en la vida, a su vez se realiza en la lengua. Tenemos al *santo*, su *reliquia* y su *hagiografía*; tenemos la *persona*, el *objeto* y la *lengua*. En los tres, se realiza plenamente esta actividad mental, este mundo de la *imitatio*.

La hagiografía occidental católica posee —y esto se debe a la seguridad con que desde temprano las autoridades eclesiásticas observaron e interpretaron jerárquicamente la totalidad de este proceso— una estructura cerrada: nos entrega la vida del santo, dicho superficialmente, su historia. Es lo que llamaremos *Vita*.

Esta *Vita*, como forma lingüística, debe transcurrir de modo que corresponda en todo sentido a los acontecimientos de la vida. Es decir, en la forma lingüística, la vida se realiza nuevamente. No basta con protocolizar imparcialmente los acontecimientos y hechos. Es necesario que la *Vita* convierta estos acontecimientos y hechos en forma y, que por sí mismos, se realicen nuevamente. Para el auditor o lector, la *Vita* debe ser exactamente aquello que el santo representa en la vida, debe ser ella misma una *imitabile*. Debido a esto, en la *Vita*, la existencia de un hombre adquiere un aspecto diferente a lo que denominamos biografía histórica. Solemos concebir la vida de un hombre "históricamente hablando" —más adelante explicaremos lo que desde el punto de vista de la forma queremos expresar con esto— como una continuidad, como un movimiento que sigue ininterrumpidamente su curso desde el comienzo hasta el final y en el que todo *después* se refiere a un *antes*. Si la *Vita* concibiese de esta manera la existencia del santo, no lograría jamás su objetivo. En ella ha de realizarse el modo cómo la virtud se hace activa, ha de mostrar cómo la actividad de la virtud se prueba mediante milagros. No le importan las relaciones de la vida humana, sólo le importan aquellos momentos en que el bien se hace objetivo.

La *Vita*, la *hagiografía* en general, quiebra lo histórico en sus elementos constitutivos y los rellena y estructura en una

secuencia condicionada por el concepto de lo imitable. La hagiografía desconoce lo histórico en el sentido aludido y sólo conoce y reconoce la virtud y el milagro. Si el santo no es un medio de hacer objetivas las virtudes, si no puede valorársele como *imitabile*, no es un santo y la forma lingüística que lo representa como tal no puede concebirlo.

Poseemos ejemplos de santos que han escrito la historia de su vida simplemente como seres humanos, inconscientes de su santidad, y que la narran en forma autobiográfica. Me refiero a las *Confesiones* de San Agustín o, mejor dicho, Agustinus, padre de la Iglesia. En ningún momento, estas confesiones nos recuerdan una hagiografía; luego, no tienen derecho a figurar en el *Acta Sanctorum*. Por otra parte, tenemos vidas de santos escritas en una época en que la hagiografía ya no estaba lo suficientemente viva y en que, por decirlo así, la Iglesia hizo exigencias históricas a la *Vita*. Puede observarse aquí la lucha entre dos formas y verse al mismo tiempo que en cuanto se le confiere importancia a la posición histórica, termina la posibilidad de la *imitatio* y la forma se quiebra. Y justamente es singularidad de la biografía histórica que la persona siga siendo ella misma y aunque pueda ser ejemplo, no ofrezca posibilidad alguna de absorbernos completamente. Mas, si la biografía se presenta de modo que la personalidad histórica no aparezca como un todo cerrado y se construye de manera que nos sintamos inclinados a identificarnos con ella, entonces se hace presente la hagiografía.

En la figura de Federico el Grande, es posible observar algo parecido.

La lengua no sería lengua, ni la forma lingüística sería forma lingüística, si en ella no se pudiera llevar a cabo lo que se da en la vida. De esta manera, la forma lingüística no sólo está en condiciones de reemplazar la vida del santo del modo que le corresponde, sino que, además, crea santos.

Luego de haber observado el proceso de la santificación en la vida y la forma lingüística, profundizaré algo más y, mediante un ejemplo trataré de ilustrar la evolución y ser lingüístico de una forma que aquí es la *hagiografía*.

En antiguas actas de mártires se lee aproximadamente lo siguiente:

Un hombre de familia cristiana vive a fines del siglo III en la parte oriental del Imperio Romano, se enrola en el ejército romano, se destaca en la guerra y alcanza los grados militares más elevados. El emperador decide perseguir a los cristianos. Todos lo aprueban, menos este hombre. Furioso, el emperador lo hace encarcelar y torturar en una rueda con afilados cuchillos. Una voz celestial dice al atormentado: No temas, estoy contigo. Y una figura celestial vestida de blanco le toma la mano. Muchos se convierten, incluso algunos de sus camaradas. Se le vuelve a torturar y se realizan nuevos milagros. Se le conduce al templo de Apolo con la imposición de ofrecer sacrificios al dios pagano. Mas dice: «¿Quieres aceptar mis sacrificios?». Y hace el signo de la cruz. Luego, le responde una voz que proviene del dios pagano: No existe otro Dios fuera del que tú proclamas. El mártir responde: ¿Cómo te atreves a permanecer en mi presencia? Ve y venera al verdadero Dios. De la boca del ídolo se escapa un furioso y desgarrador alarido y las imágenes saltan destrozadas en mil pedazos. Nuevamente el cristiano es azotado por los sacerdotes paganos y atormentado hasta que por orden del emperador es decapitado.

Según lo expuesto, queda en claro que nos encontramos ante testimonios que nos ofrecen una virtud activa, un milagro y un santo.

Agregaremos a este relato —que expone esquemáticamente lo que con pequeñas variantes podemos encontrar en otras actas de mártires— la breve visión de un hecho contemporáneo al relato del cual proviene y que de algún modo le corresponde.

Nos encontramos en la época de la persecución cristiana iniciada por Diocleciano. El año 303, presionado por el ambiente, Diocleciano, que ve en la creciente sociedad cristiana un peligro para la reorganización total del Imperio Romano, decide castigar severamente a los devotos de Cristo. Pero

cristianos hay en todas partes, incluso entre los más altos funcionarios del ejército y de la corte. Sabemos que Doroteo, Praepositus Ubiculi (camarero mayor), fue decapitado junto con su amigo Gorgonius. Es claro que los cristianos más valientes se oponen a esta sentencia. El historiador eclesiástico Eusebius relata cómo en Nicodemia, lugar en que se inició la persecución, un alto funcionario cuyo nombre calla, arrancó el edicto puesto en la muralla mientras pronunciaba palabras burlescas. Acto seguido, se producen encarcelamientos, tormentos y decapitaciones en todos los sectores del Imperio. Todo esto continúa bajo los sucesores de Diocleciano, Galenius y Maximilianus Daja. Los haberes eclesiásticos son robados y las iglesias reducidas a cenizas. Miles se desdicen, pero muchos permanecen fieles. Pero incluso antes de la muerte de Diocleciano, quien se retira del gobierno en el año 305, interviene Constantino y el año 313 se dicta la ley de tolerancia (Milán). El año 325 se celebra el Concilio de Nicea. El cristianismo ha triunfado, las religiones del estado romano están por desaparecer.

Continuemos nuestra observación y veamos de qué especial manera surge el testimonio a partir de este acontecimiento, de qué manera el mismo testimonio corresponde a estos sucesos, a estos acontecimientos, a estos hechos, para notar que aquello que nosotros denominamos con una palabra neutral *testimonio*, verdaderamente debiera denominarse *hagiografía*.

La visión multifacética de los cristianos perseguidos, encarcelados y torturados, ha de señalarse y expresarse sucintamente, ha de reducirse a un común denominador: *una rueda con afilados cuchillos*. La oposición entre el politeísmo romano y el monoteísmo de la nueva religión se expresa: *les habla a los falsos dioses, quienes le responden y se subordinan*. La inutilidad de las persecuciones y el triunfo del cristianismo: *las imágenes saltan destrozadas en mil pedazos*. Cuando el cristianismo ha soportado las persecuciones y los tormentos: *lo llama una voz celestial o una figura celestial vestida de blanco le da la mano...*

Es como si se hubiese condensado y dado forma a lo múltiple y polifacético del acontecimiento, es como si varias imágenes de la misma índole se arremolinaran y fueran cogidas por un torbellino de modo que cupiesen en un concepto, que representasen un concepto. Cuando se dice una rueda de afilados cuchillos, no debemos entender literalmente que se deba torturar a un hombre con una rueda de afilados cuchillos. Pero no existe mejor manera de expresar todos los tormentos físicos y psíquicos que el concepto *una rueda de afilados cuchillos*; y ¡cuánto se dice! con *un Dios que se destroza en mil pedazos*.

Pero ¿qué sucede en este proceso de traslación?, ¿qué divide al acontecimiento en unidades indivisibles y las fecunda?, ¿qué se introduce en el acontecimiento y lo fija en conceptos? Es la lengua. Esta *rueda de afilados cuchillos*, este *dios que salta destrozado en mil pedazos*, son construcciones lingüísticas. Se verifica un proceso en que se unen dos funciones de la lengua: el referirse a y el representar algo. Se produce la identificación entre el referirse y el significar.

Con esto se repite, en un segundo grado, lo que ya se ha llevado a efecto una vez al formarse la lengua como tal. En este punto, la lengua se cristaliza en forma literaria primitiva mediante las unidades del acontecimiento. Nace, por segunda vez, algo que renacerá en un tercer grado cuando, a través de un proceso único e imposible de repetir, la forma se cierre y se condense nuevamente, y ahora de manera *definitiva*, en la creación del artista.

Allí donde bajo el dominio de una actividad mental lo múltiple y polifacético del ser y del acontecer se condensan y adquieren forma, donde la lengua aprehende esto en sus unidades indivisibles, en unidades lingüísticas que al mismo tiempo se refieren a y significan ser y acontecer simultáneamente, estamos frente a la aparición de las formas *simples*. Es difícil dar nombre a esas estructuras que hasta ahora hemos denominado unidades del acontecimiento. La historia literaria, con una terminología confusa, al enfrentarse con esas unidades y sin comprenderlas del todo, suele llamarlas *motivos*. Pero

también suele llamar así a un asunto histórico dado o incluso a un complejo cualquiera ya existente con anterioridad a la obra de arte. La palabra motivo es un término peligroso. Motivo significa, en primer lugar, móvil, razón determinante, algo que provoca algo. En este último sentido podrá utilizarse aquí la palabra cuando sea necesaria. Es evidente que nuestras estructuras desencadenan algo cuando, mediante una actividad mental, nos reproducen el acontecimiento de manera gráfica. Pero este no es su sentido original y profundo. Se ha llegado a esta expresión a través de la música donde significa »el último eslabón característico« de una creación artística. Scherer fue quien, en su *Poética*, utilizó primero el término con este significado. Sin embargo, tampoco es posible utilizarlo en ese sentido. Nietzsche define el motivo musical como »los diferentes ademanes del afecto musical«. Y, de hecho, son diferentes *ademanos de la lengua* los que hemos denominado acontecimientos condensados en conceptos, unidades cargadas de acción.

En este sentido, seguiremos utilizando la expresión *ademán lingüístico*.

En el trozo citado, tenemos ademanes lingüísticos: *rueda con afilados cuchillos, voz celestial, visión vestida de blanco que extiende bondadosamente la mano, dioses a los que se les dirige la palabra y se les pide que se subordinen al signo de la cruz, imágenes que saltan destrozadas en mil pedazos*, etc.

Estos ademanes lingüísticos que tenemos ante nosotros en su totalidad, todavía no nos entregan la imagen de un determinado santo. Lo que hacen es entregar la imagen de un cristiano devoto en tiempos de la persecución, un santo mártir en general. Y así vemos que en las diferentes actas de mártires, estos ademanes lingüísticos reaparecen de la misma manera. Sin embargo, se encuentran atesorados de tal modo que en cualquier momento pueden dirigirse y atarse de manera especial para alcanzar un significado *actual*. Por decirlo así, en nuestro caso, emerge de los ademanes lingüísticos en que se condensaron los acontecimientos de la persecución cristiana de Diocleciano, no un santo mártir, sino San Jorge. Esto

significa que los ademanes se disponen de manera que llegan a ser actuales en una persona única. Crean, en su actualización, a un santo determinado.

Esto nos demuestra que una forma se presenta con dos caras. La una es a la otra aproximadamente como el problema de ajedrez es a su solución. En el problema, se da e incluye una posibilidad, y en la solución, esta posibilidad se realiza gracias a un acontecimiento determinado. Lo que hemos llamado *hagiografía* no es más que el determinado atesoramiento de los ademanes en un campo. Lo que denominamos *Vita* de San Jorge —excepcionalmente poseemos una palabra propia— es la realización de las posibilidades dadas y contenidas en la hagiografía. Si nos servimos de la terminología escolástica, podemos decir que lo que en la hagiografía existe *potentialiter*, en la *Vita* existe *actualiter*. Aclararemos la relación de estas dos maneras de percibir la forma si la trasladamos por un momento a la vida real: a partir de una determinada actividad mental, debía originarse la hagiografía a causa del proceder de Diocleciano con los cristianos. Si la hagiografía se vincula con una personalidad que le corresponde, o crea una personalidad, en ese momento la hagiografía pasa a ser la *Vita* de esa especial persona.

Al tratar las otras formas, veremos la necesidad de distinguir estas dos clases de formas. Llamo *forma simple* a la primera y *forma simple actual o actualizada*, a la segunda. Y repito que hablo de forma simple cuando los ademanes lingüísticos —en los que por una parte se han condensado procesos vitales bajo el dominio de una actividad mental y que por otra, a partir de esta actividad mental, generan, crean y significan procesos vitales— están atesorados de tal modo, que en cualquier momento pueden disponerse de manera especial y lograr significación actual. En este caso, en que están dispuestos de manera especial y han logrado significación actual, existe una *forma simple actual o actualizada*. La hagiografía es una forma simple. La hagiografía o, como decimos, la *Vita* de San Jorge, es forma simple actualizada.

A continuación, ocupémonos de cierto santo en especial cuya existencia histórica se desconoce: de San Jorge.

A partir de la actividad mental que denominamos *imitatio*, se habían condensado ademanes lingüísticos derivados de procesos vitales. Desde ese momento, cada uno de los ademanes lingüísticos se ordenaban de manera que podía seguirse, penetrarse y aún incorporarse en los procesos vitales. En su totalidad, estaban dispuestos de modo que se actualizaban mediante su vinculación con una persona. En este caso, no importaba si la persona había existido o había sido creada. Es decisivo que la persona a que dio origen, representa y significa a todas las personas que estuvieron en la misma situación y que esta persona ofrece la posibilidad de seguirla: que era un *imitabile*.

Así se originó y creció el soldado como Cristo, el Cristo como soldado, el caballero cristiano San Jorge. Siempre, donde se reúnen de cualquier manera los deberes de guerrero y cristiano, el deber de la valentía y el deber de la fe, aparece este santo, se coloca ante nosotros como digno de ser imitado y a la vez inimitable. Dicho brevemente, se alza como figura que corresponde íntegramente a la necesidad imitativa. Así, desde la Tardía Antigüedad, emprende el camino a Occidente. Constantino es el primero en construirle una iglesia y cuando en Francia, apenas dos siglos después de Diocleciano, se relaciona lucha y catolicismo, aparece el joven luchador. Clotilde, mujer católica originaria de Borgoña, induce a su esposo, el cristianizado Clodoveo, a introducir su culto. Llega personalmente. Es decir, sus reliquias se trasladan de Oriente a París y es como si las iglesias de Palestina y Bizancio hubiesen llegado con él.

Lentamente, al finalizar el milenio y comenzar el nuevo, el santo cambia su figura, cambia sus tareas y adquiere nuevo carácter. Ha cambiado la relación del deber de soldado con el deber de cristiano. De guerrero que se declara cristiano aun

ante el verdugo, se transforma en luchador que defiende su fe, que ataca de hecho y vence a sus enemigos. San Jorge deja de ser mártir para convertirse en el matador del dragón y libertador de la doncella.

Para poder explicar debidamente todo esto, deberíamos agregar a los informes de las actas de mártires que presentamos de manera esquemática, los legados literarios restantes acerca de San Jorge. Estos legados son abundantes y extensos y Krumbacher los recopiló por última vez (München, 1911). Esta recopilación última se llama *San Jorge en los legados griegos*. Aunque muy atractiva, nos llevaría demasiado lejos. Sólo señalaremos lo más importante de esta figura digna de recuerdo. Ya desde temprano este santo mártir, que en las postrimerías de la Antigüedad surgió en época de Diocleciano a raíz de lo sucedido, como surgieron miles de cristianos, debe haberse relacionado con figuras provenientes de la Antigüedad, aunque adaptado a los nuevos tiempos. Se dice que después de haber nacido en Capadocia, su padre lo educó en la ciudad de Lydda (en griego Diópolis, en Judea), ciudad a la cual se ha relacionado San Jorge desde muy temprano. Lydda se encuentra situada no muy lejos de la costa de Joppe. En este Joppe, el héroe Perseo, según los legados griegos, dio muerte al monstruo marino devorador de hombres y liberó a la doncella Andrómeda. Parece que nuestro mártir —gran parte de los legados alude a ello— ha absorbido, entre otros, el carácter del héroe Perseo, tal como lo alteró la tardía Antigüedad. San Jorge, que tomó una configuración nueva en la época de las persecuciones, fue al mismo tiempo continuador y representante *aemulus e imago*— de una figura más antigua. Como tal, ya no fue sólo un héroe de sufrimiento estoico, sino un héroe activo que liberta. En Occidente, durante mucho tiempo, casi no ha desarrollado esta capacidad libertadora. Sólo cuando se le necesita como caballero, como luchador cristiano, descubre su condición de lucha; vuelve, representado por él, realizado nuevamente en él, aquella figura más antigua. Muestra cómo esta virtud caballeresca se hace activa en él: *mata al dragón, liberta a la doncella*. Dos ademanes lingüísti-

cos que se condensan a partir de los nuevos acontecimientos ocurridos en tiempos de las primeras cruzadas.

Poco después del año 1000, se inicia la mutación. En la hagiografía o en la *Vita*, como la presenta Jacobo de Vorágine, ya se ha llevado a cabo esta mutación.

Ahora cabalga a la cabeza de los cruzados y lleva su bandera. Se aparece a Ricardo Corazón de León tal como los dioses antiguos se aparecían a los héroes durante el combate. Es el salvador de los caballeros, el patrón de la santa guerra. En toda lucha se le invoca y concede la victoria. Nada menos que trece órdenes caballerescas se ponen bajo su protección y lo eligen su antecesor. Las más conocidas son las órdenes georgianas de Bavaria y la orden de la Jarretera (Eduardo III, 1350). En la guerra de los cien años, se convierte en patrón nacional de *Old England* luchador y el grito de guerra es: *¡England and Saint George!*

Todo esto, en conjunto, lo volveremos a llamar Hagiografía. Es un proceso lingüístico y literario. Creadora, engendradora, denominadora, interpretativamente, la lengua, bajo el dominio de una actividad mental, crea una figura que proviene de la vida real e interviene ampliamente en ella. Para esto no necesita de una obra de arte: en ninguna parte, en virtud de un proceso único e inimitable, la forma se ha condensado nuevamente en la creación del artista, no poseemos ningún poema épico de San Jorge. Y, sin embargo, existe, podemos dibujarlo, y si vemos su retrato en el cual los ademanes lingüísticos se han objetivado en *atributos* y en el que se le representa con la rueda, dragón, bandera y caballo, lo reconocemos. Y en cuanto lo necesitamos, es un *imitabile*, una persona que, concretamente, nos trae a la conciencia lo que queremos experimentar y lo que debemos hacer en un determinado momento de la vida.

VIII

Hemos observado la evolución de la forma que resulta de la actividad mental *imitatio* que denominamos hagiografía, en

aquel círculo en el cual ha llegado a ser ella misma, en el cual ha logrado validez universal. Ahora, para conocerla integralmente, es necesario observarla en otras partes donde se reconoce con más dificultad, donde se presenta más desleída. Observemos ahora la hagiografía en su generalización más amplia.

Mas, antes de hacerlo, deseo efectuar algo así como una prueba contraria.

Cuando hablábamos del proceso de canonización, vimos que la virtud activa era un concepto que lo condicionaba y completaba, un concepto opuesto. A la virtud se oponía el delito y la manera de comprobar la virtud era idéntica a la utilizada para comprobar el delito.

Ahora bien, si en la actividad mental de la *imitatio* el santo es una figura en que la virtud es algo mensurable, tangible, que nos trae a nuestra conciencia lo que en el camino a la virtud deseamos hacer, experimentar y ser y que objetivamente, como escala de valores, nos da la posibilidad de seguirla; entonces, por otro lado, de esta misma manera han de existir figuras en que el delito sea mensurable, tangible y en el que el mal, la culpa punible, se haga objetiva. A lo digno de imitar, a lo inimitable, ha de ser posible oponer una figura que no deberemos seguir bajo ninguna condición, que nos hace conciencia concreta de aquello que jamás debemos imitar. Al santo, ha de oponerse el anti-santo, a la *hagiografía*, la *anti-hagiografía*.

¿Existen tales antípodas impías? Es evidente que un delincuente común no basta. Es tan poco un anti-santo como el virtuoso en sentido general es un santo. Debemos verlo ante nosotros tal como vi-nos a San Jorge.

Podríamos indicar, para comenzar con el más sublime, al Anticristo, pero originalmente es una figura que pertenece a otra forma. No representa el mal de la misma manera que lo hemos observado hasta ahora, no lo representa como sujeto de culpa punible, ni como lo indigno de imitar. Sólo en el tiempo en que Cristo se convierte en el mayor de los santos, en el

definitivamente *imitabile*, el Anticristo adquiere los rasgos del antisanto, aunque no muy definidos.

Pero existen otras figuras.

Cristo carga la cruz y, agotado, desea descansar ante la puerta de un zapatero. El zapatero lo empuja e imperativamente le ordena: —¡Vete! El Redentor responde: —»De ahora en adelante has de caminar sin tregua«. Y así sucede. De ahora en adelante, el zapatero caminará eternamente de país en país, sin término y sin tregua. Tampoco obtendrá la paz de la muerte, la *requies aeterna* que rogamos a Dios. Al lugar que llega, le acarrea la fatalidad.

Desde cualquier punto de vista, es lo contrario a la hagiografía.

El que hubiesen existido muchos que pudieron admitir la nueva enseñanza y que, sin embargo, la desecharon, se condensa en el siguiente ademán lingüístico: *El Redentor, agotado de llevar la cruz, desea descansar y el judío le dice: ¡Vete!* El que la culpa punible se haya hecho activa y que en este zapatero se haya objetivado, se confirma mediante un milagro (*quid a Deo fit praeter causas nobis notas*). No existiría milagro alguno si este hombre, al igual que los demás pecadores, incluso Judas, hubiese tenido que pagar sus culpas en el infierno. El milagro radica en que no muera, en que viva eternamente y que todos puedan verlo. Tal como en el proceso de canonización, este milagro lo confirman testigos: aquí se le ha visto, por aquí ha estado, aquél le ha hablado, aquél otro lo ha escuchado. Así como la virtud activa en el santo conduce al poder benéfico, la culpa punible conduce en el judío al poder maléfico. Naturalmente no es este un poder por el cual se le invoque, ni un poder que conceda. Es otro tipo de poder. Donde aparece, desencadena guerras, pestes y toda clase de males.

La posición de aquellos sabios, de aquellos humanistas que sedientos de saber y extremadamente vanidosos de su erudición tratan de sondear todo, incluso lo inexaminable, aquellos sabios de quienes se sospecha que se han desviado de la humildad cristiana y de la subordinación a la voluntad divina, se

condensa en la figura del Doctor Faustus y se actualiza en el ademán lingüístico: *alianza, pacto con el demonio*.

En Satanás, a pesar de ser el representante del mal, el mal mismo, la culpa punible no se objetiva, no es la realización de lo no imitable; por el contrario, en cierto sentido, le damos la razón; por eso es el primer tentador, es Satanás. Pero Faustus es el antisanto, el agente de los males cuyo dinero de encantamiento se convierte en mugre, el que realiza milagros contraproducentes, es el que docenas de personas han visto y hablado y quien, finalmente, no muere como cualquier otro, sino que es el mismo Satanás quien lo busca.

Y así podríamos confeccionar una lista de los grandes antisantos en que primero está Simón Magnus, posteriormente, Roberto el Diablo, Ahasver, Faustus, el Holandés Errante, Don Juan, el Conde de Luxemburgo, etc. También existen, también están ante nosotros como San Jorge está ante los cruzados, sólo que la *imitatio* se ha transformado en su reverso. Todos están atestiguados y en todos se han comprobado antimilagros.

Y frente a los grandes, están los pequeños. Así como primeramente el santo actúa en un pequeño círculo, así también puede actuar y permanecer el antisanto en un círculo reducido. En el caso de un delincuente, el delito puede, a partir de un punto determinado, objetivarse y desligarse del delincuente como mal activo y luego reunirse nuevamente con él. Entonces sucede que se condensa su carácter, lo recoge un ademán lingüístico y el mal activo perdura en él. El delito permanece vivo en su persona, incluso cuando ha pagado su culpa como individuo y ha sido decapitado. Ya no existe y, sin embargo, sigue existiendo. Está entre todos, anda por todas partes como un ánima en pena, acarrea desgracias y está ligado al lugar de su delito. Se evita el lugar de manera absolutamente contraria a las peregrinaciones. Posee sus reliquias: la piedra en que asesinó, la rueda en que fue atormentado, las herramientas con que fue ejecutado. Su prisión, su celda, reciben su nombre como la iglesia recibe el nombre del santo.

Desde muchos puntos de vista, en la actividad mental de la transfigurada *imitatio*, el castigo mismo es un milagro transfigurado. La horca, la rueda y la espada de la justicia, son pruebas de que la culpa se ha activado y objetivado en un antisanto. Por este motivo, la ejecución, en primer término, no se refiere al delincuente, sino al delito que es posible pensarlo y ha sido pensado como desligado del individuo agente.

Es necesario tener presente esto, si queremos comprender una serie de crueles y relativamente simbólicas penas o penas sacrificios de la Edad Media y comprender también a la multitud espectadora. Para nuestra actual sensibilidad, estas penas se dirigen a una persona y se valora el actuar de una persona con respecto a otra. Por esta razón, los encontramos crueles. En el mundo de la *imitatio*, ni los castigados ni los castigadores son «hombres» en este sentido. En el castigado, la culpa se objetiva en delito. Que realmente ha sucedido, queda demostrado con el castigo, como ya lo hemos dicho, por una transfiguración del milagro. Dentro de una época que se preocupa del concepto de la pena de muerte, no es superficial indicarlo.

Pocos son los lugares en que faltan, aun hoy, huellas de los antisantos regionales. Y siempre y en todas partes, pertenecen a la hagiografía, han nacido de una actividad mental y, a partir de esta actividad mental, nos traen a la conciencia lo que no debemos hacer, ni descamos experimentar en un determinado momento de la vida.

Ni para los menores, ni mayores antisantos, la Iglesia Católica ha ordenado un proceso correlativo al de la canonización. En la sociedad, la profanación se realizó sin participación de autoridad alguna y mediante la lengua que generalmente conduce a hagiografía y sólo excepcionalmente a *Vitae*. Sin embargo, donde hubo una *Vita*, a menudo ha alterado sus figuras de modo que, aunque permaneciendo dentro de la actividad mental de la *imitatio*, han recibido otro carácter.

También la *Vita* de santos conoce tales variaciones. No es nada excepcional que un santo haya comenzado su vida como un impío e incluso puede ser una señal clara de que la virtud se activa por la gracia de Dios. Es posible asesinar al padre y

a la madre o vivir incestuosamente y de todos modos, como Gregorius, finalizar sus días como un santo. Tal vez éstos sean los santos que se hallen más cerca del común mortal.

En el caso de la *Vita* de un antisanto, alguna vez sucede que se realiza una modificación semejante, pero con un sentido algo distinto. Rinaldo Rinaldi, Fra Diábolo, Schinderhannes pierden su carácter de antisantos y ya no objetivan delito alguno.

Es posible que suceda lo mismo si en una obra de arte una de las tales figuras se realiza nuevamente: de Faustus resulta Faustus II.

Esto nos demuestra que donde la forma simple se actualiza, ya pierde algo de su esencia. Metodológicamente, esto significa que, en la determinación de las formas literarias, es necesario cogerlas en aquel punto donde no han adquirido una dirección, un carácter fijo, sino donde son meras formas simples.

IX

Desafortunadamente, esto no es siempre posible. Sabemos que la actividad mental de la que proviene la hagiografía, en nuestros tiempos se manifiesta de manera bastante diferente a la que se manifestaba en la época medieval. En nuestra época, esta actividad domina muy poco de nuestro mundo actual y tiene sentido en un sector muy reducido. Aun es posible indicar con relativa certeza la época en que pierde su validez general. Es la época que coincide con la finalización de la Edad Media. Con la aparición de la Reforma y reformas, la hagiografía pierde su fuerza y cede el paso a otra forma que adquiere vigor. En los *Schmalkaldischen Artikel* de Lutero, los santos constituyen parte de los "abusos anticristianos" y el verdadero Cristo es un santo para Lutero. Según Lutero, no existe una casta de héroes de la virtud. Esto significa que el autor no piensa en la virtud objetivada en su actividad, que no la ve confirmada en milagros y que no la reconoce como el poder de algunas personalidades celestiales. Y en la opinión de este autor, se encuentra contenida la opinión de todo el círculo que repre-

senta. Con la concepción de Cristo como único mediador entre Dios y los hombres y la fe en su santidad, desaparece el mundo de los santos, de los milagros y de las reliquias.

No se pretende aseverar que la actividad mental de la *imitatio* se haya eliminado por completo. Sólo se pretende aseverar que su fuerza se ha trasladado a otro lugar. Lo que antes fue decisivo, ahora se encuentra subordinado. Que esto vale aún para aquellos círculos que no se rigen por los principios de la Reforma, lo demuestra el hecho de que el Concilio de Trento varia la posición frente a los santos y se muestra cauteloso y vacilante. Y justamente por esto es —como ya lo hemos visto— que el procedimiento de la *canonisatio* se fija formalmente en aquel tiempo. Y no se debe pensar que es el temor a la crítica de la Reforma lo que le hace adoptar esta posición, sino que el Catolicismo también siente la crisis de la actividad mental de la *imitatio* y adquieren dominio otras formas. Pero que, sin embargo, la *imitatio* y su reverso no eliminan su actividad, lo podemos ver en la continua adoración de los santos en los círculos católicos, como también en la aparición de una serie de antihagiografías que en gran parte provienen de los círculos reformados.

En los tiempos que la *imitatio* ya no está en vigencia como en la Edad Media, es necesario rastrear su forma simple en una obra de arte o recorrer el camino de muchas y diluidas actualizaciones.

Aún no ha llegado la época para una completa exposición de la hagiografía.

Sólo trataré de analizar en algunos puntos lo que fue hagiografía durante la Antigüedad y lo que es en nuestros tiempos.

Los *Cantos Triunfales* de Píndaro están todos contruidos sobre un mismo esquema. Comienzan con la razón de la obra: el triunfo alcanzado. Luego nos conducen a través de historias de dioses o héroes y regresan nuevamente al triunfo. A esta narración intercalada se le denomina, según regla, *Mythus*.

Para mencionar el ejemplo más conocido, el primer canto triunfal olímpico, que en el canon de las poesías pindáricas sirve de modelo a todos los demás, indicaremos que comienza

con una alabanza a los juegos olímpicos y que luego pasa a la razón de la obra: a) triunfo del Rocín Ferenice que pertenece a Hierón, rey de Siracusa, al triunfo de Hierón. Pero repentinamente, el poeta comienza a narrar la historia del héroe Pélops, fundador de Olimpia a quien amaba Poseidón. Antes de efectuar esta narración, Píndaro se interrumpe para hablar de Tántalo, padre de Pélops que no veneró a los dioses y desestimó sus obsequios. Y relata cómo los dioses lo castigaron. A continuación regresa a Pélops y narra cómo lo ayudó Poseidón en el requerimiento de Hipodamia, cómo recibió del dios un carro de oro y caballos alados con lo cual ganó el triunfo y la novia. Esto lo conduce nuevamente a los triunfos olímpicos y su significado y añade la estimación del triunfo de Hierón con los carros.

Esta estructura vale, como lo hemos dicho, para todos los epinicios. Y aun se va más lejos. Dornseiff afirma en su discurso *Litterarische Verwendungen des Beispiels* (Vortrage der Bibliothek Warburg 1924/25), discurso al cual volveremos más tarde, que las »Poesías de culto« cantadas por coros, llámense *paiane*, ditirambos, epinicios, himnos, *Parthenien* o *Prosodien*, poseen una parte principal compuesta de narraciones. Considera a esta poesía de culto verdaderamente »una especie de mezcla de cantata y balada«.

¿Qué significa la relación entre aquel Tántalo hostil a los dioses y aquel Pélops a quien los dioses ayudan?, ¿acaso no son personas que nos conducen a la conciencia de lo que debemos hacer, lo que deseamos experimentar, personas que podemos seguir y que logran apoderarse de nosotros o viceversa?, ¿no se objetiva en ellos algo de modo que los llena de poder y a la vez lo concede? ¿No refiere y significa a la vez la victoria de carros de Pélops, la victoria de los carros en sí? ¿Y no son *δίφρος χρύσεος* y *πτεροῖσιν ἀχάμαντες ἵπποι* —el carro de oro y los caballos alados ademanos lingüísticos condensados de acuerdo a una actividad mental determinada? Dentro de la fiesta de culto que sigue a la victoria, ¿no está la figura de Pélops a la misma altura que las figuras de los santos en el diario culto del catolicismo?, ¿no tenemos en Pélops y Tántalo al

santo y al antisanto? Y, en la parte principal del canto religioso, ¿no encontramos hagiografía y antihagiografía? Si esto es así, entonces, no deseamos llamarla *Mythus* o *narración mítica*. Lo pondremos en el mundo que le corresponde, justamente, en el mundo de la *imitatio*.

Dornseiff ha reconocido que esta »parte principal« no se limita exclusivamente a la poesía griega de culto, pues igualmente se encuentra en la de los egipcios, babilonios, hindúes, germanos y en muchos pueblos primitivos.

Si observamos la segunda fórmula mágica de Merseburg, destinada a sanar a un caballo cojo y dirigimos nuestra mirada a cómo primero cabalgan Phol y Wodan al bosque, cómo el potrillo del uno se tuerce un pie y cómo varias diosas junto a Wodan lo sanan posteriormente, pronunciando fórmulas mágicas, y cómo con esto —y aquí está la transición— del mismo modo puede sanarse cualquier caballo de cualquier hombre, entonces nos encontramos sin duda en el mundo de la *imitatio* y así Phol y Wodan son santos y su historia es una hagiografía. Lo mismo vale para el médico egipcio que, cuando ha de sanar una picadura de serpiente, comienza con la historia del dios Re, quien fue mordido por una serpiente. Con razón los asiriólogos han denominado a estos comienzos de conjuración, fundamentos de la hagiografía.

Si Virgilio comienza su poema épico con *Arma virumque cano*, si luego funde la aparición del héroe troyano con acontecimientos romanos y finaliza su introducción con *Tantae molis erat romanam condere gentem*, podemos ver que detrás de la forma literaria bien definida, aún se asoma la hagiografía.

Pero la historia de la hagiografía aún está por escribirse.

x

¿Y cómo perdura en nuestros tiempos la hagiografía?

Evidentemente, la actividad mental de la *imitatio* ya no permanece del todo viva y donde aún quedan restos, es permanencia de la tradición de otros tiempos. Sin embargo, recordemos las fiestas triunfales griegas y relacionémoslas con los triunfos

de la actualidad. Me refiero a los deportivos. ¿Qué significan para nosotros Rademacher, Pertzer, Nurmi, Suzanne Lenglen, Tilden, Tunney, Dempsey, Schmeling, Vierkotter, Ederle...?

Personalmente nos son indiferentes, pero representan algo digno de alcanzar e imitar. No es la virtud la que se objetiva en ellos, pero se activa una fuerza a la que añadimos nuestra propia fuerza que nos coge: son *imitables*. Y su fuerza activa se convierte en mensurable en la confirmación que llamamos *record*, palabra muy extraña que recién por 1880 desarrolló este significado. *Recordari* significa acordarse y en inglés, *record* es algo de lo que nos acordamos. *Record of the past*, es aquéllo que nos queda del pasado y que trae el pasado al presente. El diccionario de Oxford define nuestro *record* a *performance or occurrence remarkable among, or going beyond, others of the same kind* —una definición que ya casi se mueve en la misma dirección del milagro.

Un *record* deportivo no es milagro en el sentido medieval, pero significa milagro en el sentido del rendimiento, rendimiento que antes no había sido posible alcanzar, que parecía inalcanzable e imposible y que comprueba una fuerza activa. Lógicamente, es posible que un hombre que huya de un toro furioso quiebre todos los *records* de 100 metros, pero esta carrera no la concebirá como *record* —aunque haya mirado casualmente el reloj— y los diarios no se referirán a este suceso. Hablamos solamente de *record* cuando la fuerza activa se ha convertido de hecho en el vencedor. Sólo el vencedor «mantiene» el *record*. Si se corren 100 metros en x segundos, teóricamente es posible que alguien los corra en x-n segundos, pero en el sentido deportivo se reconoce esta posibilidad sólo cuando un vencedor los ha corrido en x menos n segundos: cuando el milagro ha sucedido.

El *record* puede transformarse en un objeto, en un premio que se otorga al que quiebra el último *record*. Para el club del vencedor, el objeto es una reliquia. Tampoco falta la dedicatoria, pues el vencedor dedica la victoria a su club, a su país. No es de ningún modo indiferente en qué parte se estableció el *record* e incluso quien se encuentra alejado del deporte, sien-

te algo especial cuando sabe que un inglés atravesó el Canal a nado con mayor rapidez que un alemán.

El triunfador no posee su propia *Vita*, pero la forma simple de la hagiografía se encuentra presente en las páginas dedicadas al deporte que siempre aparecen separadas de las demás partes del periódico. Parece que los ademanes lingüísticos generalmente estuviesen constituidos por un desaliñado lenguaje especial. Sin embargo, *knock out* es un ademán lingüístico.

Al comienzo hemos afirmado que es peligroso identificarse demasiado con un tipo determinado de forma. Tampoco es fácil comprender que la hagiografía de santos del Occidente católico, hagiografía que vemos ante nosotros tan clara y rigurosamente esbozada, provenga de la misma actividad mental que encontramos en las crónicas deportivas de nuestros periódicos. Sin embargo, es tarea especial de nuestro trabajo encontrar formas donde ya no se manifiestan con toda su fuerza primitiva o que se encuentran ocultas, determinar formas que no son totalmente »literarias«.

LEYENDA

(SAGE)

Antes de dar comienzo al estudio de la forma simple leyenda⁴, deseo hacer una breve aclaración sobre el significado de la palabra misma.

Legenda, neutrum pluralis que significa »cosas que han de leerse«, en la Edad Media se transforma en un *femininum singularis* con genitivo-ae: *Legenda*. Indica una actividad semi-ritual: la vida del santo se lee solamente en algunas oportunidades, o se le considera literatura personal constructiva, razón por la cual comprendemos a qué se debe que esta lectura se realice con el sentido de la *imitatio*. En una sucesión de diversas *Vitae*, esta palabra tomó algo del sentido de *legere*-coleccionar, seleccionar. Al lado de esto, la leyenda (*Legende*) ha adquirido el significado de una narración no acreditada históricamente. Y es éste el significado que persiste fuertemente adherido al adjetivo legendario, adjetivo que realmente, desde el punto de vista histórico, significa algo incierto.

Lo que sucede en esta *transferencia de significado*, es evidente. Todo lo que pertenece a una determinada actividad mental y a su correspondiente forma, sólo dentro de esa forma es válido. El mundo de una forma simple es válido y coherente sólo dentro de sí mismo. En cuanto sacamos algo de este mundo y lo colocamos en otro distinto, pierde su vinculación con el mundo al cual pertenecía y por lo tanto también pierde su validez.

Hablemos un momento del mundo de la *Historia*. Más tarde veremos cuál es ese mundo. Todo lo que en otra forma

⁴La palabra *Sage* aparece traducida como leyenda, pero también le damos la misma traducción a la palabra *Legende* unas líneas más adelante. En el capítulo de la forma Hagiografía se ha de entender que la palabra *Legende* significa leyenda de santo. Además, *Sage* es una leyenda con particularidades tan concretas como las que pasa a estudiar el autor. La *Leyenda de los Siete Infantes de Lara* correspondería a la forma que se estudia bajo el título de Leyenda y la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo, por ejemplo, a la hagiografía actualizada o *Vita*.

fue significativo, pierde su significación dentro del mundo de la Historia, de modo que, todo lo que pertenecía a la leyenda (*legende*), visto según la Historia, se convierte en algo inverosímil, dudoso y, finalmente, contrario a la verdad.

Lo mismo podremos observar en el Mito y en el *Märchen*. Desde el punto de vista histórico, estas formas también significan lo no acreditado o lo contrario a la verdad. Y esto vale especialmente para la leyenda.

Según el Diccionario Grimm, *Leyenda* (*Sage*⁵) significa:

1. En sentido lingüístico, capacidad de hablar y actividad del hablar.

2. Lo que se dice en su aplicación general: juicio, comunicación, manifestación, etc.; y, en un contexto especial, declaración judicial, documento, profecía, etc.

Y, en tercer lugar, encontramos: informe sobre algo comunicado oralmente, noticia de algo. Y aquí el significado se bifurca. Leyenda puede: a) remitirse «aproximadamente» —esta expresión proviene del Diccionario— a algo contemporáneo. El comentador agrega (el tomo fue redactado en el seminario de Moritz Heyne): Se relaciona levemente con *leyenda* la idea de lo inseguro, de lo inverosímil y aun de lo calumnioso; sin embargo, también se usa sin tal modificación. Leyenda puede: b) remitirse a un hecho pasado y se dice, entonces, que es: «Noticia, relación de algo pasado, especialmente algo muy alejado en el pretérito, tal como se ha transmitido de generación en generación». Pero más adelante se dice: a) que en el lenguaje antiguo, la representación de lo histórico aún no se fundía indisolublemente con el concepto de leyenda. Pero —más tarde : b) «con el creciente poder de la crítica, se desarrolla el concepto moderno de *leyenda* como noticia de acontecimientos del pasado que carecen de documentación histórica», y, por último: «evoluciona posteriormente en cándida narración histórica y tradición que, en su tránsito de generación en ge-

⁵ Obsérvese el entrecruzamiento de significaciones que puede existir y la posibilidad de confusión si no se tiene presente que aquí se habla de la leyenda (*Sage*) en general.

neración, fue alterado por el don poético del espíritu popular por la libre creación de la fantasía popular, que relacionó sus creaciones con acontecimientos, personas y lugares de importancia. En la lengua corriente, se desconoce la rigurosa separación del concepto de leyenda de los conceptos de *Mythus* y *Märchen*.

Debemos hacer notar que lo que se dice en este último párrafo no es de ningún modo el significado de la *palabra* leyenda sino una definición del *concepto* de leyenda. Y es la definición de una determinada escuela que ve la leyenda casi exclusivamente en relación con otro concepto que denomina *Historia*. A partir de este concepto de Historia, se limita y señala la leyenda. Es especialmente peligroso, sobre todo para el colaborador de un diccionario, confundir definición con significado. En este caso, la confusión trae por consecuencia que un lector en la materia, al leer el artículo, puede llegar a creer que la palabra leyenda tiene en alemán un significado negativo y que se usa para referirse a algo que "carece de documentación histórica". Esto, después de todo, no es absolutamente correcto. Al utilizar la palabra leyenda indicamos —en cuanto no lo opongamos expresamente a la historia— algo absolutamente positivo. Es posible que utilicemos la palabra en su acepción errónea y en desacuerdo con su significado de origen. También es posible que lo relacionemos con algo vago, pero, así y todo, para nosotros, posee un significado positivo. Si hablo de la leyenda de los Burgundios de ningún modo me refiero a aquellos relatos del reino de Burgundia que carecen de documentación histórica ni tampoco a la creación libre de la fantasía popular que se inspira en los acontecimientos significativos del reino de Burgundia. Por el contrario, me refiero a aquel complejo *leyenda de Burgundia* que tengo ante mí de modo tangible y acabado, válido y coherente en sí.

No me habría detenido tanto en el lapsus de Heyne, si no nos confirmara tan claramente lo que hemos dicho: la forma que hemos denominado provisionalmente "Historia" acusa como enemiga de la leyenda; la amenaza, la persigue, la calumnia e interpreta equivocadamente sus palabras. Partiendo

de una actividad mental, lo que en otra actividad mental era positivo, se convierte en negativo; lo que fue verdad, se convierte en falsedad. La tiranía de la »Historia« llega a afirmar que la leyenda no existe y que no es otra cosa que un muy tímido peldaño preliminar con respecto a la »historia« misma. De este modo, la palabra leyenda, en el lenguaje usual, pierde más y más su antigua fuerza significativa hasta que finalmente, como afirma el Diccionario Grimm, se mezcla descuidadamente con las palabras *Mythus* y *Märchen* que también, desde el punto de vista »histórico«, han de significar lo no histórico.

Si al diccionario alemán oponemos uno inglés, recibimos otra imagen. El inglés desconoce el término *Sage* (leyenda), pero conoce el término *Saga*. Para *Saga*, el Diccionario de Oxford da los siguientes significados: 1. *any of the narrative compositions in prose that were written in Iceland or Norway during the middle ages*. A continuación: *a narrative having the (real or supposed) characteristics of the Icelandic Sagas*.

El término inglés apunta primero hacia un género literario de un determinado país y de una determinada época. Luego continúa: 2. *in correct uses (partly as the equivalent of the cognate german sage) a story, popularly believed to be matter of fact, which has been developed by gradual accretions in the course of ages, and has been handed down by oral tradition, historical or heroic legend, as distinguished both from authentic history and from intentional fiction*. Por lo tanto, una narración que el pueblo cree que es verdad y que con el correr de los siglos se ha desarrollado y ampliado lentamente y transmitido de manera oral: una »leyenda« histórica o heroica —podemos observar de pasada que también en inglés la palabra *legend* significa algo que no es »verdad« —por un lado se diferencia de la historia auténtica y, por otro, de la creación intencionada.

Esto es una perífrasis que se acerca mucho a la perífrasis alemana; pero, vuelvo a recalcar, es *incorrect use*: uso incorrecto, impreciso del término. Y este uso incorrecto para el inglés corresponde al término alemán *Sage* (leyenda).

De Inglaterra nos vamos al norte y en el nórdico encontramos dos palabras, la una *saġn* que corresponde, en general, a lo que hemos visto en el último párrafo del Diccionario Grimm y que el Diccionario de Oxford denomina *incorrect use* de *Saga*; y la segunda, *saga* que significa género literario islandés.

II

Nos hallamos, por lo tanto, ante un camino semejante al observado en la hagiografía. Así como hemos investigado la particularidad de esta forma a partir de la hagiografía medieval, es necesario ver detenidamente, ahora que deseamos determinar el ser de la leyenda, el género antiguo llamado *Saga*.

Se trata de narraciones en prosa y en lengua popular que encontramos en manuscritos del siglo XIII al XV. Que estas narraciones en prosa tienen su origen en la tradición oral y que han adquirido su estructura en virtud de la narración oral, puede deducirse de los más diversos datos.

En primer término, se diferencian estilística y sintácticamente de otras obras en prosa del llamado estilo erudito y no muestran la más mínima influencia del latín. En segundo lugar, ellas mismas remiten a su origen; el giro "se cuenta" u otro semejante, aparecen con frecuencia. Tercero, no se les mira como verdaderas obras literarias mientras no se les asigna a un autor o poeta determinado. Forman un legado anónimo. Y, finalmente, tenemos noticias de que algunos siglos antes se "contaba", en ocasiones solemnes, realmente así.

Por la vía histórica o por el contenido del *sogur*, puede comprobarse hasta dónde se extiende en el pasado este tipo de tradición. Retrocedemos hasta fines del primer tercio del siglo X, hasta la época en que concluyó la colonización de Islandia. Podemos afirmar que los manuscritos del *sogur* redactan aquello que, a partir del 930 y a través de los siglos X, XI, y siguientes, se ha formado de las narraciones orales ya coherentes y firmemente estructuradas.

Si estas narraciones las estudiamos desde el punto de vista del contenido, es posible distinguir tres grupos.

El primer grupo abarca las narraciones acerca de los colonos islandeses, de sus vecinos y contemporáneos, su ascendencia, sus relaciones y aquello que les parecía natural y sobrenatural. De ningún modo es la historia del establecimiento de los noruegos en Islandia. Por el contrario, en cada oportunidad se narra la historia de individuos que como tales pertenecían a una familia. Se cuenta cómo esta familia construyó su casa y su campo, cómo aumentó la propiedad familiar, cómo entraban en contacto con otras familias del mismo distrito, cómo se pelearon y perdonaron, cómo vivieron en conflicto o en paz, cuántos hijos e hijas tuvieron, de dónde traían sus mujeres los hijos, con quiénes se casaron las hijas y pasaron a incrementar otras familias. Algunas veces la familia se concibe a través de una sola persona, de su jefe, y otras veces se presenta como una totalidad.

Estas narraciones avanzan vigorosamente y en ellas sólo aparece la acción. Si se construye una casa, el narrador nos da sólo lo más necesario para mostrar el hecho de la construcción como un acontecimiento, no permanece por iniciativa propia en la casa misma. Todo lo objetivo se subordina a la acción. Jamás los atributos se convierten en palabras calificativas que realcen e independicen al objeto de la acción. De la misma manera se subordina el paisaje. Tal narración en prosa, comúnmente, hace uso también de versos y estrofas.

El segundo grupo ya no trata las historias familiares en sentido restringido, narra historia de reyes. Pero estas historias de reyes están bastante lejos de lo que llamamos historia política. El rey actúa como rey germánico nórdico, es vikingo, conquista y lucha; pero lo que entendemos bajo el concepto de estado, está ausente. El rey lucha como persona, como parte de una familia. En el plano regio, no ocupa otro lugar que el de jefe de familia del primer grupo de su tierra. En cuanto al estilo y a la sintaxis, este segundo grupo se distingue del primero sólo en que narra algo distinto, de manera distinta.

El límite histórico de estos dos grupos no debe extenderse más allá de mediados del siglo xi. No encontramos aconteci-

mientos posteriores en ellos. Su espacio abarca la isla de Islandia, Noruega y Groenlandia, islas Feroe y aquella parte del mundo que los reyes vikingos tocaron en sus viajes. En el tiempo, no van más allá de la época de la introducción del Cristianismo.

A estos dos grupos se añade un tercero que va más allá de lo que encontramos en el primero y segundo. En primer término, está mucho menos ligado al tiempo y al lugar, recoge y narra asuntos muy anteriores a la colonización de Islandia. Aparecen héroes que seguramente no son oriundos de Islandia y que son ajenos a los germanos nórdicos. Y, finalmente, estas narraciones van más lejos todavía y narran hechos que para nosotros —hablando de manera general— pertenecen a un género imposible de determinar temporal y espacialmente, género que entre nosotros comienza: »hace mucho, mucho tiempo; lejos, muy lejos de aquí«. Pero —y esto es lo más importante para nosotros— nos entregan estos asuntos de modo que es imposible separar este grupo de los anteriores, los narran tal como si las personas y los acontecimientos fuesen semejantes a los acaecidos a una familia de colonos. En cuanto al estilo y a la sintaxis, no es posible separarlo de los grupos anteriores.

Denominamos al primer grupo *Islendiga sogur* (sogur de islandeses) al segundo, *Konunga sogur* (Sogur de reyes) y al tercero *Fornaldar sogur* (sogur de viejos tiempos).

Evidentemente, desde el punto de vista histórico —literario, desde temprano se ha tratado de ordenar estos grupos en su suceder histórico. Y es evidente también y natural, que en una época inclinada por un lado hacia la historia de los asuntos y por otro limitada al evolucionismo, se considerara el grupo que trata los asuntos más viejos, como el más antiguo y que a partir de este grupo se quisiera constatar la evolución de los otros más jóvenes. Así se creyó que los asuntos que ya en la más temprana Edad Media existían entre los germanos e irlandeses, habían sido reproducidos por los islandeses en su *Fornaldar sogur* en el siglo x, y que según éstos los islandeses habían redactado las historias de sus reyes y colonos.

Aquí intervino Andreas Heusler y su intervención constituye un importante momento en la historia del método morfológico. Heusler, con un gran sentido de las formas, comprobó en un informe académico de 1913 *Die Anfänge der isländischen Saga* (Berlín 1914), que la forma de la *Islendinga sogur* es el punto de partida para los otros grupos. Para comprobarlo dio más de una prueba y demostró de manera absoluta que debía conducir a errores el tratar de solucionar problemas de tal índole por medio del método de la historia de los asuntos. Errores que —no exagero demasiado— es posible comparar con aquellos que se producirían si se dijiera que las novelas de Willibald Alexis son anteriores al Werther, o las de Scott son anteriores a las de Fielding, porque los asuntos que tratan Alexis y Scott son medievales y los de Werther y Tom Jones son contemporáneos.

Ya en su *Lied und Epos*, Heusler ha logrado bastante claridad frente a la candente pregunta ¿cómo se relaciona la forma artística *epos* (epopeya) con otras formas como *lied*? En un tema de menor amplitud que el nuestro, trabaja con mayor vigor. Demuestra que la saga propiamente dicha, tal como en un determinado período se ha formado en Islandia, es justamente aquella forma que hallamos en las historias familiares del primer grupo, que allí ha llegado a ser ella misma y que sólo una vez adquirida su propia autenticidad estuvo en condiciones de tratar otros asuntos; pero que —fuese saga de los reyes o saga Fornaldar— siempre conserva su forma primaria y desde esta forma, estructura los demás asuntos. Heusler demuestra además —y lo hemos indicado más arriba— que esta forma se produjo oralmente y que por tradición oral se afirmó y redondeó en Islandia, de manera que sin mayor dificultad y sin mayores cambios pudo pasar a la correspondiente fijación escrita.

Esto lo acentuó especialmente, ya que más tarde Heusler siguió otros caminos en que, sin caer en la antigua historia de los asuntos, no consideró suficientemente el lado morfológico del problema. En nuestros tiempos, se siente cada vez más la urgente necesidad de volver al antiguo Heusler. »Aquí

también me parece necesario», dice De Boor en una discusión sobre los estudios de los Nibelungos (*Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 52), «liberarse del punto de vista excesivamente limitado y muy en pro de los intereses alemanes, y reconocer que la saga tiene su propio derecho para plantear preguntas científicas. También aquí calculamos constantemente en una ecuación con dos incógnitas. Es mejor dirigirse a la ecuación simple y preguntarse por la forma de la saga, para cuya respuesta contamos con medios positivos».

III

Ahora nuestra tarea consiste en examinar detalladamente el proceso que Heusler advirtió en Islandia de los siglos x al xi y comprenderlo en su máximo alcance.

Advertimos: lo que tenemos ante nosotros en los manuscritos islandeses del siglo xiii al xv, en realidad, posee tan poco de la forma simple como las *Vitae* que se recopilaron en el *Acta Sanctorum*. Y aquí también tenemos ante nosotros lo que llamamos objetivación de una forma simple o forma actualizada. Así y todo, la tradición oral, aunque concretada y luego fijada por la escritura, todavía no es forma simple. Es a lo que buscamos, aunque sin estar fijada por la escritura, lo que la *Vita* es a la Hagiografía. También es *actualizada*, y por eso, en cierto sentido, ya es forma artística. Para introducirnos en la forma simple de la cual se originaron las *sogur* actualizadas, narradas y escritas, hemos de buscar nuevamente la actividad mental en cuyo mundo la forma es válida.

¿Qué existe en la *Islendinga saga*? Al hablar del grupo en general, ya lo indiqué. Ahora he de profundizar algo más. Lo que existe en la *Islendinga saga* suele llamársele historia familiar. Pero la expresión historia familiar ¿no da lugar a falsas interpretaciones? Hemos hecho presente que el concepto de historia es hostil a varias formas simples y de ahí es que debemos emplear con cuidado la palabra historia. Para quien oriente su pensamiento «históricamente» puede parecerle que este tipo de *sogur* no es más que un real informe

histórico de una familia. Y para quien trate de comprenderlo sin prejuicios e imparcialmente, le parecerá distinto. En el fondo, no nos entrega la historia de una familia, sino que muestra de qué manera la historia existe sólo a modo de acontecimiento familiar, cómo la familia hace la historia. Prefiero evitar la palabra historia y decir: la estructura interna de la *Islendinga saga* está condicionada por el *concepto*: familia.

La relación existente entre los personajes de la saga es, en primer lugar, la relación de padre a hijo, de abuelo a nieto, de hermano a hermano, de hermano a hermana, de esposo a esposa. El lazo de la sangre es lo que une a los personajes entre sí; la estirpe, la ascendencia y lo hereditario establecen las relaciones. Si la familia entra en contacto con algunas personas ajenas a ella, éstas son comprendidas y valoradas desde la estirpe. Los ajenos, o forman familias entre ellos, o son algunos pocos admitidos o rechazados. Todos los subordinados están comprendidos dentro de la familia y pertenecen a su campo de responsabilidad.

Los personajes de la *Islendinga sogur* —tal como la circunscribió Heusler— no son noruegos que emigraron a Islandia, ni tampoco islandeses en sentido riguroso; son hombres que moran en aquella colina o en esta otra bahía. No forman un reino, ni una nación, ni un estado. Su totalidad es como una suma algebraica donde los sumandos no se dejan incluir en un número uniforme. Naturalmente, tienen mucho en común, pero sólo es común aquí, sin excepción, lo que cada uno posee para sí. También allí donde se reúnen varios, en los *Thing*, para discutir lo que atañe a todos y tomar decisiones comunes, llegan en calidad de jefes de familia.

Su legislación reglamenta, en primer término, casi exclusivamente, los derechos de la familia y las discordias familiares. La justicia no la aplica una determinada autoridad, la aplica la familia misma. Uno de los castigos más severos es la proscripción que, en este caso, no es expulsión de la liga estatal, es expulsión de todas las ligas familiares. Si otra familia no reconoce la proscripción y protege al proscrito,

éste pasa a pertenecer a aquella familia. La propiedad literalmente, se encuentra donde se encuentra la familia, es aquello que en la familia se hereda y en ella permanece.

En una leyenda como la de las gentes del Seetal, seguimos a una familia durante seis o siete generaciones. La narración se estructura de tal modo que la fama y el poder de la familia culminan en una generación y en esta generación la fama y el poder la representa fundamentalmente una persona. Ingimund, el hombre proveniente de Noruega que se asentó en Islandia y conquistó el lugar y dio nombre a la leyenda, constituye el punto culminante. Visto desde los personajes, al total podría llamársele *Leyenda de Ingimund*, de los antepasados de Ingimund, de los descendientes de Ingimund. Cuanto más cerca del representante máximo de la estirpe se hallen las generaciones anteriores y siguientes, tanto más perfilados estarán los personajes de la leyenda. Al lado de Ingimund están su padre Thorstein y sus tres hijos que son los que percibimos con mayor claridad. Su abuelo y nietos están esbozados levemente y sus tataranietos aparecen en forma borrosa. Entre la quinta y sexta generación, el poder de la estirpe pasa a una línea colateral; un hijo natural entra a la familia y desde ahora en adelante la representa. Es él quien se acoge al Cristianismo, con él entra en una nueva fase y finaliza aquello que culminó en Ingimund. Conceptos como conquista, opresión, derrota, liberación, que captamos habitualmente a partir de un pueblo, no los captamos en la lectura de cada página de la leyenda como remitidas a un pueblo, los percibimos remitidos a una estirpe, a un linaje, a una familia. Los derechos y los deberes no giran en torno a la sociedad, a la *res* pública, giran en torno al bienestar de la familia, a lo que la parentela requiere. Relación civil aquí se llama lazo sanguíneo, consanguinidad, venganza y querella entre consanguíneos, matrimonio, estirpe, totalidad de los familiares, heredero, herencia, heredad, constituyen el fundamento y la base.

Con esto y partiendo de un lugar hallado en una forma actualizada, lugar determinable espacial y temporalmente, hemos

trascendido a lo general que buscábamos. Existe una actividad mental según la cual el mundo se estructura como familia, y en su totalidad se interpreta según el concepto de la estirpe, del árbol genealógico y de la consanguinidad. Esta actividad mental y su mundo también se reconocen claramente en otros lugares fuera de Islandia de los siglos x y xi, y a este mundo nos referimos cuando empleamos la palabra leyenda. De ahora en adelante queremos denominar con la palabra leyenda sólo a este mundo y nada más que a él. Sé muy bien que este uso de la palabra leyenda nos conducirá a mayores dificultades que el uso de la palabra hagiografía. Hemos visto que el uso lingüístico, tal como lo conocimos de los significados y definiciones de diccionario, procede de manera distinta. Existen muchas recolecciones, exposiciones científicas o no científicas que suelen llamar leyendas a lo que dejamos excluido del concepto. De todo lo recopilado en *Deutsche Sagen* de Grimm o en *Natursagen* de Dähnhardt, sólo una ínfima parte corresponde a lo que nosotros comprendemos por leyenda. Pero es una de las tareas de la morfología, tal vez no la más insignificante, la de oponerse mediante la determinación y sentido de sus formas, a un uso lingüístico descuidado y poco firme. Si hablo de leyenda heroica (*Heldensage*), no me refiero de ningún modo a la tradición oral de algo ocurrido y poco acreditado o poco conocido por la historia, ni tampoco me refiero a una personalidad modificada por la fantasía popular, me refiero al representante heroico de una determinada estirpe, al heredero portador de las grandes cualidades de su linaje.

Para nosotros, *leyenda* es la forma simple que —especialmente en la *Islendinga saga*— se ha actualizado primero en forma oral y luego en forma escrita y se ha acuñado de tal modo que ha logrado transformar todo aquello que no corresponde originalmente a su índole. De tal actualización podemos deducir y desentrañar la actividad mental formadora y el curso de sus ideas. En la leyenda, señalamos la actividad mental con las palabras claves: familia, estirpe, consanguinidad.

En este párrafo quisiera observar con mayor detención lo que hemos denominado *actividad mental*. La forma leyenda no se desarrolla siempre que un acontecimiento aparece relacionado con la familia, relaciones familiares y catástrofes familiares.

Un ejemplo: Enrique de Tudor reúne, mediante su matrimonio con Isabel de York, las pretensiones de las casas de Lancaster y de York que, como «una rosa roja y blanca», desde hacía muchísimo tiempo habían luchado entre sí recurriendo a la guerra civil, al homicidio, a insurrecciones y a la traición. Enrique de Tudor logra vencer y subir al trono. Tiene dos hijas, Margarita y María, y un hijo, Enrique, que será su sucesor. Este sucesor, Enrique VIII, se casa seis veces. Dos veces el matrimonio se disuelve, dos mujeres son decapitadas, una mujer muere al dar a luz al único hijo y la última lo sobrevive. Este hijo, Eduardo VI, tiene diez años cuando muere el padre. Dos duques gobiernan sucesivamente. El último duque casa a su propio hijo con una nieta de la segunda hija de Enrique VII y, muerto el rey Eduardo a los dieciséis años, trata de poner a este matrimonio en el trono. El intento falla y los participantes son decapitados. En su lugar, ocupa el trono una hija del primer matrimonio de Enrique VIII, María la Cruel. Cuando ésta muere sin herederos, le sucede su hermana del segundo matrimonio con quien había vivido en hostilidad: Isabel. Uno de los conflictos más conocidos de la vida de esta noble es la querella que sostiene con la nieta de su tía Margarita, María Estuardo, quien mediante su matrimonio con el rey de Escocia, se ha convertido en reina de ese país. A su vez, María Estuardo contrae matrimonio tres veces, una con el rey de Francia, otra con su primo y una tercera con quien había dado muerte al segundo marido. Isabel manda decapitar a María. Cuando Isabel muere, sin hijos, le sucede en el trono el hijo de María.

Relaciones familiares, enredos de familia imposibles de imaginar más complejos. Sin embargo, la historia de los asun-

tos a los que no le hemos abierto la puerta de nuestra ciencia literaria, la dejaríamos entrar por la ventana si afirmásemos que los acontecimientos de la casa de Tudor en el siglo XVI, se realizan de algún modo en la forma leyenda. Ni son vividos como leyenda por los participantes, ni son experimentados como leyenda por sus contemporáneos. Tienen tan poco de leyenda como el *Märchen* de la «Cenicienta». En ese *Märchen* tampoco constituyen leyenda la hija buena del primer matrimonio y la madrastra con sus dos hijas vanidosas.

¿Por qué no? Porque ni Enrique VIII ni Eduardo VI, ni María, ni Isabel se consideran, en primer término, descendientes de Enrique VII, miembros de la estirpe de Tudor; porque ni en la ejecución de Juana Grey, ni en la ejecución de María Estuardo, aparece el sentimiento de que muere un consanguíneo; porque el distanciamiento entre María, católica, e Isabel, protestante, catolicismo y protestantismo no constituyen motivos capaces de separar a dos hermanas unidas por el lazo de la sangre; más bien se concibe a dos mujeres como representantes de dos religiones incompatibles. Porque, por otro lado, el pueblo inglés no observa, no experimenta todo esto, porque no interviene ni toma partido por uno u otro de los participantes de tal querella familiar. Lo interpreta todo desde el punto de vista de su convicción estatal o religiosa. Falta la actividad mental que se realiza en la forma leyenda.

¿Falta por completo? Evidentemente que no. Que *el trono es hereditario*, es un ademán lingüístico; indica el punto donde el acontecimiento se condensa en forma y en que la actividad mental de la estirpe y consanguinidad se han hecho lenguaje. En nuestro caso, aunque el trono es hereditario, no es *la herencia*. El trono no pertenece a la casa de Tudor, la casa de Tudor pertenece al trono. En este caso, el trono no es un objeto que represente el prestigio y la dignidad de una familia, no es un objeto en que se ha hecho objetivo el poder de una estirpe y que de por sí esté cargado del poder de la familia: este trono no es a la forma leyenda lo que la reliquia a la forma hagiografía. El trono significa aquí Inglaterra, reino de Inglate-

rra, estado de Inglaterra, y aunque la familia de Tudor gobierne Inglaterra y sus miembros posean el derecho hereditario de gobernarla, Inglaterra no es ante los ojos de los ingleses ni de los Tudor, propiedad familiar, herencia.

Vemos que la forma leyenda es más difícil de aprehender que la forma hagiografía. Del mismo modo como el término alemán *Sage* (leyenda) ha sido atacado y diluido por otros puntos de vista, así también la forma ha padecido estos ataques. El concepto de estado o una conciencia nacional arrinconaron el mundo estructurado según la actividad mental de familia.

Por tanto, no es casualidad que la *Islendinga saga* termine donde comienza el Cristianismo o mejor dicho la iglesia cristiana. La iglesia cristiana reúne a sus adeptos en una sociedad, trae a luz un nuevo parentesco, el parentesco de hombre a hombre. Para traer esto, se provee incluso del lenguaje de la leyenda, recoge para sí ademanes lingüísticos propios de la leyenda y a su sacerdote lo denomina *pater*, a sus miembros hermanos y hermanas, a los que viven en sociedad espiritual *fraters*; pero en realidad, destruye con sus analogías la forma propiamente tal, ya que ésta sólo conoce sangre y consanguinidad. Lo que fue significativo en la leyenda, en la familia, —nacimiento, matrimonio, muerte— la iglesia lo conduce por un sacramento a otra actividad mental y se lo arrebató a la leyenda.

Al ejemplo citado, opongo otro. En el segundo libro de la *Iliada* (versos 100 y siguientes), todo el pueblo de los griegos celebra una reunión donde han de votarse importantísimas decisiones. Se decide si continuar o finalizar la guerra troyana. Se levanta el general en jefe Agamenón, el que conduce las insignias de la soberanía, el *αρχηγρον*. Hefesto lo había creado con arte y lo obsequió a Zeus Cronos. Cronos lo obsequió a Hermes, Hermes a Pélops, domador de caballos, Pélops lo dio al pastor Atreo y Atreo, moribundo, lo dejó a Tiestes, el poseedor de muchas ovejas. Tiestes lo obsequió a Agamenón y con él le dio muchas islas y la soberanía de todo Argos.

Hemos observado cómo se representa a San Jorge en el altar. Se le reconoce por la rueda con que fue atormentado o por medio del caballo y de la lanza con que venció al dragón. También vimos cómo todo aquello que en su hagiografía fue ademán lingüístico, se convierte en símbolo cuando es figura celestial. Aquí vemos algo semejante. Vemos al soberano en un momento decisivo apoyado en un símbolo. Este cetro fue confeccionado por los dioses y entre los dioses ha ido de mano en mano. Después llegó a los hombres, a una estirpe, y en esta estirpe ha pasado de padre a hijo, de hermano a hermano, de tío a sobrino. En esta estirpe, significa soberanía dentro y fuera de ella. Aquí Agamenón está como soberano, porque los dioses han otorgado soberanía a su familia y porque dentro de ella es la cabeza y el portador del cetro.

En este momento, Agamenón habla a los otros griegos porque su familia sufrió un agravio: la esposa de su hermano fue raptada. La familia del raptor no aprobó el hecho, pero el raptor sigue perteneciendo a ella, la familia responde por sus hechos y comparte su destino. Así tenemos a una familia contra otra y entre ellos el rapto de una mujer. Querellas, venganzas —ademanes lingüísticos propios de la leyenda.

Por otra parte, no podemos afirmar que el todo denominado *Iliada* no sea otra cosa que leyenda. En primer término, nos encontraríamos con la forma artística epopeya que posee sus propias leyes. En segundo lugar, dentro de esta epopeya, la actividad mental de la leyenda aparece levemente modificada. Ya encontramos la idea de pueblo. Los aliados que antiguamente se habían asociado a las familias como familias, comienzan a adquirir un tinte nacional y sentimos en la *Iliada* cierta oposición entre griegos y troyanos, entre Oriente y Occidente, y se presiente ya a Hélade contra Asia. Pero la leyenda aún permanece poderosa, aún pesa y en muchos lugares ejerce dominio decisivo sobre el curso del pensamiento. En el lugar que la hemos tomado, la vemos actualizarse de la manera más sencilla. Vemos de qué modo, en el linaje de Pélops, se heredó el poder bajo los atridas, cómo este poder se relaciona con el cetro de procedencia divina que, entre los hom-

bres, se hereda de generación en generación. Cada persona aparece como *heredero*, cada objeto puede, en su significación objetiva, ser la herencia. Repito: estos nueve versos constituyen decididamente la *forma actualizada* de una leyenda y en ella reconocemos la forma simple.

Si ahora quisiéramos continuar con los detalles, la leyenda del linaje de Pélops, la leyenda de Atreo y de los Atridas que se expone llanamente en la *Ilíada*, encontraríamos un ovillo de leyenda extraordinariamente enredado y anudado y de actualización cada vez diferente, pero que, en sus múltiples manifestaciones, contiene aproximadamente todo lo que puede abarcar la leyenda. Aunque estoy convencido de que algún día ha de desenredarse este ovillo, no puedo hacerlo aquí. Sólo quiero destacar algunos detalles para hacer más claro y tangible el concepto de leyenda.

Escuchamos cómo hijos de Pélops, Atreo y Tiestes, asesinan, con ayuda de su madre Hipodamia, un hijo natural de su padre, hijo de inferior nacimiento, y lanzan su cadáver a un pozo. Y luego escuchamos cómo el padre lanza una maldición sobre su estirpe, maldición que prevalece hasta las generaciones más tardías. Aparecen los ademanes lingüísticos, las unidades en las cuales se condensa la leyenda. Estos, por un lado, son: *hijo natural*, bastardo, cuerpo extraño dentro de la familia, proveniente del padre, consanguíneo; pero, así y todo, no perteneciente a la familia. Por otro lado, *maldición* es aquello en que se hacen objetivos el odio y la aversión por la propia estirpe, aquello que tiene poder en la familia y que se prolonga más allá de la vida de las personas, comparable con los milagros del santo después de su muerte, pero que aquí constituye una herencia que se hereda por sí sola.

Y, en seguida, escuchamos que los hermanos riñen entre sí por el dominio, las mujeres y las posesiones. Leemos en la *Ilíada* (II 106) del πολύαρνι Θυέστη, de Tiestes, el poseedor de ovejas. Posteriormente se dice, en una condensación, que uno de los hermanos recibió un cordero dorado, que se relacionaba con el dominio. Ahora, otro hermano sedujo

a su cuñada y robó con su ayuda el cordero. Se incorpora *el adulterio* en la familia.

Luego: Atreo, en venganza, asesina a los hijos de Tiestes y sirve de comer sus cabezas a un hermano de Tiestes que ha llamado por medio de un heraldo mientras huía. Después de esta horrible cena, le enseñan al padre los pies y las manos: asesinato de parientes, aumentado por la obligación de devorar su propia sangre. Y, finalmente, Tiestes engendra un hijo de Atreo. Se hace presente *el incesto* en la familia. Un nudo indisoluble en la estirpe familiar.

En presencia de estos últimos y salvajes rasgos, no debe preocuparnos la pregunta, ¿hasta dónde hemos penetrado en una realización tardía o temprana? Estos ejemplos sólo tienen como finalidad mostrarnos el mundo de la leyenda dentro de su proyección mayor.

¿De dónde conocemos estos relatos que continuamente se alteran, que siempre difieren en los detalles, que aquí son así y allá aparecen de manera distinta? Primero los hemos conocido a través de pequeñas menciones, observaciones marginales, glosas y comentarios; luego a través de historiadores que han tratado de unir y de relacionar lo disperso, también a través de escritores comparables a nuestros recopiladores y, finalmente, los reconocemos a través de las formas artísticas que siempre toman un trozo, un fragmento y realizan en este trozo la forma artística única. Pero en ninguna parte nos dan el total de las leyendas como unidad de esta estirpe, ni poseemos ninguna epopeya que narre coherentemente el destino de los sucesores de Pélops.

¿Qué nos demuestra eso? Que también en este caso la leyenda fue transmitida oralmente, que dentro del mundo griego, y tal vez antes, corrió de boca en boca, que fue conocida en todas partes, pero que en ninguna parte se actualizó en una narración firmemente estructurada como en Islandia en el siglo XI, que —permanezco dentro de nuestra terminología— no halló el paso de leyenda a *Saga*. Por esta razón, permaneció multiforme, alteró su forma externa de caso en caso, se le narraba en una época y lugar de un modo y más tarde, en otro

lugar y tiempo, de otro modo, hecho que no permitió fijarla por escrito de una manera determinada. Sólo desde el punto de vista de su estructura interna, de su forma interna, permaneció íntegra: sólo como forma simple permaneció inalterable, sólo se mantuvo como leyenda. Proveniente de la actividad mental de la familia, de la stirpe, de la consanguinidad creó, a partir de un árbol genealógico, un mundo que fue fiel a sí mismo en cientos de vistosos detalles; un mundo de orgullo familiar y maldición paterna, de posesión familiar y querella familiar, de rapto y de adulterio, de venganza consanguínea y de incesto, de fidelidad familiar y de odio por la familia, de padres y de hijos, de hermanos y hermanas; en fin, un mundo de la herencia. Y un mundo en el cual el bien y el mal, la osadía y la cobardía no eran cualidades de uno u otro individuo, como tampoco la posesión pertenece a una determinada persona. Es un mundo donde todo tiene validez a partir de la familia, donde el destino de las personas recae siempre sobre la stirpe.

V

Sería sumamente peligroso si tratásemos de establecer, de acuerdo al método de la historia de los asuntos, un llamado »tipo primitivo« de la leyenda de los Atridas; es decir, si dedujésemos una sola leyenda a partir de las múltiples variantes en que se han actualizado. Incluso sería peligroso si tratásemos de reconstruirla y luego afirmásemos que todas las demás son variantes »tardías« de ésta; aún más, si opinásemos que de este modo es posible observar la misma narración en sus diversas »fases evolutivas«.

En la leyenda de los Atridas, no nos encontramos con este peligro, pero en otras leyendas griegas y sobre todo en nuestras leyendas alemanas, las investigaciones hechas en este sentido todavía no concluyen. Y eso proviene del hecho de que estas leyendas, en oposición a la leyenda de Atreo y de Tiestes, han obtenido su cuño final y definitivo, al ser cogidas singularmente por una forma artística. Ya no se llaman leyenda, sino epopeya. Y en esta epopeya, en esta forma artística,

que por medios y leyes propias lo coge todo, que lo delinea todo y lo convierte en algo definitivo, también la leyenda ha adquirido contornos tan seguros que debido a la emoción de la nueva forma, no nos podemos imaginar que la leyenda fuera alguna vez forma simple, móvil, multiforme, ondulante y alterable en sus actualizaciones. No creemos que antes no fuera una narración coherente y no representara acontecimientos de un modo determinado.

En Alemania, esta incredulidad la refuerza lo acaecido entre algunos germanos, es decir, aquello que sucedió en Islandia durante los siglos x y xi. Allí, la leyenda ha evolucionado, a través de la tradición oral ininterrumpida, constante y sin vacíos, en *Saga*: en *Islendinga saga*. Allí, con su forma, la leyenda ha echado mano a otros asuntos. Allí podía fijarse por escrito sin mayores esfuerzos. Por esta razón, deducimos que había de suceder lo mismo entre los otros germanos. Y por la emoción de la epopeya por un lado, y por nuestra incredulidad por otro, comenzamos a importunar científicamente a la leyenda, en cuanto la actualizamos mediante una hipótesis; esto es, en cuanto deducimos una forma actualizada a partir de su estructura interna o de lo que en ella es constante, aunque esa forma haya desaparecido y no se encuentre en ningún lugar, pero que, según nuestra convicción, debe haber existido, creemos poder reconstruirla de cualquier modo. Creemos que debemos reconstruirla. Vuelvo a repetir. En esto consiste el gran peligro; en la posibilidad de que a través de nuestra forma, actualizada por nosotros mismos, violemos la forma primitiva, violemos mediante nuestra *Saga* artificial la leyenda, y que con cada una de estas construcciones obstaculicemos el camino hacia el concepto. No hemos de saber *cómo pudo haber sido el aspecto de la Saga*, sino lo que la leyenda significa. Y esto lo hemos de saber también para comprender cómo la leyenda se hizo vigente en la epopeya. El camino para llegar a esto no consiste en observar lo variable en su variabilidad, sino en observar comparativamente lo variable con lo permanente para deducir la significación de lo que persiste.

Si somos de la opinión de que en las obras de la forma artística epopeya, de vez en cuando actúa la forma simple leyenda, entonces, no hemos de preguntar en primer término qué forma actualizada, qué *Saga* iremos a encontrar en los *Nibelungos* o en la *Iliada* y qué aspecto pudo haber presentado tal *Saga* antes de cogerla la epopeya. Lo que debemos hacer ante todo, es preguntar de qué modo la forma simple proveniente de la actividad mental: familia, stirpe, consanguinidad, se comporta dentro de esa forma artística de leyes propias, de qué modo recibe dentro de ella su carácter propio, nuevo y actual.

Al tratar la hagiografía, hemos visto de qué manera algunos de los grandes movimientos se explican a partir de la actividad mental de la imitatio, cómo las Cruzadas existen bajo el signo de la hagiografía. Y podemos agregar aquí que algunos de los movimientos anteriores están igualmente relacionados con el concepto leyenda. Mucho de lo que llamamos *migración de los pueblos* se realiza según esta actividad mental. No es un movimiento dirigido según la imitatio. Son, en su totalidad, y en cada uno, stirpes ambulantes que se sienten independientes como familias y en el que las diferentes familias son a la vez las que unen a la stirpe. Así, todo acontecimiento se convierte en leyenda: el ocaso de un pueblo, es el ocaso de la familia; el triunfo de un pueblo condensado por un ademán lingüístico, es triunfo del jefe de la familia, del héroe de la leyenda. También el choque de dos pueblos, sea que se produzca en encuentro entre los nómades, o sea porque chocan con otros ya sedentarios, sólo puede ser pensado de este modo. La forma en que estas vivencias engendran, crean e interpretan el lenguaje, es claro. También es claro que aquí se actualiza mucho, pero que, en tal enjambre, no se percibe tan actualizado como pudo ser el caso en la apacible y lenta colonización de Islandia por los noruegos.

Esta móvil multiplicidad ha vuelto en la epopeya. Ha vuelto del mismo modo que, en la epopeya, siempre vuelve algo acaecido años ha. Persiste en la epopeya no como *Saga*, sino como Leyenda. En ninguna parte, las pasiones y los destinos de

una familia son tan complejos y tan gráficos como en la *Canción de los Nibelungos*. Aquí todo es familia. Los Gibichungen, Walisungen, Nibelungen Bergunden son familias. Y también lo son los Hunos. No son un pueblo enemigo, sólo constituyen la estirpe de Atila. Nada existe en Atila que lo identifique como enemigo nacional de los germanos o como *flagellum Dei*. Es esposo, jefe de familia, por su esposa se halla ligado a las controversias de otra familia, o ambiciona el tesoro en que se concreta la posesión de la familia. Nuevamente se reúne todo lo que hace a una familia: posesión y querella, venganza sanguínea, asesinato sanguíneo, fidelidad fraternal, celos, riñas entre mujeres, acto sexual. Y esto se refuerza hasta lo increíble para rematar, cuando sea necesario, casi en lo cómico.

Así se nos presenta la *Canción de los Nibelungos*: proveniente más bien de una leyenda germánica, que de una *Saga* germánica ya absolutamente determinada. Basándonos en su actividad mental, podemos diferenciarla de su rival románica, la *Canción de Rolando* donde no existe nada de lo que hemos indicado, donde todo es remplazado por la actividad mental de la hagiografía. La epopeya de la migración de los pueblos, frente a la epopeya de las Cruzadas —de igual alcurnia como forma artística— se desarrolla sobre la base de una actividad mental diferente.

V I

Después de haber examinado la leyenda germánica y la griega, quiero esbozar brevemente un tercer punto donde la leyenda se ha condensado de manera sumamente particular y donde nuevamente todo un pueblo se concibe y comprende como familia. Leemos en un legado que se conserva en el Viejo Testamento, cómo los israelitas se representan a sí mismos como familia de Abraham que se multiplica rápidamente por mandato de Dios y cómo las doce estirpes provienen de igual número de hermanos. Aquí también todas las personas son herede-

ros y la posesión es lo heredado. La prueba más difícil que puede hacerse recaer sobre un padre, es el sacrificio de su hijo y con él, el sacrificio de toda su familia. Aquí, la bendición del padre es tan objetiva, está tan cargada de poder, que incluso actúa en la generación de aquel para quien no estaba destinada, de modo que es robada como si fuera algo tangible. El Dios es, en este caso, un Dios de los padres, un Dios de Abraham, Isaac y Jacob. Y nuevamente encontramos fidelidad fraternal, querella fraternal, disputa familiar, celos y todo lo demás, junto a la experiencia de las personas, de los héroes, donde se ha condensado la leyenda como ademanes lingüísticos.

Ya que no pretendo hacer una historia de la leyenda, deseo insistir mayormente en la leyenda israelita. Sólo me remito, por un lado, a los acontecimientos de la leyenda de los patriarcas, y por otro, a lo que se verifica en la casa de David y lo que se narra en el 2° de Samuel y 1° de los Reyes. Ante la comparabilidad de los asuntos, nos encontramos con la absoluta imposibilidad de comparar la actividad mental y vemos que la forma de la cual provienen los patriarcas y sus descendientes, es diferente a la forma en que vivían y eran sentidos los príncipes en tiempos de David. La historia familiar, la sucesión real, era interpretada por el estado de Israel.

Sin embargo, deseo, como lo hice al tratar la hagiografía, preguntar si y hasta dónde la leyenda aún tiene vigencia en nuestros tiempos.

Por lo que hemos visto hasta ahora, la leyenda se relaciona con la migración de los pueblos. La hemos encontrado entre semitas nómades y germanos nómades o emigrantes. Debe haber sido la época de la migración dórica cuando se constituyó la leyenda de los Atridas. Y hasta parece que la leyenda griega se apodera, en este caso, de algo más antiguo que los emigrantes mismos y que en cierto modo, fue adoptado por ellos. Por parte de los dorios, la leyenda fue modificada, llevada hacia el mal, empeorada, relacionada con el mal. *Estamos ante un proceso semejante a la formación de la antihagiografía.* Por otro lado, hemos visto que algo que llamaré de

manera muy general formación de los estados o concepto de estado, es totalmente hostil a la leyenda, del mismo modo que aquello que de manera muy general denominaré reforma, excluye a la hagiografía.

Demos una mirada a nuestro alrededor. Knut Liestl (*Norske Aetlesogor*, Kristiania 1922) ha demostrado que en el norte, la *Saga* no ha dejado de construirse según la actividad mental de la familia. Pero, ¿la leyenda no vive entre nuestros campesinos? Entre ellos, la posesión, el actuar, el derecho y los acontecimientos se comprenden y se valoran según los conceptos de familia, stirpe, consanguinidad. Quien haya vivido en el campo, no desconocerá esta leyenda. Actualmente la percibimos en la literatura, en las narraciones campesinas. Sólo que, en este caso, la condensación es menor, que el lenguaje no interviene tan poderosamente, que todo ha empalidecido y que el ademán aquí falta en doble sentido.

¿Y dentro de una esfera mayor? El Cristianismo, que con su intento de hacer hermanos a todos los hombres ha luchado contra la esencia de la leyenda, en un punto ha debido apoderarse de ella: en el pecado original. Dentro de la gran sociedad en que se formó el Cristianismo, se heredó algo, algo que se constituyó entre los primeros padres, entre los más antiguos antepasados, que se objetivó, que mantuvo su poder de generación en generación tal como la maldición paterna dentro de una stirpe, y que se debilitó por el hecho de que la divinidad misma se debilitó, tal como en la leyenda, en padre e hijo. Por más que se esforzara otra actividad mental en establecer la unidad de esta pareja mediante un tercero, no pertenece a la familia, y por más que se tratara posteriormente de excluir a la madre, la leyenda permaneció viva en esta relación. Y tanto al pecado original mismo como al hijo redentor, se legaron algunos de los ademanes lingüísticos con que se había condensado y mantenido la forma.

Me parece correcto relacionar íntimamente el concepto de pecado original, tal como lo observé en mi tesis doctoral, con el concepto de herencia, así como se presentó en el siglo XIX al hablar de la herencia de cualidades, de enfermedades de

todo tipo como tara hereditaria; en fin, todo lo que es herencia y constituyó para la ciencia el punto de partida de numerosas investigaciones. ¡Cuánto se trató de observar en todos sus detalles a esta herencia e incluso de calcularla! La herencia llegó a constituir la base de un sistema natural que se acostumbra denominar darwinismo, según su excelente representante. Con esto, la naturaleza se convirtió en leyenda. Todo lo viviente fue reunido en árboles genealógicos, fue investigado conforme el parentesco y fueron representados según parentescos, en el lenguaje conceptual del parentesco. La enseñanza de la naturaleza llegó a ser enseñanza de la ascendencia y de la descendencia. Y la ciencia hizo un gran sacrificio cuando llena de gran devoción concluyó que el pariente más cercano del hombre es el mono.

Nuevamente se manifestó la consecuencia de tal actividad mental en las formas artísticas. Es la narración en prosa que coge los conceptos de la herencia, que se apodera de este tipo de leyenda. Sólo recuerdo que Zola denomina a su ciclo novelesco »Les Rougon -Macquart«: *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* y que Galsworthy retorna en su ciclo a la *Islendinga saga*, sin violar el uso de la lengua y sin incurrir en *incorrect use*, al llamar a su obra *Forsyte -Saga*. Está de más agregar otros ejemplos.

He llegado al final de la leyenda. Hemos visto que es difícil de fijar porque se encierra con mayor firmeza dentro de su actividad mental, y, en sus actualizaciones —con rara excepción— es menos tangible, menos delineada que la hagiografía, porque para decirlo otra vez, la relación de leyenda a *Saga* no corresponde del todo a la relación de hagiografía a *Vita*. Y también sus ademanes lingüísticos son menos concretos, menos claros y menos brillantes. Y porque su carácter es más humilde, su forma de expresión llega a ser fácilmente descalificada.

Así y todo, la tenemos ante nosotros como forma simple, tanto en su forma lingüística como con sus personajes, que en este caso son herederos, y con sus objetos, la herencia.

Tales *objetos* son la propiedad rural, el tesoro de la familia, la espada del padre. Los personajes son, fuera del héroe de la familia y sus parientes más cercanos, una antecesora fantasmal que encarna a toda la familia, indicándole cuando se acerca la desgracia como en el caso de la *sogur* en que vaticinan los *Fylgjen*.

Un niño es abandonado a la intemperie y educado como desconocido por otra familia, entra a un cuarto en que se encuentra su verdadero abuelo y el abuelo ríe y dice: —vi lo que tú no viste. Cuando entraste, caminaba delante tuyo un joven oso polar que al verme, permaneció inmóvil. Y tú fuiste demasiado rápido y tropezaste. Ahora no creo que seas el hijo de Krumm, tú provienes de un linaje más noble.

Tal *Fylgja*, un oso polar que invisible los acompaña, pero que deja verse en cuanto se acerca un miembro de la familia para indicar que pertenece a la misma estirpe, acompaña, en el fondo, a todo personaje de la leyenda.

MITO⁶ (MYTHE)

Los alumnos del seminario que también trabajaron en el tomo M del *Diccionario Grimm*, parece que al llegar a las letras »my«, estaban muy apurados por llegar a sus casas. Pusieron:

»Mythe (Mito), f. leyenda, relato no acreditado proveniente del griego μῦθος que altera su género gramatical por influencia de las palabras leyenda, historia, fábula, relato y semejantes«.

A continuación, una escueta cita de Uhland. Eso es todo.

Frente a esto, en la segunda edición del *Diccionario Manual de Filosofía* de Eisler, encontramos lo siguiente:

»Mythus (μῦθος, fábula, relato tradicional), es aquella concepción de la vida e interpretación de la naturaleza, que constituye una parte integrante de la religión detenida en un cierto grado de su evolución, concepción e interpretación fantástica y antropomórfica que descansa en »apercepciones personificadas« e »introyecciones« (vid). Dentro del *Mythus*, producto de la fantasía, pero de lógica propia, nos encontramos con una concepción primitiva del mundo semejante a la »protofilosofía«. A partir del mito, en parte por oposición entre el pensar conceptual de algunas personalidades sobresalientes con la concepción fantástico-antropomórfica, se han desarrollado ciencia y filosofía. . .«

Si oponemos las dos definiciones, veremos que en este punto las relaciones son más complejas que en la leyenda.

Por una parte, el *Diccionario Grimm*, por medio de la simple ecuación: mito = leyenda = relato no acreditado, resta valor al mito sobre la base de lo histórico. Por otra, en el *Diccionario Filosófico*, el *Mythus* recibe el ataque desde otro ángulo y su independencia no es reconocida del todo. Ya en la primera oración se afirma que el *Mythus* es una concep-

⁶El autor utiliza la palabra *Mithe* para designar la forma simple, y *Mythus* para la forma actualizada. Hemos optado por traducir la primera por Mito y la segunda dejarla igual.

ción de la vida y de la naturaleza, una interpretación de la naturaleza. Pero el *Mythus* representa sólo un elemento integrante de la religión detenida en un cierto grado de su evolución y sólo puede comprendérsele como tal. Luego, en la segunda oración, se afirma que en el *Mythus* se encuentra una concepción primitiva, que en este caso puede significar: originario, simple, no evolucionado o bajo; todas acepciones de »primitivo«, según el mismo *Diccionario de Eisler* (véase primitivo). De todos modos, a partir de este »primitivo«, nuevamente se lleva al *Mythus* a un grado inferior, en este caso no de la historia, sino de la filosofía. Se le convierte en »proto-filosofía«. Sin embargo, se afirma que a partir de él, se »desarrollaron« la ciencia y la filosofía.

Luego, sin contar la »historia«, el *mito* posee un segundo enemigo, enemigo que le niega su carácter propio y lo considera antepeldaño, miembro primitivo de un desarrollo superior. Ya tendremos ocasión de conocer a este enemigo.

Mientras tanto, quisiera —y aunque fuese solamente por descansar un poco de los diccionarios— añadir una tercera cita.

En 1835, Jacob Grimm dedicó su *Deutsche Mythologie* al historiador Friedrich Christoph Dahlmann, el primero que en los tiempos modernos ha investigado detenidamente las fuentes que también usó Grimm, el Saxo Grammaticus. Lo que se dice en la dedicatoria que hace las veces de primera introducción a nuestras formas, lo citaré brevemente ya que profundiza más que los diccionarios.

»Leyenda e historia son fuerzas independientes cuyo alcance se pierde en su zona de deslinde, pero conservan su fondo particular e intacto. El fondo de toda leyenda es el *Mythus*, es decir, es la creencia en los dioses tal como va arraigándose de pueblo en pueblo (con infinitas variantes entre un pueblo y otro): un elemento mucho más general e inestable que la historia, pero que gana en extensión lo que pierde en estabilidad. Sin tal base mítica, no puede concebirse la leyenda, así como la historia no puede concebirse sin acontecimiento.

Mientras la historia se origina en hechos humanos, sobre estos seres humanos se cierne la leyenda como una luz brillante que brilla entre uno y otro acontecimiento, como una fragancia que se adhiere a ellos. Nunca la historia se repite, siempre es nueva, reciente. E interminablemente renace la leyenda. La historia camina con paso firme sobre la tierra, la leyenda alada se alza y se suspende: y su descenso detenido es una gracia que no concede a todos los pueblos. Allí donde lejanos acontecimientos se hubiesen perdido en la oscuridad del tiempo, la leyenda se adhiere a ellos y les conserva una parte; donde el *Mythus* es debilitado y está a punto de desaparecer, allí la historia lo apoya. Mas, cuando *Mythus* e historia se encuentran y contraen matrimonio, la epopeya construye su andamio e hila sus hebras. Ud. ha dicho con mucho acierto (se refiere a Dahlmann, en el tratado respectivo) que la historia no anotada por la diligencia de los contemporáneos sufre el peligro de desaparecer del recuerdo de los hombres, o, si la leyenda se hubiese apoderado de ella se habría conservado, pero la habría cambiado del mismo modo como por el arte de preparación el fruto más duro se convierte de manera arbitraria en el más blando, el más ácido, en el más dulce. El cambio mismo, el paso de lo uno a lo otro, es lo que interesa, no la preparación. Ya que no podemos denominar preparado algo que se altera en virtud de un poder que actúa callada e inconscientemente. Existen muy pocas leyendas inventadas, ninguna cuyo engaño no haya sido percibido por los agudos ojos de la crítica, tal como la historia falsificada cede ante el poder mayor de la verídica. . . «.

¡Cuánto nos hemos alejado del lenguaje plano de los diccionarios! Este párrafo es un ejemplo magnífico del lenguaje de Jacob Grimm, de su estilo y de su modo de ver las cosas. Tenemos ante nosotros: *leyenda e historia* en su carácter diferencial, en su género y cómo se origina y actúa cada una. Y, sin embargo, ¿se ha aclarado lo que realmente significa leyenda y cuál es su verdadera relación con la historia? De estas hermosas imágenes que nos cuentan que la leyenda es como una luz brillante, como una fragancia que se adhiere

a algo, ¿hemos comprendido de qué manera se verifica todo esto? ¿Cómo la leyenda se adhiere a lejanos acontecimientos? Y, a continuación, ¿comprendemos lo que aquí significa *Mythus*? *Mythus* es el fondo de toda leyenda y *Mythus* significa: «Creencia en los dioses tal como va arraigándose en cada pueblo con infinitas variantes entre uno y otro». Luego, ¿podemos afirmar que toda creencia en los dioses es *Mythus* o solamente que *Mythus* significa siempre creencia en los dioses? Y en el momento en que esperamos leer la palabra leyenda, leemos repentinamente *Mythus*, y se afirma que el *Mythus* se convierte en un apoyo de la historia, ¿*Mythus* y leyenda no son conceptualmente diferenciables? ¿Es *Mythus* igual a leyenda? *Mythus* e historia se unen en matrimonio y en ese lugar la epopeya construye su andamio e hila sus hebras. Detengámonos en las imágenes. Por mi parte, siento la absoluta necesidad de conocer más de cerca a la novia y al novio antes de felicitarlos por su matrimonio; y, además, siento una gran curiosidad por la estructura de este telar: necesito saber cómo actúan en este caso el golpe de la lanzadera y la urdimbre.

No se me interprete mal: no se crea que no respeto profundamente el pensamiento de Jacob Grimm. He citado este párrafo para demostrar especialmente que aquí no se produce el arrogante entrecruzamiento con la significación de la historia o de la filosofía, que a cada concepto otorga fuerza propia y que cada uno posee, tal como lo dice él mismo, un *fondo propio e intacto*. Y también tengo presente, de qué modo para este adepto del idealismo alemán, el lenguaje y la poesía significan un gran hecho común en el alma del pueblo, incluso lo más grande que aconteció o pudo acontecer en el alma del pueblo. También tengo presente que en este prefacio no quiso, sobre todo, determinar particularidades. Sólo quiso darnos la visión de un conjunto en el que los elementos sólo son presentidos. No se pretendió separar rigurosamente *Mythus*, leyenda, historia y epopeya. Estos son representantes de una fuerza que actúa callada e inconscientemente, que, justamente para Jacob Grimm, era sumamente dife-

rente a la fuerza de un poeta posterior, aunque fuese el de más talento.

Pero que tenga presente todo esto, no es razón para permanecer allí y no ir más lejos. Al contrario, cuando nos hayamos convencido de que aquellos conceptos poseen su fondo »particular e intacto«, entonces nuestra tarea consistirá en establecer tal particularidad y buscar sus causas. Lo hemos intentado al tratar la hagiografía y la leyenda. No niego que la tarea será más difícil en el caso del mito. Pero a pesar de todo, aquí también ha de ser posible abrirse paso hasta la forma, ha de ser posible determinar la esencia exacta de lo que Jacobo Grimm expresara por medio de imágenes.

II

En el mito, carecemos de aquello que nos ofrecieron la hagiografía católica de la Edad Media occidental y la Saga islandesa de los siglos x y xi. Hablamos de mitología griega y germánica, de mitos hindúes y de pueblos primitivos, pero no conozco ningún punto donde puedan distinguirse claramente del laberinto de enseñanzas divinas, narraciones de la creación, historias heroicas, transformaciones, representaciones del más allá y del fin del mundo. Dicho brevemente, de todo lo que suele reunirse bajo el nombre de mitología, destacaremos mito, clara y concisamente, de modo que podamos someterlo a nuestras investigaciones.

Partiremos de un todo confuso y trataremos de aclararlo. Por eso quiero comenzar con un ejemplo. Elijo un trozo del Génesis.

14 »Y dijo Dios: sean lumbreras en la expansión de los cielos para apartar el día de la noche: y sean por señales, y para las estaciones, y para días y años;

15 Y sean por lumbreras en la expansión de los cielos para alumbrar sobre la tierra: y fue así

16 E hizo Dios las dos grandes lumbreras; la lumbrera mayor para que señorease en el día, y la lumbrera menor para que señorease en la noche: hizo también las estrellas.

17 Y púsolas Dios en la expansión de los cielos, para alumbrar sobre la tierra,

18 Y para señorear en el día y en la noche, y para apartar la luz y las tinieblas: y vio Dios que era bueno⁷.

¿Qué tenemos ante nosotros? Ya nos percatamos desde la traducción que no estamos frente a una mera exposición, narración o simple relato. La manera sublimemente vigorosa, incluso calmada con que se distribuyen los períodos, tiene el aspecto de un coloquio. Antes ha existido algo y ese algo fue una pregunta, fueron muchísimas preguntas. Se ha mirado el cielo firme y se ha visto cómo está constantemente iluminado por el sol durante el día y por la luna durante la noche. El mirar se convirtió en asombro y el asombro se convirtió en pregunta. ¿Qué significan las luces del día y de la noche? ¿Qué significan para nosotros en el tiempo y en los espacios temporales? ¿Quién los colocó allí? ¿Cómo fue el mundo antes de ser iluminado por ellos, antes que el día fuese separado de la noche, antes de que estuviese dividido el tiempo? Y ahora, a la interrogante se le presenta una respuesta. Esta respuesta es tan concisa que impide la formulación de otras preguntas, que en el momento en que brota se apaga toda pregunta: esta respuesta es decisiva, es rotunda.

¿Quién interroga? El hombre. El hombre pretende comprender el mundo, comprenderlo como un todo, incluyendo fenómenos como el sol y la luna. Pero esto no significa que los observe tímidamente, que se les acerque buscando y tanteando, que desee comprenderlos desde sí mismo. El hombre está frente al universo y el universo está frente al hombre, y el hombre *interroga* al universo. Hago presente que *fragen* (preguntar), proviene de la raíz *freh* —que significa tanto *desear* como *investigar* y como *exigir* y *solicitar*. El hombre solicita o exige al universo y a sus fenómenos que se le den a conocer. Y obtiene una respuesta, es decir, le sale al encuentro una réplica. El mundo y sus fenómenos se le dan a conocer.

Ahora bien, allí donde el mundo se crea ante el hombre

⁷ Para la cita de la Biblia empleamos la traducción de Cipriano de Valera.

a manera de pregunta y respuesta, aparece la forma que denominaremos Mito.

Imaginemos a un rey en la duda de comenzar o no una guerra. Este rey puede plantear la pregunta desde varios puntos de vista: ¿son suficientes mis fuerzas para la lucha?, ¿alcanzan mis medios económicos?, ¿me serán fieles mis aliados?; o bien, ¿cómo se encuentra mi enemigo?, ¿no serán más poderosas sus fuerzas y superiores sus medios económicos?, ¿acaso no logrará comprar a mis enemigos? Esperanzas, temores, consideraciones. Pero existe un punto donde el mundo —el mundo como acontecimiento— se da a conocer a sí mismo, se reconoce a sí mismo, donde la pregunta ¿qué sucederá? obtiene una respuesta. No es que aquí se logre penetrar el problema mediante medios extraordinarios o inaccesibles para los comunes mortales, sino que espontáneamente la pregunta se resuelve en respuesta; que de pregunta y respuesta se crea espontáneamente lo objetivo. A esto lo denominamos *oráculo*, e inmediatamente pensamos en el oráculo griego, en el oráculo de Delfos, en historias como las que nos narra Heródoto entre el rey lídeo Cresos y el rey persa Ciro o acerca de Temístocles. Consideremos la cosa de un modo más general: tampoco sucede que los hechos futuros en el oráculo de Delfos —ya sean probados por voluntad divina o por alguna orden terrenal— hubiesen sido fijados desde un principio y que existiese en Delfos algún punto donde, informado de manera especial acerca del futuro, se esté dispuesto, bajo ciertas circunstancias, a informar sobre ese futuro. Por oráculo hemos de comprender que en un lugar santo existe la posibilidad de obligar al futuro que se dé a conocer a través de una pregunta; o más aún, que mediante pregunta y respuesta el futuro se cree a sí mismo.

Mito y oráculo pertenecen a la misma actividad mental. Ambos vaticinan (sagen warh). La palabra *wahrsagen* (vaticinar), al igual que *weissagen* (profetizar), se refiere a hechos futuros, y por esa razón nos inclinamos más a utilizarla en la historia del rey lídeo que para lo que encontramos al comienzo del Génesis sobre el sol y la luna. Pero debemos aden-

trarnos más en las palabras *wahr* (verdadero) y *wahrsagen*. Recordemos que *Wahr* y *währen* (perdurar) provienen de la misma raíz y que el mundo se nos ofrece (*gewährt*) en cuanto nos revela la verdad de sí mismo (*sich wahr sagt*): perdura (*währt*) y, por lo tanto, en este mundo, el pretérito y el futuro no están separados. Y si hemos reunido el mito y el oráculo dentro de la misma expresión *wahrsagen*, podemos recordar que la raíz que encontramos en *fragen* (preguntar), es reconocible en el anglosajón *friht* y *frihtung* que significan "oráculo" y en *frihtian* que significa vaticinar (*wahrsagen*).

Y en este caso podría utilizarse otra palabra: revelación. Mas, revelación es una palabra peligrosa, porque a través del tiempo ha sido utilizada por la teología de distinto modo. Muchas veces con este término se comprende un quehacer divino inmediato a Dios. Eso sucede cuando lo utilizamos para indicar que la divinidad se revela espontáneamente a los hombres. Vista de esta manera, la revelación no es un mito ni un oráculo. El "Dios hablante" que utiliza el hablar y el pensar humanos y se pone de manifiesto para que lo reconozcamos por medio de nuestro espíritu, como se expresa en el 1er. Corintio 2, 9/10, no pertenece a este orden de ideas.

Nuevamente: el sol y la luna, como los vemos en el Génesis, se observaron primero como fenómenos. Cada día aparecía el sol y clareaba el día. Cuando se ocultaba el sol, podía aparecer la luna y ofrecernos su luz; y de su constante intercambio se realizaba el tiempo en días y años. Entonces apareció el deseo de comprenderlos y a través de una pregunta se exteriorizó el ansia de saber. Respondieron, y en cuanto respondieron, vaticinaron, dijeron verdad (*sagten sie wahr*). También a esto quiero darle un significado más profundo: percibieron, captaron la verdad (*wahr*).

Examinemos la forma: no es que la misma divinidad comunique: "yo he puesto allí las luces para separar el día de la noche". Lo que Dios dijo, no se lo dijo a los hombres; se lo dijo al sol y a la luna. Luego sucedió: Dios los colocó y desde

entonces cumplen su tarea y desde entonces son íntegramente ellos mismos. Y son tan ellos mismos que, en cierto sentido, se han desligado de la divinidad. Y Dios está frente a ellos y observa »que era bueno«. Esta oración que aparece como estribillo en cada parlamento del Génesis ¿quiere decir que Dios ha dudado de la bondad de su creación? Naturalmente que no. Significa que todo se ha concretado cada vez y, por lo tanto, independizado: luz y oscuridad, cielo y tierra, sol y luna, agua y tierra firme. Sobrepasándolo, es una respuesta final, un vaticinio solemne de la creación misma que se da a conocer a su creador como »buena«.

A estas alturas, el mito como forma se ha cerrado completamente. Se pregunta por el sol y la luna y el sol y la luna responden. Naturalmente que podría decirse muchísimo más sobre la divinidad creadora de las luces del cielo, podría concebírselas de un modo distinto, se podrían añadir otros atributos. Pero justamente es lo que no sucede en este caso. El sol y la luna están colocados en su lugar por la divinidad y la divinidad no es otra cosa que la que ha colocado al sol y la luna en su puesto. En el *Mythus*, sólo se da a conocer completamente un fenómeno y, dentro de su independencia, se separa de todos los demás fenómenos.

No quiere decirse con esto que otros fenómenos no puedan darse a conocer de igual modo en mitos de la misma índole. Nuevamente hago presente que, tal como en la hagiografía y en la leyenda, diferencio la forma simple como tal y su actualización, y establezco la diferencia en cuanto distingo *Mito* y *Mythus*: denomino mito a la forma simple proveniente de nuestra actividad mental; en cambio, a la forma en que cada vez la encontramos ante nosotros individualmente actualizada la llamo *Mythus* o un *Mythus*.

Justamente el trozo que antecede al primer libro de la Biblia —me refiero al Génesis 1, 1 a 2, 1, la introducción que los exégetas designan con la letra P (Código de los Obispos)— y del cual hemos sacado el *Mythus* del sol y la luna, nos muestra una serie de tales *Mythus* independientes, pero de la misma índole. A la totalidad suele llamársele »Creación del

Universe" o "Historia de la creación", mas los dos términos conducen a equívoco, ya que el mundo aparece estructurado según sus fenómenos y los días que dividen a la Creación más bien constituyen una separación que una continuidad cronológica. Cada fenómeno cuenta su propio *Mythus*, pero ambos están unidos porque cada *Mythus* se realiza con el mismo ademán lingüístico.

Mientras tanto ya nos hemos alejado de los diferentes *Mythus* mediante el concepto de *Creación* (Schöpfung). Mito es Creación. Vuelvo a tomar la palabra en su significado más profundo y recuerdo la raíz germánica *skap* que se encuentra tanto en *schöpfen* (crear) como en *schaffen* (elaborar), y que aún mantiene su significado en el sufijo *-schaft*. Ya hemos dicho que en el mito, el objeto se crea a partir del juego de pregunta y respuesta. También podemos expresarlo: *en el mito, un objeto se convierte en creación a partir de su particular naturaleza (Beschaffenheit).*

III

De este modo, observamos simultáneamente qué es lo que se opone al mito: es lo que, al citar la definición del concepto según el *Diccionario Filosófico*, llamaremos enemigo del mito: *el conocer y el conocimiento como proceso*, la voluntad de elaborar de manera activa y por sus propios medios el universo, el introducirse en el universo con el objeto de lograr la comprensión de su particular naturaleza, proceso que engendra los objetos y por medio del cual esos objetos no pueden crearse a sí mismos. Es el enemigo que vive en permanente querella con el mito.

Sobre la base de la comparación minuciosa de los términos griegos *μῦθος* y *λόγος* podríamos comprobar el contraste entre mito y conocimiento, pero también esto pertenece a las cosas a que hemos de renunciar en este trabajo, porque son muy pocos los ejemplos de Homero que aclaran el significado de *μῦθος* y su relación con la forma mito.

Telémaco prepara secretamente su partida (Odisea II). Ordena a la ama Euriclea que disponga vino y harina (339 y ss). Al atardecer, se dirige a su barco y envía a su ayudante en busca de alimento (410 y ss). Nada saben la madre y las esclavas *μία δ'οἷη μῦθον ἄχουσεν* – « sólo una sabe lo que verdaderamente ocultan las cosas », o bien podría decirse: »Sólo una conoce lo que verdaderamente las cosas vaticinan«. Ahora, Telémaco regresa de su viaje a Pilos y Esparta (Odisea IV) y los pretendientes deciden acecharlo y matarlo (663 y ss). Pero Penélope se informa de todo por el heraldo Medonte y lo que averigua nuevamente es *μῦθος*, nuevamente la palabra que contiene la verdad (675-76).

Por fin, Odiseo ha regresado de incógnito a su patria y encuentra que en su mesa comen opíparamente los pretendientes (Odisea XX). Entre ellos también se encuentra Ctesipo de Samos, un joven arrogante. Se burla del extraño mendigo y le dice que ha recibido demasiado, pero que le obsequiará un presente de honor para que a su vez pueda obsequiarlo a las sirvientas que lo bañen, o a cualquiera otra persona. Acto seguido, le lanza a la cabeza una pata de vaca. Odiseo elude la ofensa sólo porque se aparta oportunamente (292 y ss.). Entonces se produce un cambio repentino. Odiseo tiende el arco y, acompañado de sus amigos, se enfrenta a los temerosos pretendientes (Odisea XXII). Cae uno tras otro y el pastor Filetio mata a Ctesipo y le dice que de ahora en adelante no hable imprudentemente, sino que *θεοῖσιν μῦθον ἐπιτρέψαι, ἐπεὶ ἡπολὺ φέρτεροί εἰσιν* que deje el *μῦθος* a los dioses, seres más poderosos. Se denomina arrogancia y necedad el que Ctesipo haya creído que el mendigo que se hallaba entre los pretendientes era realmente mendigo, que haya pensado poder reconocerlo por sí solo como mendigo y que, según este conocimiento, le haya dado el tratamiento adecuado a un mendigo. Es *Mythus* el que ese mendigo no fuese un mendigo sino Odiseo. Partiendo de su conocimiento, Ctesipo ha desco-

nocido el modo de ser interno y verdadero del mendigo: el *Mythus* conocido por los dioses.

Μῦθον ἐπιτρέψαι θεοῖς, dejar la palabra que vaticina en manos de los dioses es para los griegos posteriores una sentencia. Tal vez ya lo fue en época de la Odisea. Sea como fuere, este modo de decir no significa de ninguna manera que no ha de plantearse la pregunta que conduce al *Mythus*; significa que el conocimiento es arrogante, que cada intento de introducirse en el universo y de comprenderlo por sí puede conducir a errores e interpretaciones falsas. Pero también significa que los dioses conocen la palabra que vaticina, que el *Mythus* es divino y que el mito es saber divino que comprende las cosas a partir de las cosas mismas.

No es fácil encontrar un término que denomine la actividad mental que provoca la forma simple mito. Podríamos elegir *saber*, *ciencia*, pero hemos de tener presente que no se refiere a aquel saber al cual se dirige en último término el conocimiento, ni tampoco a aquel saber preciso y estrictamente necesario, universalmente válido que condiciona y fundamenta la experiencia y conocimiento que precede a todo conocimiento. Se trata de un saber incondicionado que sólo se produce cuando, mediante el juego de pregunta y respuesta, se crea el objeto mismo que se da a conocer y prevalece por medio de la palabra que vaticina o dice verdad.

IV

Al *Mythus* del Génesis, quiero agregar un *Mythus* griego como segundo ejemplo. Nuevamente extraigo el ejemplo de Píndaro del comienzo del primer Epinicio pítico. No se trata de la parte que contiene la hagiografía, sino de la anterior en la que se establece el lugar de la fiesta del culto. El canto empieza con una alabanza al dorado Phorminx. El canto lo apacigua todo, calma los rayos de Zeus, adormece al águila de los cetros divinos, incluso encanta a Ares, la guerra. Sólo los enemigos de lo divino se atemorizan con el canto de las musas al igual que el enemigo de los dioses, Tifón, el de las cien cabezas. Y a continuación, se describe detalladamente a aquel

gigante Tifón y se habla de su castigo. Su inmenso cuerpo se extiende desde Cumas, en las costas italianas, hasta Sicilia. Allí se encuentra el monte Etna que parece una columna celestial con sus heladas nieves colocadas sobre su pecho, y que desde las profundidades, día y noche arroja ardientes y purpúreas llamas. Es un milagro verlo, un milagro oír hablar él.

Con sus tres zonas, el monte se levanta ante nosotros: abajo las vides, en el medio los bosques y arriba la estéril cima cubierta de hielo y nieve durante la mayor parte del año. Pero este monte no es igual a los otros montes: arroja fuego. Se hace presente la pregunta y se resuelve con una respuesta. En Píndaro, se resuelve de manera doble. Tal como en el Génesis, en este caso existen dos mitos, aunque no tan claramente separados. En primer lugar, ¿qué es en realidad el monte? La respuesta dada por un ademán lingüístico dice: *columna celestial*. Y luego, ¿por qué este monte arroja fuego? Y la explicación: bajo él y sostenido por él, se encuentra el enemigo de los dioses, el gigante de las cien cabezas, el archi-enemigo. Pero aquí ya nuestra interpretación es un poco excesiva. El monte, la columna celestial, es a su vez el *gigante*, el *enemigo*. Dos veces responde el fenómeno, dos veces se confiesa a sí mismo exigido por las preguntas. Forzado por una pregunta, dos veces se crea y se condensa en ademanes lingüísticos. El *soporte del cielo* se convierte en el *enemigo de los dioses que arroja fuego*.

Cuán poco comprenderíamos el proceso, la forma como forma, si afirmáramos que los griegos de aquellos tiempos no estaban lo suficientemente informados sobre los montes, cielos y fenómenos volcánicos y habláramos de una "interpretación de la naturaleza" basada en "apercepciones personificadas". De ningún modo aquí se interpreta la naturaleza según nuestro actual punto de vista. En el mundo de nuestra actividad mental, los montes que arrojan fuego no son naturaleza. No lo fueron entonces, ni lo son ahora. Ni tampoco existe un camino inmediato que conduzca del *Mythus Etna* —de

la confesión de un monte— al conocimiento de fenómenos geológicos.

Pero existe sí una transposición mental, podría decirse, una conversión, un desviarse de la forma y un intento de acercarse a los fenómenos desde adentro, un formarse un juicio desde ellos mismos. Es un intento de engendrar el objeto a partir de sus propiedades. Esta conversión es el paso del *Mythus* al *Logos*.

Hierón, el vencedor a quien canta Píndaro, ha fundado o ha vuelto a fundar una ciudad en la ladera del monte que también se llamó Etna. La pobló con habitantes de Siracusa y Catania. En esta ciudad, administrada por su hijo Deinómedes, se celebró una fiesta triunfal en honor de este hijo. Allí se cantó el Epinicio. Este fue el lugar que había de fijar Píndaro. En cuanto finaliza con el *Mythus* del monte, alude a esta ciudad. Nuevamente interviene el *Mythus*. Un monte, una columna del cielo, es a su vez *asiento de la divinidad*, lugar en que impera. Y así el Etna es a su vez soporte del cielo, enemigo de los dioses y, más lejos aún, lugar de Zeus imperante. A partir de aquel *Mythus*, en el Epinicio viene ahora una oración dirigida a esta divinidad, rogándole que proteja la fundación de Hierón y le otorgue paz y bienestar. A continuación, el Canto se dirige a los vencedores. Sin decirlo expresamente, se relacionan con lo anterior, los hechos guerreros de Hierón, y es como si viéramos en los triunfos del tirano de Siracusa sobre Etruria y Cartago un eco del triunfo de Zeus sobre el gigante que arroja fuego. Pero justamente aquí percibimos la transformación de lo que acabamos de decir: Píndaro se refiere al *Mythus*, pero abandona el *Mythus* puro. Desarrolla el *Mythus* en doble sentido. Si expresamos lo que el poeta solamente señala, debiéramos decir: lo que sucede entre Hierón y sus contrarios y, lo que sucedió entre Zeus y Tifón, puede relacionarse recíprocamente y puede compararse. Con esto ya no se plantea la pregunta inmediata que puede resolverse en una respuesta.

Aquí interviene levemente el conocimiento. Píndaro opina personalmente sobre las hazañas de Hierón, las compara

con el encadenamiento de Tifón, incluso las relaciona con el *Mythus*, reconoce su relación, mas con esto no se crea un *Mythus* de Hierón.

Al ver de este modo el *Mythus* frente al *Logos*, pensemos en la particular composición de las palabras griegas *μυθολογίω*, *μυθολόγημα* y *μυθολογία*, cómo en ellas »concluye lo adverso«. Personalmente, descartaría la palabra mitología de nuestro conjunto, pero si aún quisiera utilizarla, *mitología* señalaría lo que Píndaro ha hecho en este caso.

v

Ahora, para comprender suficientemente el proceso, debemos explicar un aparente *tercer modo* de manifestación de nuestras formas.

Hasta el momento, las hemos visto como meras formas simples con sus respectivas actualizaciones. Al lado de la hagiografía, hemos hallado la *Vita*, y al lado de la leyenda, la saga. En este sentido, hemos distinguido entre mito y *Mythus*. Sin embargo, advirtamos que es posible, desde fuera, desde su estructura externa, remitir algo a una forma simple, aunque no pertenezca a su actividad mental. Jacob Grimm hablaba de una »leyenda inventada«. Y recuerdo otra forma a la que más tarde nos dedicaremos: todos sabemos que existen los llamados *Märchen artísticos*⁸. Por lo general, entendemos bajo este concepto cualquier narración que en su estructura externa se apoye conscientemente en el *Märchen*, que se le parezca, pero que internamente no lo consideremos como tal. He sabido que en lingüística también sucede algo semejante, que algunas palabras pueden ser amoldadas y ajustadas externamente a otras. La reducida nota sobre *Mito* en el *Diccionario Grimm* por lo menos nos ha demostrado que el masculino griego *μῦθος*, al pasar al alemán, adoptó

⁸Debemos entender por *Märchen artístico* a aquel que un determinado escritor fija de manera definitiva. Se opone al que vive y se transmite oralmente.

el género gramatical de leyenda, relato, fábula, etc.; y que bajo el influjo de estas palabras adoptó el género femenino, que se asemejó a aquellas palabras desde este punto de vista. A las formas que provienen de una inmediata actividad mental y se actualizan según ellas, se agrega ahora este tercer modo donde algo que no pertenece a una inmediata actividad mental, sin embargo, adopta la estructura de aquellas formas: a la forma simple y a la forma actualizada, se asocia el *analogon* la forma referida.

Para el caso del mito, tomemos un ejemplo bien claro. Un trozo de carbón, una pajita y un poroto salen juntos de viaje. Deben atravesar un riachuelo y, solicita, la pajita se extiende sobre el agua. El poroto alcanza la otra orilla. El carbón sólo llega hasta la mitad. Se asusta ante el agua, se detiene, enciende la pajita y cae al agua y se apaga. Esto, el poroto lo encuentra tan divertido que se pone a reír; ríe hasta que se revienta su espalda. Felizmente pasa por el camino un sastre que trae aguja e hilo. Cose la espalda del poroto, pero desafortunadamente el hilo es de color oscuro y desde entonces todos los porotos tienen atrás una costura negra.

Aquí también se nos presenta el juego de pregunta y respuesta: ¿por qué tiene el poroto una costura negra? Mediante la respuesta se soluciona definitivamente la interrogante: reventó y fue cosido con hilo negro. Y, sin embargo, notamos, que en este caso —incluso prescindiendo de la extensión— la cosa se presentó en forma distinta al Génesis o al *Mythus* Etna. Notamos que hay gato encerrado. La pregunta no se soluciona desde adentro. El poroto no declara por sí mismo su particularidad: el curioso interrogante responde por el poroto, aunque el interrogante hace como si la respuesta no proviniera de él. En cuanto él mismo responde, hace como si respondiera el poroto. Pero se percibe la intención. No se produce el mito, sino que se recurre al *Mythus*. La historia del poroto reventado y cosido no significa que un fenómeno se dé a conocer de esta manera al hombre que interroga, sino que la respuesta proviene de un hombre deseoso de resolver problemas que despiertan su curiosidad. Y como sus conocimien-

tos son insuficientes, lo explica a la manera de un *Mythus*, con la forma de un *Mythus*. Y esto es justamente lo que denominamos *analogon*, un *Mythus referido*: un *Mythus* que en realidad no vaticina o dice verdad, un *Mythus* que es deducido, y por lo tanto sólo es verosímil.

Siempre que a partir de una actividad mental aparece una forma simple bien definida y precisa, con su respectiva actualización, encontramos a su lado las formas referidas. Donde interviene nuestra conciencia formal, solemos —ya lo he indicado— anteponer el prefijo *Kunst* (arte) y hablamos de *Kunstmärchen* (*Märchen artístico*), *Kunsträtsel* (adivinanza artística). Queremos decir con esto que hemos reconocido no estar ante una actividad mental propiamente dicha, sino sólo reflejada. No siempre es fácil distinguirlas de las formas actualizadas propiamente dichas. Tal dificultad existe sobre todo cuando, por cualquier razón, se ha alejado la actividad mental engendrante de una forma simple. Siempre tendremos ocasión de preocuparnos de tales analogías. Aunque para nosotros en gran parte carecen de importancia, debemos mencionarlas por estar relacionadas muy particularmente con el mito.

El pequeño juego del poroto, el carbón y la pajita nos muestra el punto donde se halla Píndaro cuando en su Epinicio pasa del mito a la mitología y, cuando al ir más lejos, nos da una leve idea de la inmensa lucha que ha debido sostener el hombre desde el momento que empezó a pensar.

La voluntad de conocer, tiende a la captación del ser y del modo de ser de los objetos. El conocimiento se dirige a los objetos, busca una visión del vínculo íntimo de los objetos, pretende una determinación del ser y del ser así de los objetos y de sus vínculos íntimos. El conocimiento se expresa en juicios, y todo juicio ha de poseer validez universal. De esta manera, el real mérito del conocimiento consiste en que *engendra* su objeto a partir de las propiedades de ese objeto.

Pero al lado de la voluntad de conocer, se halla la actividad mental cuyo mundo surge del querer ser interrogado y de interrogantes, del requerimiento de respuestas y de la disposi-

ción a responder. Al lado del conocimiento, se halla una forma en la cual, a partir de la palabra que vaticina o dice verdad, se crean de modo particular los objetos y sus relaciones.

Al lado del juicio que pretende validez universal, se halla el mito que pide vehementemente la precisión.

Repito: no es que, cronológicamente, lo uno preceda a lo otro, que la inconformidad con lo uno conduzca paulatinamente a lo otro, que la evolución permita excluir a lo uno por insuficiente para poder proporcionar campo a lo otro, sino que siempre y en todas partes están juntos, y en todas partes y siempre, al igual que los príncipes de los cantos populares se encuentran separados por una porción de agua demasiado profunda que les impide reunirse.

Pero así, la nostalgia y el antagonismo pasan de un lugar a otro. El conocimiento —ya lo vimos— intenta rebajar y negar la forma mito; y por otro lado —y esto también lo hemos podido observar— donde tiene conciencia clara de sus límites, tiende al *Analogon* e intenta perfeccionarse mediante un *Mythus* referido. Por su parte, el mito, cuando pierde su fuerza cohesiva, pretende apoderarse del conocimiento, pretende apoyarse en el conocimiento para renacer. El conocimiento, provisto de la máscara del mito, y el mito en la larva del conocimiento, son, por decirlo así, fenómenos muy bien vistos en la mascarada del pensar humano.

Si desde nuestra historia literaria, consideramos la historia de la filosofía y el espectáculo teatral de la atracción y repulsión del mito y el conocimiento, tendremos claramente ante nosotros una de las tareas más difíciles de nuestra morfología y al mismo tiempo observaremos nuestra incapacidad para solucionar este problema.

No hace mucho, apareció un acertado libro sobre los *Mitos de Platón* del filósofo Karl Reinhardt. No sólo encontramos allí recopilados y comparados los mitos actualizados de las obras de Platón. Encontramos algo que va más lejos. Se nos permite observar de qué modo actúa la forma mito en las obras de Platón. Desde el momento en que el Protágoras, con un poco de ligereza, medio en broma, dejó a elección de los auditores

la pregunta de si la virtud es algo que puede ser aprehendido, se responde según el punto de vista del *Mythus* o del *Logos*. Hasta en los más tardíos y serios diálogos, vemos constantemente cómo la actividad mental de la que proviene la forma capaz de crear objetos sobre la base de pregunta y respuesta, lucha contra la voluntad del conocimiento esclarecedor. Y, finalmente, alejándonos de los mitos particulares, alejándonos de las luchas particulares ¿qué otra cosa que una forma literaria es la figura de Sócrates que aparece en las obras de Platón? ¿No es acaso la forma literaria que buscamos? ¿Qué otra cosa es sino la diferencia del *Mythus* platónico mismo, el oráculo por medio del cual el mundo interrogado se ve obligado a dar pruebas fehacientes en cuanto vaticina o dice verdad acerca de sí mismo?

Si nos acercáramos a la filosofía de la Edad Media, a la *ancilla theologiae*, a la escolástica, veríamos que en este caso también la forma mito se opone a la voluntad de conocer y también como allí, una idea no meditada hasta sus últimas consecuencias, muchas veces emprende la huida hacia el *Mythus* referido.

Sin embargo, así como nos vimos obligados a renunciar a la historia de la hagiografía y la leyenda, así nos cuidaremos de ni siquiera iniciar la historia del mito, historia infinitamente más difícil de escribir.

V I

Bien nos podemos preguntar ¿cómo actúa nuestra forma? ¿Cómo concibe el mundo el mito desde la actividad mental del saber? Tanto en el sol y la luna, como en el monte que arroja fuego, hemos visto que la pregunta fue engendrada en primer término, que se dirigía a fenómenos generales, heterogéneos y constantes a la vez, diferenciándose por esto de la diversidad móvil de lo cotidiano. El mundo del mito no es un mundo que sea hoy así y mañana de otra manera, en que algo pueda o no venir; es un mundo en busca de fundamento, es un mundo firme.

Luego, el sol del Génesis no es un sol que hoy alumbra y mañana está cubierto de nubes. Es la luz del cielo que continuamente separa el día de la noche y determina la constancia de los espacios temporales. De igual modo el monte es algo firme que en su firmeza apoya al cielo. Y el volcán no es un cerro que a veces expelle fuego, es un cerro en cuyo interior vive constantemente una fuerza perversa, el poder hostil de expeler fuego. Allí donde la pregunta queda anulada por una respuesta, donde, como hemos visto, este mundo se convierte en creación, siempre se halla un acontecimiento.

El antiguo alto alemán *scēhan* y el alemán medieval *schēhen*, aún tienen el significado de «andar con rapidez», «apresurarse hacia allá», «correr». Y el pariente antiguo eslavo *skoku*, significa «salto». Al hablar de *Geschehen* (acontecimiento) no hemos de olvidar este significado. Justamente, lo que es general, aunque constante dentro de lo múltiple, el mito lo coge en un apresurado «acaecer», en un acontecimiento repentino, imposterizable: sale a la luz repentinamente, nace. *Y así sucedió* se dice en el *Mythus* del Génesis. «... E hizo Dios las dos grandes lumbreras; la lumbrera mayor para que señorease el día, y la lumbrera menor para que señorease la noche: hizo también las estrellas». Sol, luna, estrellas, han retornado desde la multiplicidad a la unidad. No existen muchos soles. Si la lumbrera mayor desaparece y vuelve a aparecer, no es nueva; es siempre el mismo sol, ya que mediante este único acontecimiento ha llegado a ser creación estable e invariable. De este modo, existen muchas estrellas constantes en su pluralidad que, desde su multiplicidad, retornan desde el punto de partida a la unidad. Y hay muchos cerros, cerros diferentes, pero cuando un cerro habla de sí mismo, se llama *pilar del cielo* y nos dice que ha sido levantado para apoyar el cielo o que es asiento de los dioses, que ha sido colocado para que la divinidad se establezca en él. Así, existe para los griegos un Etna, pero su continuo poder destructor y hostil se basa en un acontecimiento único: el hundimiento del monstruo de las cien cabezas.

En este sentido, el acontecimiento determina el alemán lingüístico del mito.



Al hablar de la hagiografía, observamos cómo, bajo el dominio de una determinada actividad mental, se condensaron fenómenos homogéneos de la multiplicidad del acontecimiento y vimos que en su condensación se arremolinaron y adquirieron una nueva estructura bajo el influjo del lenguaje. En lo que se refiere al mito, la cuestión es algo diferente. Naturalmente, también la actividad mental del saber extrae lo homogéneo de lo múltiple. La forma mito, tal como lo hemos visto hasta ahora, se dirige hacia aquello que, en la heterogeneidad móvil de los fenómenos visibles, fue a la vez plural y constante, a lo que armónicamente se repite, tal como el sol y la luna, a lo permanente como el monte o el volcán. Pero por más peligroso que sea establecer un orden jerárquico de la forma simple, es imposible dejar de ver que aquello de lo que se ocupa la mente en el caso del mito, posee una intensidad, una dignidad e independencia diferentes a lo que ocupa la mente en el caso de la hagiografía o de la leyenda; y que, por lo tanto, el ademán lingüístico del mito posee, en oposición a la leyenda y a la hagiografía, otra validez, otra fuerza, otro poder. Si empleáramos extranjerismos, diríamos: otra *dignitas* y otra *auctoritas*. Con esto, no quiero decir que el ademán lingüístico del mito arremoline los fenómenos y los recoja como estructura. El ademán lingüístico del mito es más avasallador: es como el ojo de una aguja. Todo lo que se refiere a la actividad mental del saber, todo lo que es constante y multiforme dentro del universo, es reunido y aprensado por el ademán lingüístico, en la forma mito, es arrastrado por el acontecimiento único, y desde ahí recibe la interpretación de su pluralidad y constancia. Si deseamos marcar más la oposición existente entre el mito, por un lado y la hagiografía y leyenda por otro, podríamos agregar que estas dos últimas estructuran lo móvil, mientras en el primero, las figuras adquieren movimiento dentro de un acontecimiento.

Recapitulemos brevemente. Es posible circunscribir mejor lo que denominamos juego de pregunta y respuesta. La pregunta se dirige hacia el ser y naturaleza de todo lo que observamos en este mundo como constante y multiforme. La respuesta lo reúne en el acontecimiento, que en su incondicio-

nal unidad reduce la pluralidad y lo permanente a unidad. Y como tales, los estructura de manera movediza y firme en un acontecimiento que convierte en fortuna y destino.

Si observamos nuevamente la forma referida, entonces nos llama la atención que, tal como en el cuento del poroto, pajilla y carbón, es justamente el acontecimiento lo que trata de imitar el *Mythus* referido, es eso lo que trata de parodiar. ¿Por qué los porotos tienen siempre una costura? También en este caso la respuesta ha de ser acontecimiento. —¡Un acontecimiento terrible!—. Pero nos damos cuenta que el acontecimiento se ha traído desde fuera. Presenta una costura todo lo que ha sido cosido, se cose lo que ha reventado, y se revienta de pura risa. Todo esto es, si queremos utilizar una expresión elevada, juicio de conocimiento. Pero estos juicios de conocimiento tratan de fijarse y estructurarse desde fuera en un acontecimiento y, por eso, incluyen también en la catástrofe al riachuelo y al sastre con su hilo negro.

VII

Hasta ahora nuestros ejemplos han descrito fundamentalmente fenómenos visibles. Se comprende que la actividad mental del saber, al igual que la forma que vaticina o dice verdad mediante preguntas y respuestas, se dirija primeramente a aquellos fenómenos múltiples y constantes que parecen llevar una existencia propia, independiente de la humana. En primer término, es la naturaleza la que por medio de la forma simple mito y de sus actualizaciones, se convierte en creación a partir de su particular disposición. Nuestro *Diccionario Filosófico* habla de »interpretación de la naturaleza« y creo que no es necesario recordar que existió y aún existe una escuela de filósofos, etnólogos, historiadores de la religión y estudiosos del folklore que hacen provenir todo lo que se reúne bajo el concepto de mito, de fenómenos de la naturaleza, e incluso de un sólo fenómeno natural. En este sentido, los mitólogos de la astrología han adquirido cierto prestigio.

El modo como hemos tratado de comprender la forma

mito, no limita su actividad mental exclusivamente a la naturaleza.

Al tratar los conceptos de pregunta y respuesta, hemos indicado el parentesco existente entre mito y oráculo. Y ahora que hemos conocido la actividad de la forma, es posible separar y diferenciar a los dos. En el oráculo, la pregunta y la respuesta, en su vaticinio, se refieren a un caso particular; en cambio, en el mito, como lo hemos comprobado, se refieren a algo constante. Aquí está la razón por la cual el vaticinio de la forma mito, al ser cogido por un ademán lingüístico, persiste mediante una continua actualización; mientras que el vaticinio del oráculo, sin coger una forma general, finaliza con la solución de un caso particular. Y, sin embargo, el oráculo demuestra que pregunta y respuesta no deben referirse exclusivamente a fenómenos naturales. La forma que se realiza y perfecciona en un acontecimiento, puede referirse a un acontecimiento cualquiera.

Donde gobierna sobre los hombres un tirano, un tirano, que los oprime, que desprecia sus derechos, que tortura cruelmente al individuo, que exige imposibles, que destruye la seguridad estatal y personal hasta que la vida de todos parece depender de su accidental arbitrio, ahí se enfrenta el hombre interrogante a la esencia de tal acontecimiento y ahí el ademán lingüístico puede cambiar en acontecimiento espiritual la suma de lo constante y plural de este acontecimiento. Entonces se dice: *el sanguinario obliga al padre a derribar una manzana de la cabeza de su hijo*. Es la relación *padre e hijo* (que aquí no constituye una leyenda), se condensa el desprecio de todo lo que une a los hombres, de todo lo que es arbitrio. La cruel petición de lo imposible se expresa en: *derribar la manzana*. El padre, provisto del arma mortal, está frente a su hijo y el blanco absurdo que no ha elegido él, es un pequeño objeto redondo, apenas perceptible en la cabeza del muchacho. Pero al primer vaticinio, se agrega inmediatamente un segundo acontecimiento que elimina todo lo anterior: en el momento en que la *flecha divide la manzana*, se quiebra el mundo de las injusticias y aflora el de la libertad. Si la pregun-

ta de la primera parte del *Mythus* fue: ¿qué sucede cuando un tirano oprime conscientemente a un pueblo libre?, y la respuesta fue: entonces un padre es obligado a derribar una manzana de la cabeza de su hijo; en la segunda parte, se responde inmediatamente a la pregunta: ¿y qué sucede cuando un pueblo ha caído en tal opresión? La contestación es: tenga o no éxito el tiro, la próxima flecha ha de partir el corazón del tirano. El tiro no puede frustrarse, la exigencia de lo imposible por medio de la arbitrariedad sucede y en cuanto sucede, destruye la tiranía.

Tal vez aquí podría hacerse un reparo. Recordemos. En primer lugar, sabemos que el tiro de Guillermo Tell no coincide con las circunstancias históricas de Suiza a que se le refiere. Es anterior. En segundo lugar, sabemos que encontramos narraciones semejantes en otras partes, que conocemos el tiro de Egil, que Saxo Grammaticus nos dice algo semejante de Harald Blauzahn, de Toco y de su hijo. Un estudio minucioso de tales actualizaciones nos alejaría de nuestro estudio general y nos conduciría a una investigación particular. Deseamos evitarlo. Sin embargo, es posible agregar algunas cosas.

Primero: no es indispensable que en el mismo momento en que sucede el acontecimiento, se interprete como mito y se actualice mediante un *Mythus*. Por el contrario, es posible que el recuerdo de lo soportado cree e interprete un pasado mediante esta forma.

Segundo: si encontramos una actualización, un *Mythus* que anteriormente o en otro lugar ha sido la respuesta a una pregunta, nos demuestra esto que el ademán lingüístico ha cogido justamente lo constante, lo que siempre se repite del mismo modo, que lo ha cogido de tal manera que, incluso en un lugar y tiempos diferentes, se siente como síntesis válida de pregunta y respuesta. Quien hable de un *Mythus ambulante* tiene la obligación de dar cuenta acerca del concepto *ambulante*. Un ambular en el sentido de errar sin meta fija, un aparecer por aquí o por allá sin razones que expliquen tal aparecimiento, es imposible pensarlo, tanto del punto de vista lingüís-

tico como literario. Donde aparezca una forma o una actualización, lo harán como portadoras de significado.

Otro ejemplo. Si un pueblo y su justo gobernante se encuentran en un peligro, acechados y acorralados por los enemigos, cuando ya no haya posibilidad de hallar salida a tan grave problema aparecerá un *ser salvador*. Este ser es de índole especial, superior. No es hombre, no es mujer, mas esta figura puede ser considerada indiferentemente: puede ser una doncella o una hetaira, seres no considerados »mujer«; puede ser también una especie de divinidad »andrógina« o puede poseer rasgos de las tres. Como atributo posee un *tiro de caballos* que tiran un »aparejo« compuesto de ruedas y pértiga que llamamos carro. Este ser coloca sobre su carro al acosado líder, toma las riendas y conduce victoriosamente ileso al héroe por entre la multitud de sus enemigos. Cuando ha alcanzado su fin, salvar al príncipe y al pueblo, desaparece, muere, incluso los mismos caballos pueden arrastrarlo a la muerte.

Este hecho lo encontramos en el Canto v de la Iliada. Los griegos están acosados. Guiomedes, quien dirigía la batalla, está herido y los troyanos avanzan impetuosamente. Ares y Héctor empujan a los héroes que retroceden hacia los barcos. Entonces aparece Atenea, quien se ha despojado de su multicolor vestimenta femenina confeccionada por ella misma, se coloca la armadura y el casco, coge la lanza, se ha convertido en hombre-mujer (verso v 733 y ss.) y habla al héroe cansado, lo alienta. Pone a un lado al conductor Esténelo y ella misma conduce el carro cuyo eje es de madera de haya (verso 835 y ss.). Y ahora, a través de los enemigos, pasa adelante. Ella misma no lucha, pero hace que la lanza de Ares se desvíe. Ares grita cual nueve mil hombres y se queja ante Zeus, pero los griegos son salvados y una vez que ha avergonzado al malhechor retorna al Olimpo.

En la India, en el *Rigveda*, hallamos al mismo ser salvador. Se llama Ushas y nuevamente no es ni hombre ni mujer, sino una hetaira divina: apareció repentinamente y muy pintada en el marco de la puerta del cielo. La diosa se había despojado de su vestimenta negra. Despertando a todos, Ushas viene so-

bre un carro muy bien guarnecido y tirado por caballos rojizos (R. V. 1, 92, 14). Y ella también posee carro y caballos: »con el carro hermosamente pintado y portador de felicidad, sobre el cual tú te posas, Ushas, hoy ayuda con él al glorioso pueblo, hija del cielo« (R. V. 1, 49, 2). Además, sabemos que es pariente de los gemelos que también están relacionados con los caballos y que en la India se llaman Ashwinen, y en Grecia, Dióscuros: »Acudid con un carro más rápido que el Manas que os fabricaron los Ribhus, ¡oh, Ashwinen!, en cuyo enjaezamiento nació la hija del cielo« (R. V. 10, 39, 12). La diferencia entre el ser salvador de la *Ilíada* y el ser pronto a ayudar del *Rigveda*, consiste en que su poder salvador acá proviene de un acontecimiento y allá de un fenómeno natural. Traducimos Ushas como *comienzo del día o aurora*, y no hay duda que lo cogido por el ademán lingüístico Ushas, significa y alude a la constante y siempre repetida aparición de la mañana triunfal.

¿Pensamos en una transferencia? ¿Intentamos de algún modo trasladar Ushas a Atenea o Atenea a Ushas? Me parece que si hemos comprendido bien la actividad mental del saber, si hemos comprendido cómo en un vaticinio se crea un mundo dentro de una forma simple a partir de pregunta y respuesta, comprenderemos que el hombre que solicita respuesta intuye la relación profunda de las cosas, capta que la temprana luz que quiebra la oscuridad y que gloriosa se abre un nuevo camino, está íntimamente emparentada con la salvadora que encuentra solución y salida para un pueblo acosado y para su jefe rodeado de enemigos. Comprenderemos que el hombre ha observado la continuidad de las dos apariciones: una proveniente de la naturaleza, otra proveniente del acontecimiento, y que se enfrenta a ellas con la misma pregunta y que éstas se la dan a conocer mediante la misma respuesta.

A las actualizaciones de Atenea y Ushas, agreguemos otras dos.

Cuando, lo leemos en Heródoto (1, 60), Pisístrato y Megacles llegaron a un acuerdo y aquél casó con la hija de éste, pensaron en un ardid para permitir el regreso del expulsado

tirano. A una mujer alta y hermosa del Demos pánico —media cuatro varas menos tres dedos, digamos casi dos metros y se llamaba Phía— le colocaron una armadura completa, la pusieron sobre un carro y le enseñaron la bella postura en que había de mostrarse. Así la acompañó Pisístrato a la ciudad. Enviaron delante suyo a heraldos que pregonaban: »Gente de Atenas, recibid bien a Pisístrato a quien Atenea honra más que a ninguno entre los mortales y a quien conduce hacia su castillo«. Donde llegaban, los heraldos anunciaban lo mismo y pronto se esparció la noticia que Atenea conducía a Pisístrato a su hogar. Los de la ciudad, convencidos que la mujer era la diosa, la adoraron y admitieron a Pisístrato. Heródoto encuentra todo esto muy absurdo y ridiculiza la superstición. Nosotros, que reconocemos el mito que Pisístrato, gran admirador de Homero, ha realizado y referido para su provecho, comprendemos también al pueblo que experimenta este *Mythus* a pesar de su referencia.

Finalmente: en mayo de 1429, cuando los ejércitos ingleses estaban repartidos por toda Francia, cuando ya Francia proclama al rey inglés, cuando el pueblo francés y su aún no coronado delfín se hallan en grave peligro, en el mayor apuro, y parece no haber solución, llega de Lotringia un ser salvador. No es hombre, ni mujer, es »Pucelle«. Una comisión entendida en el asunto lo ha comprobado posteriormente y testigos han afirmado que no daba la impresión de »femenina«. Y que no despertaba deseo carnal. Tal como Atenea y Ushas, es hija de Dios. Las personas que la rodearon la llamaban *fille de Dieu*. Abandona sus vestimentas femeninas para usar coraza, se convierte en hombre-mujer y lo primero que solicita es un caballo. Hasta conocemos el precio de este caballo. Cabalga, entonces, entre los hombres. También conocemos los nombres de sus dióscuros. Y sin ser vistos por los enemigos, acude donde el rey oprimido. Aleja a los hombres que anteriormente condujeron su carro y lo conduce ella misma. Dirige batallas y sitios sin ser vulnerada. Acompaña al rey por entre la multitud de enemigos, liberta al pueblo. Y cuando ha alcanzado su meta, es arrastrada por su caballo, sucumbe, desaparece. No estamos frente a una

epopeya homérica, ni frente a un himno veda, estamos, como suele decirse, sobre bases históricas. Sin embargo, volvemos a reconocer —convencidos de no estar ante una hagiografía sino ante un mito— al ser pronto a ayudar que hallamos también en la *Iliada* y en la *Rigveda*.

El deseo de pensar en su transferencia, es nulo. Atenea y Ushas estuvieron en ambientes que sólo logramos entender mediante algún esfuerzo intelectual. Pisístrato pudo haberse inspirado en Homero, pero Juana se halla en nuestro ambiente: «Creemos en la doncella de Domremy», ha afirmado recientemente un historiador. Entre el acontecimiento y la forma donde se actualiza, no existe —en oposición al tiro de Tell— espacio temporal alguno. Se ha anulado el límite que suele fijarse para la mejor comprensión entre el «acontecimiento real» y el acontecimiento «intensificado» del mito. Lo que sucede en la vida misma conduce como un todo y en todos sus pormenores, de una pluralidad a la unidad última, engendra una forma y se convierte en forma.

Si deseamos resumir brevemente lo anterior, afirmaremos: allí donde un acontecimiento coge todo de manera que se basta a sí mismo o, como lo ha expresado un pensador, «donde el acontecimiento significa necesidad de libertad», allí el acontecimiento se convierte en mito.

VIII

Tengo muy poco que agregar.

En primer lugar, puede formularse la siguiente pregunta: ¿Si los objetos en el mito son convertidos en creación a partir de su particular naturaleza, ¿pueden esos mismos objetos dejar de ser creación por acción de la misma actividad mental y a partir de su particular naturaleza? O si queremos formular la pregunta de otro modo: ¿pueden sucumbir el sol, la luna, el cerro o el mundo creado por el mito?

Pueden. Y en verdad, lo pueden en el mito y sólo por el mito. Así como encontramos al lado de la hagiografía, la anti-hagiografía, así encontramos junto al mito que construye,

el mito que destruye. El acontecimiento que conduce lo múltiple a su última unidad, puede ser anulado por un acontecimiento que lance tal unidad a la pluralidad caótica de la nada. Junto a la creación del universo, se halla su fin. He dicho que no debemos ver en el Anticristo a un antisanto propiamente tal. En el mito, se encuentra el lugar donde debemos ubicar la actualización del auténtico archidestructor. Pensemos en Ragnarök, pensemos en el Apocalipsis y comprenderemos cómo la pregunta de las cosas en sus últimas etapas: el ocaso del sol, de la luna, de las estrellas, del mundo y de la vida, se responde mediante un ademán lingüístico. Pero del mismo modo que el antisanto puede convertirse en santo, el mito puede construir un nuevo mundo a partir del caos.

Hemos visto de qué manera, en la hagiografía y en la leyenda, la forma simple puede trasladar su poder a un objeto y cómo este objeto se halla cargado del poder de la forma. En el mito, también podemos indicar este objeto. A tal objeto —elijo una palabra muy usada y muchas veces mal empleada— lo denomino *símbolo*. Cuando hablamos de la reliquia, no la consideramos como algo figurado, alegórico, sino algo tan concreto que era posible observarlo directamente: los miembros del cuerpo, los vestidos y los instrumentos de martirio en general. Nos referíamos a todo lo relacionado con el santo y su santidad. Y vimos que estas cosas recogían todo para luego irradiarlo y llegar ellas mismas a ser «santos» y portadores del poder del santo. Del mismo modo, según mi concepción, el símbolo no es algo alegórico, sino un objeto cargado del valor mítico y portador independiente del poder del mito. Recuerdo el oráculo que crea el futuro sobre la base de preguntas y respuestas. Este oráculo no existe en un lugar cualquiera, necesita de un lugar que se halle ligado al poder del vaticinio y viva esa fuerza.

En el Génesis 28, 12 y 17, se manifiesta a Jacob el futuro de su pueblo. Cogido por ademanes lingüísticos del mito, éste es: «Una escalera que estaba apoyada en la tierra y cuyo extremo superior tocaba el cielo; y he aquí que los ángeles de Dios que ascendían y descendían por ella». Su Dios le habla.

Cuando despierta a la mañana siguiente, se asusta y dice: »¡Cuán terrible es este lugar! Sí, ésta es la casa de Dios y la puerta del cielo«. Luego toma la piedra sobre la cual había apoyado la cabeza, la para y la unge. Esta piedra no es un monumento que lleve el recuerdo de hechos pasados, ni nada figurado que supla al vaticinio, tampoco es un mero objeto que aprisiona la fuerza del mito, es el portador independiente de su poder y del cual fluye como acontecimiento real.

Igualmente, puede ser símbolo un paño de colores en cuanto constituya como bandera la respuesta actualizada de la pregunta: ¿qué es el partido?, ¿qué es corporación?, ¿qué es regimiento?, ¿qué es patria?

ENIGMA⁹

(RÄTSEL)

Y una segunda forma se realiza mediante el juego de pregunta y respuesta: el enigma.

Sabemos lo que significa enigma y acertar un enigma. Lo sabemos fundamentalmente por las formas referidas que desempeñan un rol en nuestra vida, lo conocemos por problemas infantiles y puzzles que aparecen en nuestro diario. Y sabemos también cuánto logra activar el pensamiento, cuánto logra posesionarse de nosotros. Recuérdesse el ímpetu con que Europa y América se han lanzado a la solución de puzzles.

También la ciencia y el folklore se han ocupado seriamente del enigma. Una publicación ejemplar en este campo en el cual suele pecarse tanto, es el tomo *Rätsel* (tomo 1 de *Mecklenburgischen Volksüberlieferungen*) publicado, en Wismar el año 1897, por Richard Wossidlo. Señalo también el artículo de Wolfgang Schultz (Pauly-Wissowa, *Realenzyklopädie s. v. Rätsel*, cf. W. Schultz, *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreis*, 1912), quien ha coleccionado excelentemente los antiguos enigmas y los ha trabajado en sus múltiples formas. También quiero nombrar *Vergleichenden Rätselforschungen* (F. F. Com. 26, 27, 28. 1918/20), donde Antti Aarne, representante máximo de la escuela finlandesa, ha aportado un valioso material. *Das Deutsche Volksrätsel*, ha sido tratado por Robert Petsch (Straburg, 1917).

Colecciones como la de Wossidlo y Aarne constituyen el punto de partida para nuestras investigaciones, así como nos basamos en el *Acta Sanctorum* para tratar la hagiografía. Entretanto, hemos de señalar la diferencia de método entre el folklore y la historia literaria. Evidentemente, lo que nos muestran son formas actualizadas, actualizaciones. En una colección como la de Wossidlo, se han reunido todas las actualizaciones, dejando de lado todo prejuicio. Y podría decirse que recolectó, en forma absoluta, todas las actualiza-

⁹Hemos traducido *Rätsel* como enigma, no como adivinanza, porque hemos entendido la adivinanza como una forma actualizada del enigma.

ciones que en un tiempo —el tiempo en que se verificó la recopilación— había en una determinada comarca donde se hacía el trabajo. Por lo tanto, tenemos ante nosotros objetivamente el conjunto de enigmas existentes en Mecklemburg a comienzos del siglo xx.

En la colección hecha por Aarne, encontramos algo distinto, como puede deducirse de la expresión »investigaciones comparadas«. No se trata de la existencia del total de enigmas de una comarca y tiempo determinados, sino de una serie de regiones y de diversos tiempos en que se encontraron formas actualizadas que tuviesen relación con aquel tipo. Con este abundante material, se intenta determinar histórica y geográficamente el punto donde puede haberse producido tal tipo. Como esto no puede determinarse históricamente, se procede »comparativamente«; vale decir, que de una serie de variantes de la misma fecha, se deduce la estructura original, la base de todas las variantes del mismo tipo. En seguida, también histórica y geográficamente, se intenta seguir el camino que han tomado estos tipos a través de los diferentes pueblos y tiempos y observar los cambios que han sufrido al pasar de una cultura a otra. El peligro de moverse en un círculo vicioso es inmenso: de datos histórico-geográficos, se deduce la forma original y, mediante estos mismos datos, se explican las alteraciones de las hipotéticas formas originales.

Pero al evitarse este círculo vicioso, la forma de origen deducida de innumerables actualizaciones, en el mejor de los casos, permanece como forma actualizada. Y en los casos desfavorables, preséntase como forma referida o como forma artística. E incluso, si poseyéramos una colección bastante completa de las llamadas formas originales, nuestra tarea seguiría siendo la de llegar hasta la forma simple a partir de ellas y luego averiguar su significado. Por valiosas que sean las colecciones de tal índole, para el método literario morfológico se prefiere establecer la esencia de la forma simple y la actividad mental que la engendra. Si se tiene un buen resultado, será posible distinguir y ordenar aquellos tipos, aque-

llas actualizaciones dadas históricamente. Y aún comparar, a su vez, las actualizaciones más recientes, nacidas siempre de la actividad mental, con las »históricas«.

II

Si comparamos la pregunta y la respuesta del enigma con la pregunta y la respuesta del mito, observamos exteriormente que mientras el mito da respuesta, el enigma presenta una pregunta. El mito es una respuesta que contuvo una pregunta, el enigma es una pregunta que exige respuesta.

Así como el mito contiene la pregunta, en el enigma y por el enigma, igualmente encontramos la respuesta. Un enigma puede estar hecho de tal modo que la solución sea imposible para el adivinador. Incluso, la solución correcta puede haberse perdido; sin embargo, el adivinador está absolutamente consciente que existe y existió alguien que conoce o conoció la solución, porque un enigma sin solución, no es enigma. Aún más, en cuanto a la forma, ésta no sólo hace saber al adivinador que la solución es o fue conocida por otro, sino que adquiere la convicción de que él mismo puede hallarla. Inmediatamente tal convicción se transforma en: *hay* que hallarla.

En este caso, a la actividad mental también podemos aplicarle el término *saber*. Pero es otro saber y un ansia distinta de saber. En el mito, el hombre interroga al mundo y a sus fenómenos acerca de su naturaleza y ese mundo se la da a conocer en la réplica, en el vaticinio. En el enigma, no existe relación entre el hombre y el universo. El hombre que sabe interroga a otro, pero formula la pregunta de modo que obliga al otro a saber. Uno está en posesión del saber; es, como persona, el conocedor, el sabio. Frente a él se halla una segunda persona que, inducida por la pregunta, pone de su parte toda su fuerza y vida para alcanzar también la posesión de aquel saber y mostrarse al otro como sabio. En el momento en que se formula la pregunta, ya existe el saber y no ha de lograrse sobre la base de pregunta y respuesta, como es el caso del mito.

En la forma mito, nosotros mismos somos los interrogantes; en la forma enigma somos interrogados, e interrogados de tal modo, que nos sentimos obligados a contestar. Por esta razón, el mito está bajo el signo de la libertad, mientras el enigma lo está bajo el signo de la subordinación. Por esto el mito es actividad y el enigma sufrimiento, por esto el mito significa un hondo respirar y el enigma significa angustia. Y no es mera casualidad que la palabra del antiguo alto alemán para enigma sea *tunkal*, lo oscuro.

El núcleo significativo se encuentra, tanto en el mito como en el enigma, donde se reúnen la pregunta y la respuesta, donde la pregunta se resuelve por medio de una respuesta. Mas, en el mito, esta unión es un vaticinio y, en el enigma, una adivinación.

Acentúo tanto más la diferencia entre estas dos formas, porque justamente aquellos que se ocuparon con mayor fuerza del enigma, aunque han sentido su relación con el mito, han pasado por alto sus diferencias. Han caído en esto Wolfgang Schultz en los estudios citados al comienzo y Ludwig Laistner en su extraño libro *Das Rätsel der Sphinx* al que el autor ha agregado el subtítulo: *Grundzüge einer Mythen-geschichte* (Berlín 1889).

III

Sin embargo, fue Laistner quien por primera vez apuntó hacia el concepto de *examen*. hacia lo que, dentro de nuestra vida está en condiciones de aclarar el enigma. De hecho, el examen es un proceso —aunque de distinta categoría y dentro de un nivel diferente— comparable al enigma. Allí también existe alguien que sabe, que formula la pregunta, que obliga al otro a saber, a responder la pregunta o a sucumbir, vale decir, a «irse al foso», pero no se trata de una pregunta socrática, de una pregunta planteada de manera que mediante su respuesta se cree un mundo, sino de una pregunta condicionada por el saber y que pone el saber como condición. Si comparamos un diálogo de Platón con el Catecismo, sentimos con

más fuerza la diferencia. En Platón, la forma del diálogo es resultado de la sabiduría. Un Catecismo también es un coloquio, un diálogo, pero las preguntas son conocidas de antemano por el interrogante. Si el interrogado responde correctamente, sus respuestas no reflejan la sabiduría misma, sino el saber del candidato. En el examen, la disposición anímica puede aclarar el hecho de que la persona interrogante, la que posee el saber y a la que denominamos sabio, se piense como forma demoníaca, semejante a un monstruo que nos llena de temor, que nos acosa, que nos ahoga.

Fuera del examen —y esto no lo ha pensado Laistner— existe otro proceso en la vida, otro hecho donde el enigma se percibe como forma: la audiencia judicial. Y ahora no la concebimos como en la hagiografía, donde la tomábamos como procedimiento para comprobar la virtud activa o la culpa punible. Ahora la concebimos como relación entre dos o más personas. En una audiencia judicial, se enfrenta un juez que *debe saber* con el acusado *que sabe*. También en este caso es deber vital, necesidad vital, averiguar el saber del otro. El acusado formula el enigma y si el juez no adivina —*hic et nunc*— deja de ser juez.

Los pocos casos conocidos en que el enigma se amplifica, en que se convierte en narración, proporcionándose hasta cierto punto en esta narración un comentario propio, muestran con claridad que realmente en estas circunstancias estamos ante la forma simple. Por un lado, existe un grupo que junto con los tipólogos llamaremos *enigmas de la Esfinge*. Los ejemplos son conocidos. La historia misma de la Esfinge es uno de ellos. Al lado de ésta tenemos a Turandot, emperador y abad, a Reisekamerad de Andersen y sus innumerables variantes. En estos casos, quien examina es un ser relativamente cruel. Puede serlo también un rey o una princesa encantada que está en contacto con poderes maléficos. El más inofensivo es el rey que quiere probar la capacidad mental de un frailecito cuya panza no logran rodear tres hombres. Pero en todos estos casos se dice: ¡adivina o muere! En todos estos casos, la pregunta es una pregunta de examen.

A estos enigmas se opone otro grupo que suele llamarse *enigmas de Ilo*, según una actualización bastante frecuente. Wossidlo escribe: »Este *Ratselmärchen* —nosotros preferimos decir sólo enigma— se extiende por todo el país. No he encontrado ningún pueblo donde no lo conociera alguno de sus habitantes. A menudo, en un pueblo lo he encontrado en tres, cuatro e incluso cinco formas diferentes«. Comúnmente se da así:

Sobre Ilo camino

Sobre Ilo estoy erguida

Sobre Ilo existo hermosa y fina

Adivinen, mis señores, lo que esto puede ser.

Una de las explicaciones dice: Una muchacha mató a una niña, pero resulta que antaño las gentes condenadas a muerte podían proponer un enigma a los jueces y si estos jueces no acertaban, los delincuentes obtenían su libertad. El perro de la muchacha se llamaba Ilomm. De su cuero, la muchacha confeccionó un par de zapatos y, cuando vino el día del juicio, se colocó esos zapatos, se dirigió a los jueces y les propuso su enigma. Como no lo pudieron descifrar, la muchacha recuperó su libertad (Wossidlo, p. 191).

Fuera del enigma de Ilo propiamente tal, a este grupo pertenecen numerosos enigmas con explicaciones semejantes: »Dos pies estaban sentados sobre tres pies«, »no nato«, etc.

En estos casos, se propone un enigma que, al no ser adivinado, otorga libertad y vida. Al acusado se le dice: ¡Danos un enigma y vivirás! Es como si estos dos grupos se acercaran uno a otro desde los más alejados límites de la actividad mental. No descifrar un enigma dado, significa sucumbir; dar un enigma que nadie adivina, significa vida.

Justamente porque la vida y la muerte dependen de la solución del enigma, se ha denominado a este grupo »enigmas de cuello« o »enigmas que libran el cuello«. Pero, en el fondo, todos los enigmas son de cuello, porque llevan en sí la imposición de ser descifrados. Se cuenta que antiguamente en Hawaii se lanzaba a un foso hirviente a todos los que no solucionaban un

enigma y luego sus huesos se guardaban como trofeos triunfales. Por eso se dice que hay familias que se niegan a solucionar enigmas, porque sus antepasados perecieron de ese modo. Aquí se rozan leyenda y enigma. Y por eso también, cuando se trata de adivinar, algunos dicen: »Nuestra prenda son nuestros huesos«. Y, en realidad, podemos repetir esta frase en todo aquel lugar donde nos topemos con este tipo de forma simple. Sea enigma de examen, sea enigma judicial, cuando el enigma adquiere su significado más profundo, atenta contra la vida: son nuestros huesos nuestra prenda.

IV

Al comienzo, hemos observado fundamentalmente el enigma desde el punto de vista del que adivina. Esto se justifica porque en su forma se da como pregunta y porque en realidad continuamente se nos hace esta pregunta. Los dos grupos de enigmas, de Esfinge y de Ilo, destacan la importancia del que plantea el enigma, del que interroga.

La actividad del adivinador la hemos señalado con la palabra adivinar. Para poder adivinar, lo por adivinar ha de ser »enigmático«. Y con este »enigmar« podemos señalar la actividad del que plantea el enigma. ¿Pero cuál es la intención, cuál es el fin de la »enigmación«?

Hemos visto que el que formula la pregunta se encuentra en posesión del saber, que sabe. Por otra parte, el adivinador manifiesta estar a la altura del que plantea el enigma, manifiesta saber en la misma proporción. Luego, en primer lugar, el plantear un enigma equivale a un examen del adivinador, a una investigación, a una revisión de la igualdad de su saber. Ahora, en su totalidad, el enigma es a su vez un examen de igualdad de saber entre el que formula el enigma y el que lo descifra, como asimismo una obligación para que este último se muestre en igualdad de condiciones. También aquí he de apelar al concepto de examen para hacer total claridad. Se comprende que tal examen y tal obligación no se realiza con una persona cualquiera y una ocasión cualquiera: el que formula debe

tener un motivo para examinar y obligar y el interrogado debe tener sus motivos para subordinarse al examen y a la obligación.

De esto resulta que el fin mismo del enigma no es tanto la solución en sí, como el solucionar. El que pregunta conoce la respuesta y, por lo tanto, no le interesa escucharla nuevamente; por el contrario, lo que le interesa es que el interrogado esté en condiciones de darla, le interesa estimularlo a ello.

Nuevamente señalo hacia la diferencia esencial con el mito. En el mito, el significado de la respuesta se encuentra exclusivamente en la respuesta misma. En oposición al mito, el enigma contiene una pregunta formulada con el fin de investigar si el interrogado posee cierta dignidad. Si logra responder, prueba ser *digno* de tal pregunta.

Incluso en las determinaciones más superficiales de los conceptos de enigma, determinaciones que generalmente valen para formas referidas, puede verse que el enigma actual es un medio para examinar el ingenio del que adivina. En las fases más profundas donde hemos de buscar nuestras formas simples, el fin es menos definido. Aquí podemos decir que el que formula el enigma —lo hemos llamado sabio— no está solo, no es independiente, representa un saber, una sabiduría o grupo unido por el saber. Por su parte, el que adivina no es sólo uno que responde a la pregunta de otro, es uno que postula a ser aceptado en aquel grupo y que, por medio de su respuesta, demuestra poseer la madurez suficiente. La *solución*, por lo tanto, es una especie de consigna, de santo y seña que proporciona la entrada a un círculo cerrado. No sucede lo mismo en la narración del enigma actualizado, ni en el enigma de la Esfinge, donde el que interroga está frente al interrogado cual monstruo estrangulador. Y, sin embargo, también sentimos la presión: la introducción a aquel todo cerrado es una cuestión vital, tanto para el que pide la entrada como para el que la concede.

Luego, el enigma está determinado desde dos lados: durante el planteamiento del enigma, el interrogante ha de preocuparse de que durante el proceso de adivinación el interrogado manifieste su dignidad, su igualdad de condiciones.

Si se preguntara por la índole de tales grupos unidos por la sabiduría, serían posibles muchas respuestas. Podemos resumirlas: aquellos grupos son de tal naturaleza que sólo se componen de consagrados y para ser aceptado dentro de ellos, se requiere la consagración. Se extienden desde la alianza secreta, en su forma más sencilla, hasta el reino de los bienaventurados, en cuanto éste se conciba como un lugar sólo alcanzable por el camino de la sabiduría.

Si al enigma lo llamamos consigna, podemos agregar que esta consigna conduce a la consagración, que la entrada que proporciona es aquella consagración del grupo cerrado.

Por el lado del interrogante, el fin y la tarea del enigma se encuentran en: examinar si el interrogado posee la madurez para recibir la consagración y, a su vez, hacerle posible la entrada a un círculo cerrado. Y por parte del interrogado: manifestarse digno de ser admitido mediante la consagración.

v

Ahora nos hallamos ante nuestra segunda pregunta: ¿qué se enigma? Si partimos de los múltiples enigmas proporcionados por adultos y niños, de las palabras cruzadas, de las revistas con enigmas, de los libritos de enigmas, parece que se enigmara todo. El número de los objetos que de muy diversa manera se transforman en enigmas, es ilimitado. Pero es evidente que estamos en presencia de formas referidas en las que se aplica un especial modo de hacer enigmas sobre la base de objetos indiferentes. Tales analogías nos podrán enseñar, en el mejor de los casos, algo sobre el cómo de la enigmación, pero para conocer el *qué* en sentido profundo, no son de ningún modo decisivas.

La diferencia entre los enigmas del «rincón del adivinador» (de diarios o revistas) o los enigmas populares llamados «enigmas reales» (Petsch), reside en el hecho de que los primeros se adivinan rápidamente y ya se han olvidado cuando aparece la solución en el número siguiente; mientras que los segundos, se hallan «en boca del pueblo», «en circulación»;

es decir, siempre se proponen de nuevo. Con esto no se quiere afirmar que entre lo aportado por las colecciones no se encuentre ninguna forma referida, o que lo que vive en el pueblo ha de concebirse siempre como forma actualizada, como forma en la cual alguna vez se ha realizado la actividad mental de la forma simple. Los ejemplos de Wossidlo demuestran que no excluyen la posibilidad de que una forma referida encuentre a veces el camino hacia el pueblo y entre en circulación, y que el número de enigmaciones también aumente en el enigma popular. Pero esto sólo es aparente. La colección de Wossidlo también demuestra que el número de los objetos enigmados, si los abarcamos de una mirada, disminuye considerablemente; que, a través de un determinado modo de enigmación, los mismos objetos se repiten continuamente, o se repite algo semejante. E incluso, a pesar de las diferencias aparentes, se pone de manifiesto que los grupos se reúnen e indican un punto de partida reconociblemente común. Así, Anthi Aarne (F.F.C. 27), ha demostrado que un cierto número de enigmas de las más diversas regiones cuya solución es: gato, perro, caballo, chanco, cabra, oveja, camello, liebre, provienen todos de un »tipo« que enigma al novillo y a la vaca.

Sigamos ahora el camino opuesto y comencemos por la actividad mental, por la forma simple. Las preguntas en las que se realiza la actividad, el enigma actualizado propiamente tal con el que el consagrado examina al por consagrarse, no pueden ser ilimitadas, ni arbitrarias. Sólo puede ser enigmado lo que encierra la consagración: el secreto de la alianza, el misterio que encierra. E incluso podríamos hablar de la alevosía del enigma maligno. Lo que se enigma, se encuentra determinado por el sentido del círculo cerrado.

Y hemos de recurrir otra vez al mito. Es posible, y sucede muchas veces, que el sentido de la alianza se base en un preguntar por la creación y naturaleza del universo y sus fenómenos; puede ser que el secreto de la alianza se base en un vaticinio, en una revelación, o que la actividad de los conjurados se haga presente en actos que expresen el significado de la revelación. En otras palabras, estamos ante una comunidad unida por el

mito, por actos que llamamos rito. En este sentido, tal tipo de enigma se relacionará con el mito, enigmará un *Mythos* pero no es la forma simple la que se enigma, sino su actualización. Las actividades mentales permanecen totalmente paradas. El objetivo de la alianza es crear continuamente un mundo mediante pregunta y respuesta. Y sigue siendo fin del enigma, aunque lo enigmando se relacione con el mito, el examen del interrogado por parte del interrogante. Y la respuesta nunca será un vaticinio; por el contrario, será una adivinación.

Estos dos pueden estar juntos, mas nunca se mezclarán. Vuelvo a recordar el oráculo. Tal como lo hemos observado se produce como forma simple a partir de pregunta y respuesta referidas a acontecimientos futuros. Esto se verifica en el oráculo mismo. Y el que, por decirlo así, "utiliza" el oráculo ¿es digno de conocer esta revelación? Desde un comienzo no hay seguridad, debe ser examinado, debe demostrar su dignidad. ¿Y cómo se le examina? El oráculo lo hace, en cuanto enigma su propia revelación.

Si en la narración de Heródoto a que aludiéramos al tratar el mito, Creso resuelve el enigma, demuestra su dignidad se introduce en el círculo cerrado y, por tanto, el oráculo le pertenece. Si no rinde favorablemente el examen, entonces —estamos ante un enigma de cuello— está perdido. Por otra parte, Temístocles (Her. VII p. 141 y ss.) se revela como consagrado cuando acierta el enigma del *τεῖχος ξύλινον* al percatarse del sentido del futuro acontecimiento. Como mito, el oráculo contiene la pregunta clara y concisa, la revelación es misterio de la alianza. Entre el oráculo y el interrogante extraño, el no consagrado, necesariamente se interpone la forma del enigma con sus múltiples interpretaciones.

Trátese del mito o algo distinto, podemos afirmar con certeza que el interrogante se halla en posesión del saber y representa al grupo, a la alianza. También podemos expresarlo así: el sentido de la alianza y aquello que se enigma constituye para el no consagrado el saber como posesión.

Y así llegamos a la tercera pregunta ¿cómo se enigma? Y esto nos conduce a la forma misma del enigma.

Lo que se convierte en enigma debe encontrarse en el lenguaje de la alianza, si lo que se enigma está condicionado y determinado por el sentido de lo impenetrable, del misterio de la alianza. Podría decirse que el examen en primer lugar consiste en averiguar si el extraño comprende el lenguaje de los consagrados.

Recordemos nuevamente el concepto de catecismo. Catecismo —la palabra proviene del griego *τήχέω*, =sueña o deja sonar— está emparentado con el enigma, pero se diferencia de él por su falta de espontaneidad. Por medio del catecismo, también se posibilita la entrada a una comunidad, se obtiene la consagración, pero las preguntas no obtienen por sí mismas la solución, ya que la respuesta es aprendida por el catecúmeno. Nuevamente estamos ante un saber como posesión. Ya observamos cómo se efectúa el saber en el mito y cómo se engendra en el conocimiento. Pero el saber como posesión no sólo puede ser enigmado, también puede ser aprendido. Las narraciones de enigmas nos dicen algo semejante. En la narración de «El muerto agradecido», el adivinador conoce por otro la respuesta: la aprende.

El catecismo nos muestra que para la consagración se toma una palabra determinada con un significado también determinado, que cuando se habla de bautismo no se alude meramente al agua, sino al agua concebida según el mandamiento de Dios y relacionado con la palabra de Dios. . .

En el enigma encontramos algo semejante, expresado con mayor vigor. Si escuchamos atentamente.

En el mundo hay un árbol.
que guarda cincuenta y tres nidos,
y en cada nido siete hijuelos,
mas todos de lengua carecen.

De antemano sabemos que *árbol*, *nido*, *hijuelos*, han sido despojados de su significado usual y por tanto hemos de concebirllos de manera diferente. O, si tomamos el enigma de la Esfinge: ¿quién camina en la mañana en cuatro pies, al mediodía en dos y al anochecer en tres?, sabemos también que *mañana*, *mediodía* y *anochecer* no se refieren exclusivamente a las etapas del día, y sabemos que *pie* no se limita solamente a lo corporal.

Por otra parte, sentimos también que tales significados no sólo se producen en cuanto se concede a un objeto enigmático un nombre distinto del usual. La significación que poseen las palabras aludidas se diferencia de otros significados lingüísticos en su estructura fundamental: mientras la significación lingüística suele apuntar hacia una sola relación de objetos, las palabras *árbol*, *nido*, *hijuelos*, o *mañana*, *mediodía* y *anochecer* apuntan en este caso hacia la relación de los objetos referidos uno a otro.

Ahora, los ejemplos expuestos son actualizaciones libres, enigmas recogidos por los coleccionistas de boca del pueblo. En cuanto más nos acerquemos al enigma como forma simple, tanto mejor lo comprenderemos como consigna que encierra la consagración para una determinada colectividad, tanto mejor podremos observar que la igualdad a la cual aludí, proviene del sentido que dentro de la colectividad significa el sentido del universo.

Ahora bien, para coger el enigma en un lugar en que aún vive como forma simple, nombro a Porzig (*Germanica, Festgabe Sievers*, 1925, Halle), quien ha investigado los enigmas del *Rigveda* y ha comprobado que en estos enigmas todo lo que se mueve (sol, luna, año, pie) es *rueda* o *carro*; lo de la misma categoría (días, meses) se llaman *hermanos*; los fenómenos atmosféricos (sol, chispa, rayos) son *aves*; lo que proviene de otra cosa (nubes, aurora, fuego) es denominado *vaca*; lo inferior siempre se llama *pie* y lo superior siempre *cabeza*.

Si por ejemplo se enigma el sol que alumbra entre las nubes, se dice así:

»Aquí ha de decir el que sabe la escondida huella del ave amada. De su cabeza las vacas ordeñan leche y disfrazadas han bebido agua con el pie«.

En seguida, Porzig ha tratado detenidamente el ser de este lenguaje, haciendo un gran aporte al capítulo de la *lengua especial* (*Sondersprache*). Ya que a aquella lengua, cuyo conocimiento permite pertenecer a un círculo cerrado y que en el misterio del círculo significa el sentido del mundo, llamamos *lengua especial*.

»Tanto la lengua especial como la común, constituyen un mundo, el mundo real de las correspondientes colectividades lingüísticas. Mientras la lengua común concibe los objetos en su significado inmediato y, por lo tanto, es absoluto y rigurosamente unívoco, la lengua especial presenta el sentido de las cosas, la complejidad interna de los objetos y su significado profundo. Por eso es susceptible de varias interpretaciones tal como se ve el mundo desde adentro. Las líneas estructurales de la visión del mundo de la lengua común son accesibles luego de una investigación minuciosa. Los hablantes *tienen* un mundo, pero no lo *conocen*. En cambio, la lengua especial primero muestra el esqueleto de su construcción y se conoce antes de pasar a ser posesión de una colectividad. Sobre las enormes líneas principales, descansa tal peso, que lo accesorio empalidece...«.

A continuación, Porzig muestra, por medio de un ejemplo que proviene del campo semántico, las opuestas direcciones de la lengua común y de la especial. »Ya en la descripción del carácter de la lengua especial, se hizo ver que se encuentran significados iguales dentro de cualquier lengua dada. Si hablamos del *pie del monte*, del pie de la lámpara, la palabra pie posee análogos significados, tal como en los enigmas rigvédicos de la aurora que lleva el sol *con el pie*, o las nubes que beben agua *con el pie*. y si seguimos cada fenómeno hasta su »origen«, esta palabra posee un pronunciado significado especial. Estos son los procesos de la alteración de los significados que suelen llamarse »traslación«, »expresión gráfica«. En realidad, trátase de otra clase de lengua con signifi-

cados diferentes. *Pie*, en la lengua común, significa una parte del cuerpo dispuesta de determinada manera como objeto existente. En la lengua especial, significa algo cuya esencia consiste en apoyar y cargar. Si observamos la *esencia* del *pie* humano, encontramos que es justamente lo que señala la lengua especial. Mas en la lengua común, el *pie* no se interpreta conforme a su esencia, sino conforme a su *presencia*. Los dos significados se ubican uno al lado del otro en el nuevo alto alemán actual y también sabemos que en el *Rig-veda* todas las expresiones del lenguaje de los enigmas son igualmente expresiones de la lengua común, sólo con significación alterada. Lengua común y lengua especial, por lo tanto, no son dos campos lingüísticos situados uno al lado del otro y excluyentes uno de otro, sino capas de la misma lengua situadas una sobre otra«.

Para el resto, ruego remitirse al artículo mismo. También las disposiciones sobre sintaxis son de extraordinaria importancia para el concepto de enigma. Pero de lo citado, ya sabemos que en esta forma es posible terminar con más rigor aquello que denomináramos además lingüístico: *los ademanes lingüísticos del enigma*, sin excepción, provienen de la *lengua especial*.

VII

Aunque afirmemos que el enigma, en general, contiene la lengua especial de un grupo, aún no hemos determinado su forma. Los ademanes lingüísticos del enigma son lengua especial, pero la lengua especial no ha de adoptar la forma enigma —no lo hace, para elegir un ejemplo cercano— en el grupo mismo que se sirve de él. O, para dar un ejemplo de la lengua real donde la lengua común y la especial se abren paso: si hablo del *pie del monte*, es lengua especial, pero no un enigma. El enigma existiría si se preguntara: *¿qué posee pie y sin embargo no camina?*

Hemos de indicar un nuevo camino según el cual pueda juzgarse la relación entre el que formula un enigma y el que lo

descifra. Si el fin del que formula el enigma consiste en averiguar si el adivinador es digno de consagrarse, entonces se consagra si halla la solución. No importa si tiene intención de hacer uso de la consagración frente a otros. En otras palabras, no importa si de ahora en adelante se comporta como consagrado. Efectivamente, en el momento que entrega la solución, desaparece el misterio de la alianza. En las narraciones de enigmas, esto queda de manifiesto, porque está en juego la vida del que formula el enigma. En el momento que se acierta el enigma de la Esfinge, ésta muere. Esta situación también condiciona la forma enigma: no es sólo una enigmación del misterio de la alianza, es también una defensa y justamente en esto consiste lo que he denominado alevosía del enigma.

En griego, poseemos dos terminos para denominar el enigma *αἶνος* con su correspondiente *αἶνιγμα* y *γερῖφος*. Si no yerro, en el primero se halla el hecho de la enigmación; en el segundo, en cambio, que significa red —una red que nos prende y en cuyo enlace nos perdemos— se expresa la alevosía de la enigmación.

Y nuevamente es la lengua especial la que incluso permite la alevosía. Si el significado de la lengua especial presupone que existe un concepto consciente de la totalidad del universo, que existe un sistema de múltiple interpretación al cual ha de subordinarse todo lo realmente unívoco, entonces estos significados no son fácilmente comprensibles para un extraño. La lengua especial de un grupo —lo vemos claramente al tomar la lengua especial en sentido más estrecho como la lengua de los cazadores o jerga de los delincuentes— es incomprensible para toda persona extraña. Esta particularidad de lo multívoco, la de aparecer como incomprensible, es justamente lo que aprovecha de modo consciente la forma enigma. Intencionalmente, no sólo está constituido por la lengua especial, sino que el modo en que está constituido, le parece incomprensible al no consagrado. Llamamos lengua especial a la que empleamos cuando decimos *pie de monte*. Dijimos, además, que la pregunta *¿quién tiene pie y sin embargo no camina?*,

entraba en el campo del enigma. ¿Qué hace aquí el enigma? Conduce de la lengua especial a la lengua común, del pie que en múltiples significados puede apoyar o soportar muchas cosas, al unívoco pie del hombre, a la parte del cuerpo con que camina. En tanto que conduce de lo multívoco a lo unívoco, a partir de la lengua común, la lengua especial se hace incomprensible.

La forma enigma abre y al mismo tiempo cierra. La manera en que enigma el enigma, se presenta de modo que al mismo tiempo oculta y esconde, contiene y retiene.

El conflicto se encuentra entre la pregunta y la respuesta. Esta situación se expresa en los campeonatos de enigmas que aún se realizan en determinados lugares o que, como por ejemplo en el norte, han sido fijados literariamente. En estos campeonatos, no sólo ha de pagar el que no acierta, sino también aquel cuyo enigma se resuelve. En este caso, coincide el enigma de Esfinge con el enigma de Ilo. Se encuentra, por decirlo así, consagración al lado de consagración, consagrado frente a consagrado. En estos campeonatos, donde incluso participa la divinidad, sabemos que, por regla general, se suele llegar al final con un enigma de la más alta consagración, que propone el más poderoso. El enigma de Odin no lo soluciona ningún mortal y, además, mediante este secreto nuestra vida está en manos del dios.

Pero si el adivinador ha entrado en el círculo mediante su acierto, el que le formuló el enigma le ha dado una oportunidad. Toda actualización lleva no sólo la posibilidad de una solución, sino la solución misma. Recuerdo el enigma: ¿cómo se llama el perro del rey Carlos?, en que la solución es *Como*. Esta forma es un claro ejemplo del hecho general de que la solución se encuentra incorporada de cualquier modo en cada actualización. El que formula, el que enigma, revela algo. Nuevamente se introduce —y la índole de la lengua especial que excluye el mundo de lo unívoco, lo permite— en un enigma, un nuevo enigma. La respuesta tapa el hoyo. La apertura producida por la pregunta y la respuesta es lengua especial, es multívoca. La primera solución oculta y esconde una

segunda; tampoco pone de manifiesto lo más profundo. Esto explica el hecho muchas veces observado de que los enigmas »propiamente tales«, en oposición a las formas referidas de la actualidad, no poseen solución susceptible de una sola interpretación.

En una parte de nuestros »enigmas de salón«, la doble solución llega a ser un juego. Hay enigmas que en reuniones de damas poseen una solución inocente, pero en reuniones masculinas, su solución no es tan inocente. Pero si nos referimos a reuniones masculinas, en este caso ya existe entonces cierto vínculo con aquella agrupación que la etnografía suele denominar colectividad masculina. La solución femenina constituye algo que a la vez se retiene. A esto se oponen — también a manera de juego — aquellos enigmas que parecen conducir a una solución no tan inocente pero que, sin embargo, admiten una sumamente inocente, cuya alevosía consiste en que aparenta expresar algo distinto de lo que en realidad esconde. En la colección de Wossidlo, se advierte cuán comunes son estos tipos de enigmas. Nos recuerdan lo antiguo y difundido de la lengua especial de lo sexual.

VIII

He tratado de mostrar la forma enigma en sus múltiples relaciones. Hemos visto que el enigma, en la actualidad, persiste como forma referida desligada casi por completo de la forma simple como tal. Y también hemos visto que los enigmas populares, aunque expresan un significado que aún nos permite reconocer y deducir la forma simple, jamás están en relación con su objetivo original. Para lograr observar la realización viva de la forma simple, hubimos de recurrir al enigma del *Rigveda*, porque en nuestros tiempos los llamados enigmas artísticos y enigmas populares, son juegos de entretención. ¿Por qué? Ya en la hagiografía y en la leyenda vimos que en épocas determinadas y bajo ciertas condiciones, una actividad mental puede perderse, ser menos efectiva y, por tanto, sus actualizaciones diluirse y hacerse

difícilmente reconocibles. Algo semejante sucede con el enigma. El concepto de alianza y su misterio provienen de nuestra sociedad. Y el concepto de lengua especial en sentido vigoroso, ha sido descartado de nuestra lengua. Y también sobre esto encontramos algo en Porzig: »También exigimos de nuestros conceptos científicos »abstractos« que designen *unívocamente* el objeto«. Tanta es la fuerza que dentro de la cultura occidental, incluso en la actualidad, posee la hostilidad contra la lengua especial, que se discute vivamente en decisivas direcciones científicas que los términos científicos »no deberían ser otra cosa que nombres de hechos«. El saber como posesión común, como algo que todos pueden alcanzar, ha descartado al saber enigmático, al saber como poder. En el mundo del siglo XIX no había lugar para el enigma. Tal vez esta situación sea más frecuente de lo que pensamos. Boas, el mejor conocedor del folklore norteamericano, advierte que el enigma falta o parece faltar en el noroeste de Siberia y en América.

Pero donde —aunque sólo sea como un leve residuo — encontremos todavía la alianza y su misterio, allí nos toparemos con el enigma propiamente tal. Sobre todo en los últimos tiempos, se ha hablado mucho de una colectividad cuyo lazo unificador estaría constituido por el mito, de una colectividad en que el mundo se da a conocer como *templo*. Sin embargo, vemos de qué manera esta colectividad se abre y se cierra en el enigma, albañil es un buen ejemplo de lengua especial. Al mismo tiempo, hemos visto cómo la gente se ha empeñado en romper desde afuera la impenetrabilidad de la alianza. El medio para lograr esto ha consistido en divulgar su enigma.

Hay otra cosa que nos indica la lucha contra la masonería: la relación entre el misterio de la alianza y el misterio del delito. Podría parecer que hemos perdido de vista la segunda forma de hacer enigmas, aquella en que el acusado salva su vida. De hecho, las circunstancias son diferentes en este caso. Es una inversión susceptible de explicarse del mismo modo. También el delincuente se ha encerrado con su delito y su

secreto: él y los suyos son los únicos consagrados. También aquí importa penetrar en él, también aquí la entrada a algo impenetrable se consigue mediante la solución. Siempre que un extraño desconoce la alianza y su impenetrabilidad, realiza por su cuenta esta inversión: lo culpa del delito, tal como sucede actualmente con la masonería.

El misterio del delito, el enigma del delito, en la época actual se ha transformado de forma corta en forma larga, en novela policial. Tenemos al delincuente que se enigma a sí mismo y a su delito, pero que en la misma enigmación deja una posibilidad para su descubrimiento. Tenemos también al descubridor que soluciona el enigma, rompiendo la impenetrabilidad, y se presenta ante nosotros como figura. Esta forma narrativa que en la literatura actual es una de las pocas en que se proyecta la forma artística novela, merece muy bien una investigación minuciosa.

Finalizando: hemos advertido de qué modo existen en el mundo de la hagiografía objetos que, cargados con el poder de la forma, representan su objetividad, la forma como un todo. Hemos llamado *reliquia* a tal objeto. El objeto de la leyenda, que llamáramos *herencia*, corresponde a la reliquia de la hagiografía. Al tratar el mito, hablamos de *símbolo*. En el mundo del enigma, existen igualmente objetos en que se ha introducido el poder del enigma, objetos cargados de enigma, objetos que contienen algo oculto, que son algo así como depósito de una solución que luego esconden, que expresan y ocultan algo. A tal objeto que susurra un misterio lo llamaré *runa*. Al mismo tiempo quiero recordar el concepto de *alruna*. Se conoce el significado antiguo del gótico *runa* y del anglosajón *rún*. Determinar la significación de este objeto y de sus múltiples relaciones —también con la escritura— sin perder de vista la actividad mental del enigma, es también una de nuestras múltiples tareas.

SENTENCIA

(SPRUCH)

A la forma corta enigma, opongo otra que comúnmente llamamos *proverbio*. A partir de ella, deberá aclararse si es una actualización y si es posible hablar de una forma simple. Bajo el nombre de *proverbio* se agrupa preferentemente lo que necesitamos en primer lugar para nuestra investigación. Desde muy temprano se confeccionaron colecciones de proverbios —mucho antes de que se hablara de la rama científica llamada folklóre— y además, con fines muy diferentes. Las primeras colecciones científicas de esta índole aparecen en el occidente tardío simultáneamente con el humanismo y poseen un cierto sentido filológico-pedagógico. Recuerdo a Erasmo, a Sebastián Franck, a Agrícola, a Heinrich Bebel. También recuerdo a Lutero que confeccionó una colección de proverbios para su uso personal. Acerca de esto, lo más inmediato lo encontramos en el excelente libro del cual partirán nuestras observaciones: *Deutsche Sprichwörterkunde* de Friedrich Seiler, aparecido en la colección de manuales para colegios superiores (Editorial Beck, München 1922). Una referencia a éste, a todas luces completo trabajo, me libera de la tarea de nombrar colecciones de proverbios y diccionarios actuales.

A pesar de lo provechoso del trabajo de Seiler, hay algo que es necesario pensarlo de otro modo. Seiler define el proverbio, diciendo: »Sentencias cerradas en sí y de tendencia didáctica y estilo elevado que corren en boca del pueblo«.

Poco antes de que apareciera el voluminoso libro *Sprichwörterkunde*, Seiler, en un libro más pequeño, había dado una definición un tanto diferente: »Los proverbios son sentencias de carácter didáctico y de estilo más elevado que el hablar común y que circulan en boca del pueblo«.

Si alguien altera los límites de un concepto, significa que sus ideas han flaqueado justamente a la altura de esos límites. En este caso, encontramos que »carácter« ha sido cautamente cambiado por el concepto más amplio de

»tendencia«. Seiler se encuentra, entonces, un tanto inseguro acerca de lo didáctico. A la segunda definición le agregó el »cerradas en sí«. Lo común a las dos definiciones es: 1°. el proverbio circula en boca del pueblo, 2°. es una sentencia, y 3°. muestra un estilo elevado.

Miremos más de cerca este »circulan en boca del pueblo« o »circulación popular« como más tarde se ha llamado a este rasgo básico. Seiler mismo ha sentido que la expresión »pueblo« es en este caso, un concepto delicado. Aunque al comienzo ha dicho: »La idea ha de ser asequible y no muy elevada y las palabras, en general, han de ser conocidas y familiares al pueblo«, y por eso se eliminan de los proverbios, frases como: »En el amor todas las mujeres poseen donaire« o »Todo lo terrenal es caduco«; a continuación dice: »todo proverbio ha de ser auténtica palabra del pueblo, pero de ningún modo significa que cada uno de los proverbios sea asequible a *todo* el pueblo. Muchos proverbios sólo se conocen en algunas comarcas o lugares étnicos y comúnmente adquieren vida dentro del dialecto«. Y más adelante se dice: »Algunos proverbios han nacido de ciertos oficios: de soldados, de artesanos, de campesinos, de estudiantes, etc. También la formación espiritual y la moral condicionan alguna diferencia en el uso de los proverbios. Existen proverbios que son más adecuados a las capas altas del pueblo y otros lo son más a las bajas. Los primeros se acercan al límite en que termina el proverbio y comienza el »pensamiento«. De acuerdo a esto, tendríamos que establecer tres capas: la inferior, la alta y la superior. En las dos primeras se hallan los proverbios y en la última, el pensamiento. No sabemos cómo han sido distribuidos en el complejo total »pueblo«; cómo se relacionan unos con otros; cómo, en consecuencia, es concebible la relación de los proverbios inferiores con los más altos y cómo la de éstos con el pensamiento. O cómo, en conjunto, los pensamientos se relacionan con los proverbios de oficio que hemos mencionado. Tampoco sería correcto si opináramos que los pensamientos son producto de la literatura, pues muy pronto se dice: »Esta separación entre proverbios altos e

inferiores suele aparecer cuando el habla popular se desliga de la lengua escrita“. Luego, ya el proverbio alto coincide con la lengua escrita.

Esta separación entre proverbios altos e inferiores se neutraliza, o en todo caso no se observa como determinante, porque en medio de los dos existe algo diferente: »Entre las dos clases existe, superando en número a las dos, una amplia capa intermedia de tales proverbios de los cuales se valen todas las capas del pueblo, sin excepción«.

Incluso se dice cuándo apareció esta capa intermedia: »Proviene en parte del tiempo en que la vida espiritual del pueblo, su modo de sentir y expresarse, aún era unitario y no separado según posiciones o clases sociales«.

No me parece fácil imaginar aquel tiempo sin separaciones de clases, posiciones, etc., sin separaciones lingüísticas o sociales. Incluso, me atrevo a dudar de la posible existencia de aquel idilio histórico-cultural. Pero, en parte, los proverbios de la clase intermedia provienen de otros tiempos: »Se han filtrado de la capa superior a la inferior«. Pero en todo caso, a esta clase intermedia pertenecen no sólo los más difundidos, sino la mayor parte de los proverbios«.

En todo caso, de esta manera no obtenemos una idea exacta de lo que aquí se entiende por *pueblo* o dónde, en este *pueblo*, nace el proverbio.

Cuando llegamos al capítulo segundo que trata el nacimiento del proverbio, aquél en que se nos orienta sobre el cómo del proverbio, volvemos a tener dificultades con el concepto »pueblo«. Aquí, los proverbios se separan, según su origen, en dos clases: los literarios y los originados en el pueblo. Por lo tanto, la literatura parece no pertenecer al »pueblo«. Seiler dice que los proverbios literarios »son mucho más numerosos de lo que comúnmente se cree«. »Al mismo tiempo, son los más difundidos y de mayor contenido«.

Ya que en un libro aparte se hablará de los literarios, Seiler se preocupa en su estudio de los proverbios, exclusivamente de aquellos que se originan en el pueblo mismo. Para comenzar, debemos rechazar el »punto de vista romántico«.

»Durante largo tiempo, prevaleció este punto de vista que suponía que el proverbio popular tendría, al igual que las canciones, el cuento y la leyenda populares, un misterioso origen en las profundidades del alma del pueblo«. Este punto de vista que, según algunos podemos encontrar en Aristóteles, y que independientemente de él, más tarde llegó a tener validez general debido a Rousseau y Herder, se dice que no puede resistir nuevas investigaciones: tampoco los proverbios populares, de ningún modo, han nacido de manera misteriosa desde las profundidades del alma del pueblo. »El pueblo«, como totalidad, no puede crear absolutamente nada. Toda creación, investigación o invento, proviene de una personalidad única. Cada proverbio, en algún lugar y alguna vez, hubo de ser pronunciado por primera vez. Si a los que estaban presentes les agradó, lo transmitieron como frase célebre. Seguramente fue moldeada y corregida hasta alcanzar una estructura cómoda a todos para convertirse en proverbio.

Tampoco este proceso está muy claro si se dice que cada proverbio ha debido ser una frase célebre. Como totalidad, el pueblo nada puede crear, pero parece que puede »moldear« y »corregir« algo ya existente hasta conferirle estructura propia y validez general. Una frase célebre se convierte en proverbio sólo cuando de este modo ha recibido del pueblo estructura de validez general, etc.¹⁰.

No es mi intención polemizar con el libro de Seiler. Lo que queremos demostrar no es otra cosa que, desde el punto de vista metodológico, no podemos hacer nada con el concepto de pueblo y sólo podemos decir: lo que llamamos proverbio existe en todas las capas del pueblo, en la alta, en la inferior, en la media y en todas las clases y estratos de los cuales está compuesto el pueblo: campesinos, artesanos, eruditos.

¹⁰Nos ha parecido advertir una errata y por ello hemos hecho la modificación pertinente. Para que el lector pueda hacer la comparación advertimos que el texto sin modificación sería: »El proverbio se convierte en frase célebre cuando de este modo ha recibido del pueblo estructura de validez universal, etc.«.

Nos dirigimos al segundo rasgo básico: *el proverbio es una sentencia*. Con esto se dice que el proverbio no es un concepto básico, sino que ha de remitirse a un concepto básico. Quiero decir, según nuestra opinión, que existe una forma simple que llamamos *sentencia* y que esta forma simple se actualiza en un *proverbio*. Si en este caso es posible actualizar algo más, será materia de discusión posterior.

Ya que no sólo hay proverbios en Occidente, sino también en la Antigüedad y en todas partes, ya que no debemos buscarlas como el enigma, la leyenda o la hagiografía, porque los encontramos a diario y a cada instante, podemos, a partir de este encuentro, tratar inmediatamente de determinar la actividad mental de que deriva la forma simple *sentencia* y su actualización, el proverbio, sin preocuparnos de un momento histórico en que se destaque con especial singularidad.

Si concebimos el mundo como una multiplicidad de percepciones y vivencias particulares, estas percepciones y vivencias confieren, cogidas y reunidas en su conjunto, la respectiva experiencia; sin embargo, aún la suma de estas experiencias sigue siendo una multitud de pormenores. Cada experiencia es independientemente captada en cada oportunidad y, según esto, una conclusión *a posteriori* es retenida y valorada por sí y en sí misma. Es un mundo sin tiempo, no porque los momentos en él —como en un mundo donde ya no hay experiencias— se confundan con una eternidad, sino porque sus momentos desmembrados no están en condiciones de marchar unidos como un tiempo a transcurrir. Es un mundo en el cual falta la cuarta dimensión, un mundo asintético, un mundo de lo aislado, un mundo que entiende de sumas, pero no de multiplicaciones.

Es imposible pensar conceptualmente este mundo, pues es precisamente el pensar conceptual contra lo cual se opone este mundo y que, por su parte, lo destruye. También acá existe un separar y un unir; un comparar y un referirse a, un dividir y ordenar; pero en las uniones, sobrepasa la separación;

en las referencias, perdura lo paralelo; en las ordenaciones, la separación de las partes. Dicho brevemente, este mundo no es un cosmos, es apartamiento, es empirismo.

Desde los otros mundos nos podemos retirar a este mundo, en él transcurre una parte de nuestra existencia y siempre que nos encontremos en él, la forma que resulta de nuestra actividad mental y de los pensamientos relacionados con ella, es la forma simple que llamamos máxima, o mejor —aunque sabemos que con esto limitamos la palabra en el uso idiomático— sentencia.

Según esta morfología, sentencia es la forma literaria que encierra una experiencia, sin que ésta deje de ser pormenor dentro del mundo de lo aislado. Mediante su precisión se liga a este mundo sin suprimirle su empirismo.

Esta forma se actualiza en el proverbio; pero, en oposición a aquellas cuyo modo de actualización nos fue posible observar con menos rigor, aquí tienen lugar y se reconocen otras actualizaciones con características propias: máximas morales, dicho sentencioso, dichos proverbiales, apotegmas, etc.

Mientras tanto, nuestro estudio se limitará sobre todo a la actualización *proverbio* que explica suficientemente el ser de la forma.

III

Observemos nuevamente la sentencia como tal. Si algo posible de llevarse a efecto con éxito no ha tenido un resultado positivo y el fracaso lo atribuimos a alguna circunstancia que por experiencia sabemos de escasas posibilidades de éxito en lo que a nuestra existencia se refiere, decimos con tristeza: *hay que tener suerte*.

Si, por el contrario, algo que no tenía por qué tener éxito, lo tiene y lo atribuimos a cierta audacia que, tal como la experiencia lo enseña, conduce hacia la meta, volveremos a exclamar, aunque en tono distinto: *hay que tener suerte*.

Así se presenta la sentencia en la vida y en el arte. Ya hemos dejado en claro que en estos casos no pretendemos juzgar críticamente las situaciones, ni entrar en una discusión que podría rezar de esta manera: »Si hubiese obrado de otro modo, posiblemente...«, etc. Aislamos el hecho o el estado de las cosas; lo ensartamos, por decirlo así, en el hilo de la experiencia que sostiene muchas de tales perlas especiales.

Hablamos de un mundo de la experiencia, pero es claro que este mundo precisamente por ser empírico, sus experiencias se agrupan en un mundo particular según los intereses, ocupaciones, clases y posiciones sociales. Las experiencias agrupadas según su particularidad social o artesana, se encierran en sentencias o máximas. Se comprende así que reconozcamos los círculos agrupados en sentencias de que nos habla Seiler: soldados, artesanos, campesinos, estudiantes. Al lado, se encuentra la sentencia de otras capas como la humanística, la de los literatos, al igual que la de aquella gran clase media en que se reúnen las experiencias de muchos particulares. Así, para poner sólo un ejemplo, la experiencia para un herrero dirá: »El hierro ha de trabajarse cuando esté caliente«, y para un amante: »hay que besarla cuando la ocasión nos sonríe«. Y las dos pueden aislar una experiencia como sentencia en lo que Seiler llama clase media.

Con esto hemos llegado a una palabra que Seiler mismo ha limitado en su segunda definición y que, según mi manera de ver, es la única que aquí se debe tachar, me refiero a la palabra »didáctica«. La sentencia no es didáctica, no posee carácter didáctico, ni tendencia didáctica. Con ello no se quiere decir que no podamos aprender de la experiencia, pero deseamos afirmar que, en el mundo del cual hablamos, no ha de concebirse la experiencia como algo de lo que debamos aprender. Todo lo didáctico es un comienzo sobre lo cual se debe construir. La experiencia, en la forma en que la sentencia la encierra, es una conclusión. Su tendencia es retrospectiva y su carácter es resignado. Lo mismo vale para su actualización. Tampoco el proverbio es un co-

mienzo, es una conclusión, una marca, un sello visible que se estampa en algo con lo que logra su cuño como experiencia.

Esto es muy fácil verlo allí donde la forma lingüística del proverbio coincide con una locución que enseña u ordena. El imperativo en «Practica siempre la lealtad y la rectitud» o en «No robarás la mujer de tu prójimo, ni su siervo, criado, ganado, etc.» es un imperativo diferente que el de «No hagas con otro lo que no quieres que hagan contigo» o «Zapatero a tus zapatos». Los primeros imperativos —puede llamárseles imperativos categóricos— se proyectan hacia el futuro; los segundos sienten el peso de un pretérito que ha provocado la conclusión. Tampoco decimos vanamente «Fíjate en quien confías», pues sólo lo decimos cuando alguien ha confiado sin fijarse en quién lo hace. Decimos: «No debes alabar el día antes del anochecer» cuando a causa de imprudente alabanza, que según la experiencia acarrea desdicha, los romanos decían: «*Fortuna hujesce diei*», la fortuna del día está en duda. También en este caso agregamos empíricamente una conclusión a algo que ya ha ocurrido en hechos de la misma naturaleza. La falta de moral que a menudo se advierte en los proverbios, se explica por la carencia de moral en el mundo empírico. En cada proverbio se tapa el pozo, pero sólo cuando el niño ya se ha ahogado.

Dice Wilhelm Grimm que «el verdadero proverbio popular no contiene enseñanza intencionada. No es el producto de una particular observación. En el proverbio irrumpe, a manera de relámpago, una verdad sentida por mucho tiempo que por sí misma encuentra expresión superior».

También Sebastián Franck alude a este carácter de conclusión cuando llama al proverbio «una pequeña y sabia locución atinada», «la suma de todo un proceso». Locución atinada es un buen término para la sentencia y su actualización, pero desgraciadamente ha desaparecido de la lengua. En el término locución atinada hay algo de aquello que en el bajo alemán llamamos *Klugschnacken* (hacerse el entendido), lo que también es propio del proverbio.

Así, hemos llegado a las actualizaciones. Y nuevamente nos topamos con la pregunta ya habitual. ¿Cómo se produce la actualización? ¿cómo se transforma aquella actividad mental que hemos señalado con la palabra empirismo o experiencia —en realidad aquí sobrepasa el «señalar» —en forma actualizada?, o en la práctica, ¿cómo se transforma la experiencia vital que llamamos «hay que tener suerte» en el proverbio *Wer das Glück hat, führt die Braut heim* (quien tiene suerte se casa con su novia), *De't Glück will, de kalwt de Osse* (Si la suerte lo quiere, parirá el buey), *Wer das Glück hat, der wärmt sich ohne Feuer und mahlt ohne Wind* (Quién tiene suerte se calienta sin fuego y muele sin viento), *Wer das Glück zur Mutter hat, dem ist die ganze Welt Vetter* (Quién tiene la suerte como madre, tiene a todo el mundo por primo). O al revés: *Wer Unglück hat, kann sich den Daumen in der Westentasche brechen* (Quien tiene mala suerte puede quebrarse un dedo en el bolsillo del chaleco)¹¹.

El cómo de la cosa, Seiler lo presenta, según lo hemos visto, de la siguiente manera: la actualización parte de una persona. De la misma manera que toda creación, invento, o descubrimiento, el proverbio provendría, como lo hemos oído, de una determinada personalidad. El mismo Seiler la describe y la denomina «espíritu preclaro y de ingenio natural al que le ha sido conferido el don de la palabra acertada».

Es notable que Seiler y otros hayan llegado a esta conclusión; sin contar con la tendencia que hiciera presente en la introducción con respecto a la historia de la literatura que siempre hace partir del poeta la fuerza que moldea y estructura. En el hecho, poseemos sentencias actualizadas provenientes de personalidades que podemos nombrar y conocer. Me refiero, como ya lo he dicho, a las *frases célebres*. Esta expresión que proviene inconfundiblemente de Homero,

¹¹Debido al tipo de análisis que hace aquí el autor, hemos mantenido el texto alemán y hemos colocado entre paréntesis una traducción absolutamente textual.

fue nuevamente acuñada por Buchmann, quien en 1864 confeccionó y comentó por primera vez una colección de tales sentencias. Tal vez no sea la más indicada, pero se ha hecho familiar y por eso la mantendremos.

Según Buchmann, los requisitos para una *frase célebre*, son:

1. que su origen literario o su creador histórico sean *comprobables*.
 2. que no sólo sea conocida en todas partes, sino que haya ingresado a la lengua alemana y que se emplee en todas partes;
 3. que el uso y empleo sean duraderos y no esporádicos.
- En este caso, »duración« no pretende significar »eternidad«.

Aquí nos enfrentamos con verdaderas actualizaciones de sentencias que provienen de personalidades —sin duda de personalidades con natural ingenio— que poseían el don de la »palabra acertada«. Y es que, aunque estas personalidades fueron comprobables, no fueron *conocidas* de todos. ¿Quién tiene conciencia, cuando dice *Erschweigt in sieben Sprachen* (Es mudo en siete idiomas), que aquella frase proviene de Schleiermacher y que la aplicó a una determinada persona? ¿Quién recuerda cuando dice *¿muß es gleich sein?* (¿debe ser inmediatamente?) que esta frase fue adoptada de un couplet perteneciente a Nestroy? Así debe haber sucedido, cree Seiler, con todos los proverbios. Es decir, que todos los proverbios nacen de una persona, de un poeta que se hizo desconocido. Y no se asusta ante la consecuencia de afirmar que todos los proverbios fueron originalmente *frases célebres*.

En oposición a esto, podemos observar que Buchmann no pudo comprobar ningún autor para los proverbios que llamamos »regionales« u »orales«. Desconozco el número aproximado de ellos, pero deseo señalar que el primer tomo del *Deutsche Sprichwörter-Lexikon* de Wander consta de cinco tomos. Aunque existan repeticiones y versiones diferentes de un mismo proverbio, aún quedan un par de cientos de miles y, cosa notable, de todos ellos se desconoce la procedencia personal. Más aún, no trató de buscar los autores de

estos proverbios regionales. Y ¿por qué no?. Porque sabía perfectamente que una frase célebre no es un proverbio, porque podía distinguirlas a primera vista, porque comprendió que se trataba de otro género relacionado con otro modo de actualización. A veces los límites eran difíciles de precisar. Había giros sorprendidos que habían sido usados en una ocasión especial o en una determinada situación, luego habían sido generalizados y, por lo tanto, podía tomárseles como frases célebres. Pero, así y todo, provenían de actualizaciones más antiguas y más generalizadas. Sin embargo, estos casos constituyen una pequeñísima minoría. En su parte mayor, no se puede confundir proverbio con frase célebre. «Una tormenta en un vaso de agua» es una expresión que proviene de actualizaciones antiguas y que suele atribuírsele a Montesquieu. Sin embargo, Buchmann demuestra que Montesquieu la tomó de expresiones del Humanismo, las que a su vez provenían de la Antigüedad.

Particularizó con el objeto de demostrar que metodológicamente hablando, el concepto de «personalidad» de Seiler es tan inútil como su concepto de «pueblo». Ya que no pudo reconocerse al «pueblo» como «fuerza creadora» y el «alma popular» hubo de ser relegada junto a los inservibles conceptos románticos, incorporó como fuerza creadora a la personalidad dotada de natural ingenio. Pero, nuevamente esta personalidad hubo de ser olvidada, su patrimonio hubo de ser propiedad colectiva y, para ser considerada patrimonio colectivo, hubo de ser modificada, moldeada y corregida. Queda en el misterio dónde y cómo sucedió. Si se dice «En alguna parte y en algún tiempo cada proverbio debió pronunciarse por primera vez», podemos decir «en algún sitio y tiempo debió pronunciarse cada uno de los proverbios modificados». Podría agregarse: «en algún sitio y tiempo, debe haber sido pronunciada cada palabra». Y así hasta el infinito. No negamos la existencia de un círculo de personalidades y pueblo, ni negamos su importancia para la ciencia literaria. Pero negamos la posibilidad de determinar la esencia y el sentido de una forma median-

te este círculo, lo negamos porque nos ha conducido por caminos errados. Un proverbio no es una frase célebre y una frase célebre no es proverbio. Lo acuñado por una persona puede perder su relación con la persona que lo acuñó, pero no se pierde el cuño mismo. El nombre del autor, cosa que a menudo ocurre con las formas artísticas, puede olvidarse, pero permanece en pie la característica convicción de que existió un autor.

El proverbio y la frase célebre tienen en común su actividad mental. Si deseamos establecer semejanzas y diferencias, no nos queda otro método que realizar la investigación allí donde nace la forma de esta actividad mental, allí donde se realiza y allí donde es posible observar sus actualizaciones: en la lengua. Y precisamente en este punto, Seiler ha adelantado trabajo de incalculable valor, en cuanto ha agotado los procesos lingüísticos en el proverbio. Queda la tarea de explicar con algunos ejemplos el sentido de estos procesos.

En general, el modo en que una sentencia expresa las relaciones con los objetos, es expositiva. De esta manera, se opone al mito y al enigma, cuyas formas se resuelven en pregunta y respuesta y cuya índole la hemos llamado por ello *comunicativa o dialogal*. En la sentencia, la exposición no camina relacionando o deduciendo de representación en representación, de juicio en juicio, sino que se refiere, de una manera única e incondicional, a una circunstancia. Por eso, a esta manera la llamamos, en oposición a la *variable o discursiva, aseverativa o apodística*.

Es evidente que esta manera aseverativa es la única capaz de expresar aquello que hemos llamado experiencia.

Sigamos observando la lengua de la sentencia actualizada en proverbios.

Primero la palabra y la frase. Tomemos un ejemplo: *Ehrlich wärt amlängsten* (Honrado dura más)¹². ¿Qué parte de la oración es: *ehrlich*? ¿Un sustantivo? Ló-

¹² La nota 11 explica esta traducción.

gicamente, no. ¿Un adjetivo? Tampoco. ¿Un adjetivo sustantivado? Tampoco es del todo justo. Tal como aquí aparece es imposible clasificarlo según las categorías gramaticales corrientes. Algo tiene de las dos categorías, pero en este caso posee una particularidad que escapa a la clasificación general. Podría decirse que se defiende de la excesiva generalización del concepto y que, dicho con cierta exageración, sólo aquí y en este lugar puede usársele así.

De las palabras y clases de palabras, pasamos a la sintaxis. Igualmente necesitamos colocar un ejemplo. *Je näher der Kirche, je weiter von Gott* (Cuanto más cerca de la iglesia, tanto más lejos de Dios). A través de muchos proverbios conocemos este esquema y también sabemos que es preferido por un tipo de sentencias poéticas: las coplas. Puede llamársele período de parataxis rigurosa y equilibrada, pero de todas maneras las dos partes unidas carecen de sujeto, complemento y predicado, en sentido corriente. Ante el riesgo de caer en juego de palabras, es mejor hablar de elementos oracionales opuestos que de elementos de la oración. El esquema total representa la sintaxis de unidad, en vez de representar una sintaxis de lo múltiple, y su significado emerge esporádicamente de los independientes elementos opuestos. Wilhelm Grimm lo decía al hablar de una verdad que, emergiendo cual relámpago, encuentra la más elevada expresión de sí misma.

Así como no podemos considerar el esquema de *je... je...* (cuanto... tanto...) como unión de oración relativa y demostrativa, tampoco podemos tomar el período del proverbio *Wer keine Hand hat, kann keine Faust machen* (Quien no tiene mano no puede cerrar el puño), que comienza con *Wer* (quien) como una combinación de creación principal con oración relativa. Y nuevamente no es una hipotaxis. Es un paralelo riguroso donde no puede hablarse de subordinante, ni subordinada, donde *Wer keine Hand hat* tiene la misma función que *ehrlich* en el proverbio *Ehrlich währt am längsten*. La menor alteración tendiente a la generalización quiebra el valor de la forma actualizada. Inmediatamente notamos que el proverbio pierde

fuerza si decimos: *Einer, der Keine Hand hat*, etc. (Uno que no tiene mano) *Wer keine Hand hat, der Kann* (Quien no tiene mano, ése no puede), etc.

Si preguntamos por los medios estilísticos del período, observamos lo mismo. Tal vez podríamos hablar de asíndeton en el proverbio: *Heute rot, morgen tot* (Hoy de rojo, mañana muerto). Pero de inmediato sentimos que hemos trascendido lo que en otra ocasión entendíamos por ese medio estilístico. El asíndeton, que elimina el nexa entre los miembros del discurso, cesa allí donde, desde el comienzo, no puede hablarse de nexa. En el proverbio, todo es asindético y por ello el concepto pierde su sentido. Externamente, el proverbio *Jedermanns Freund, Jedermanns Narr* (Amigo de todo el mundo, chiflado para todo el mundo), parece una anáfora; pero si realizamos una observación más detenida, veremos que la expresión *jedermann* no puede concebirse como anáfora; es decir, no puede concebirse como punto central en torno al cual se agrupan los miembros del discurso. Pese a la repetición, frente a ella las otras palabras conservan la misma libertad.

Algo semejante se presenta en el ritmo del proverbio. Ya vimos cómo un esquema periódico podía ser común a varios proverbios. Lo mismo podemos decir de un esquema rítmico, cosa que fue detenidamente estudiada por Seiler. Cuando decimos *Allzu klug ist dumm* (Excesiva inteligencia es tontería), *Selber ist der Mann* (El hombre es el mismo), *Wie mans macht, ists falsch* (Como se haga está mal), los tres proverbios distintos están contruidos dentro de un mismo esquema métrico (— u — u —). Del mismo modo según un esquema más complicado, estos otros dos proverbios *Wer den Heller nicht ehrt, ist des Talers nicht wert* (Quien no estima el céntimo, no valora el peso), *Wenn die Hoffnung nicht wär, ei so lebt' ich nicht mehr* (Si no existiese la esperanza, ¡ay!, no se podría seguir viviendo) (u u — u u —) (u u — u u —). Mientras en las formas artísticas, un esquema rítmico tiene la misión de mantener unidas las estructuras lingüísticas, estos esquemas rítmicos, manifiestamente,

tienen la misión de unificar y aislar la forma. La elevación y la caída aumentan el desmembramiento que ya observábamos en la sintaxis; en este caso, el metro y la rima no son ondas ascendentes y descendentes; por el contrario, nos extrañan cual latas en un muro.

Ahora la »imagen«, el tropo. *Lügen haben kurze Beine* (Las mentiras tienen las piernas cortas). Acerca de la categoría gramatical de *Lügen* (mentiras), estamos de acuerdo: es un sustantivo. Tenemos también un sujeto, un complemento y un predicado. Pero ¿qué pasa con el sustantivo? De él se afirma algo que no corresponde a su campo significativo. Se encuentra en otro campo. Las mentiras no son corporales, lo son las piernas (*Beine*). Hago presente lo que afirmé en el enigma acerca de su lengua especial cuando partíamos de la palabra *pie*. ¿Tienen el mismo valor significativo? ¿Son circunstancias de la misma especie las que se reúnen en la múltiple interpretación de una palabra? ¡De ningún modo! En último término y, tomado en estricto sentido, ni siquiera se dice que las mentiras tengan piernas, sólo se afirma que tienen piernas cortas. Aquí no es que, como *pie* en la lengua especial, signifique algo cuya esencia consista en sostener y apoyar, se trata de una palabra, *piernas*, cuya esencia reside en la posibilidad de trasladarse, de huir. Dos cosas que no tienen parentesco alguno —mentiras y piernas cortas— se colocan súbitamente una al lado de la otra, y así aflora la significación de una *mentira*. Pero a su vez, se despoja con ello de su universalidad y sólo posee valor como experiencia. De un plural que podría parecer abstracto: *mentiras*, expresamos algo que no puede relacionarse con el cuerpo. Con esto, anulamos la posibilidad de abstracción, apartamos la palabra de lo conceptual y la arrojamos hacia las cosas finitas.

Y cuando todo el proverbio se nos aparece como una imagen, cuando en vez de decir: *hay que aprovechar la ocasión*, decimos: *Hay que trabajar el hierro cuando está caliente*, volvemos a hacer lo mismo. En ningún caso, comparamos *oportunidad* con *hierro*, *aprovechar* con *trabajar el hierro*. No reem-

plazamos un concepto por otro sino que —repito las palabras de Wilhelm Grimm— de una verdad largamente conocida, cual relámpago, emerge la forma al volver a ser experiencia y la despoja de su universalidad, la priva de la posibilidad de abstracción y nuevamente la conduce hacia la experiencia.

Si otra vez resumimos lo que hemos observado dentro de las circunstancias lingüísticas del proverbio, podremos circunscribir todo a: la lengua del proverbio se presenta de manera que cada una de sus partes aisladas, en su significación, en sus conexiones sintácticas, en sus conexiones estilísticas y en su ritmo, se resisten a aceptar la universalidad y la abstracción.

En lo general y en lo particular, la lengua del proverbio corresponde a la actividad mental que conduce a la sentencia. En aquel mundo donde la multiplicidad de vivencias y percepciones se reúnen como experiencias, pero donde la suma de experiencias continúa existiendo como multiplicidad de particularidades, las palabras, en su significación y conexiones, sólo tienen valor empírico. En los nexos, impera la separación; en las referencias, perdura el paralelismo; en las ordenaciones, perdura la independencia de los miembros. Cada palabra, cada elemento de la oración, cada miembro del discurso, aparecen siempre y exclusivamente junto a otro *hic et nunc*. Así como en este mundo se van insertando circunstancias como cuentas de un collar, así y no de otro modo, procede el ademán lingüístico.

Al comienzo dijimos que una parte de nuestra existencia la pasábamos en ese mundo que es más familiar a nuestra vida que el de la leyenda, hagiografía y sobre todo que el mundo particular del enigma. También es comprensible, porque lo necesitamos. En él rechazamos todas aquellas agotadoras consecuencias y resultados hacia los cuales nos empuja la experiencia, las rechazamos en todas aquellas partes donde impulsa al pensar conceptual, donde quiere convertirse en conocimiento. Descansamos en él cuando nos aburren las relaciones de un orden moral del mundo. Para nosotros es un mundo de la serenidad.

Y este mundo remite el proverbio a la vida. De pasada también hemos llamado la atención sobre el hecho de que estas formas no sólo se derivan de la actividad mental, sino que allí donde espontáneamente aparecen como actualizaciones, conducen a la actividad mental. La forma leyenda resulta de la actividad mental cuyo mundo lo integran la estirpe y la consanguinidad, pero en cuanto leemos una saga, no podemos comprender de otra manera este mundo. En la forma mito, el mundo tiene la máxima libertad de convertirse en creación, pero incluso cuando leemos un *Mythus* que no es nuestro, respiramos aliviadamente. Esto lo experimentamos muy profundamente con los proverbios activos, los utilizamos literalmente cada vez que deseamos hacer presente una experiencia. Por decirlo así, *ad acta*, sin haberla recogido en sí misma. Igualmente, cuando los dicen otros, nos sentimos liberados de la necesidad de elaborar vivencias y percepciones: *Ende gut, alles gut* (Buen final, buen total).

Que, como ya dije, conozcamos tantas otras maneras de actualización de la sentencia fuera del proverbio, se explica por la capacidad de seleccionar e individualizar que posee esta actividad mental. Juntas pertenecen a la misma forma simple pero, en las actualizaciones, se separan e incluso se les da distinto nombre.

No vamos a examinarlas de cerca, pero ya que he mencionado la frase célebre, quiero decir algo más al respecto. Si queremos clasificar lo coleccionado por Buchmann, topamos con dos categorías: primero, con frases célebres de escritorio; es decir, citas que se convirtieron en frases célebres, y segundo, frases célebres que fueron pronunciadas por alguna persona en alguna situación determinada y que llamamos frases célebres *históricas*. Tal vez sería más apropiado llamarlas con la palabra griega *apoteima*. Las dos formas pertenecen a la actividad mental de la sentencia. La frase célebre *Ich warne Neugierige* (Advierto a los curiosos) no formula una prohibición, pues una determinada situación ha sido aislada en el proverbio, ha sido seleccionada por la experiencia. Sucede lo mismo en las frases célebres

que provienen, o por decirlo así, que se han desprendido de una obra literaria. También en la obra de arte se producen ciertas situaciones que han de ser tomadas como sentencia. A menudo se presenta este caso al cerrar un capítulo. También estas experiencias surgidas en determinadas situaciones son recogidas empíricamente por la sentencia. También esta sentencia se individualiza nuevamente. Justamente porque se ha convertido en sentencia es individualizable. De esta manera, la sentencia puede abandonar la obra de arte, cae de la otra y queda allí, se independiza, tal como en el proverbio las palabras de la frase renuncian a sus conexiones. Si este proceso lo tomamos así, llegamos a la frase célebre cuyo autor nos es desconocido.

Los antiguos llamaban *emblema* a «un pequeño objeto inserto en otro mayor generalmente de otro material». El vástago noble injertado al árbol frutal silvestre, el tarugo que sujeta la punta de acero del *pilum* romano, una suela introducida en el zapato son todos emblemas. Cada uno de estos pequeños objetos puede indicar que el todo en el que han sido introducidos, en el que han sido *arrojados* se compone de una pluralidad de distintas individualidades. Pero también son emblemas cada una de las piezas colocadas en el mosaico. Acá las individualidades no son distintas y, sin embargo, cada piedrecita indica que el todo se compone de unidades seleccionadas. Finalmente, son emblemas también las figuras decorativas que se adhieren al fondo de una copa, ya que nuevamente están indicando que nos encontramos frente a una dualidad de obra artística y utensilio que se diferencia de la obra de arte pura, porque la copa puede serlo debido a la perfecta terminación de su forma. Emblema no sólo *indica* la unión de un todo a partir de la multiplicidad de individualidades, sino que también *significa*, a partir de su pluralidad, su singular unión. Tenemos en él al objeto que, cargado de la actividad mental, la reemplaza en el mundo de los objetos.

El emblema ha recibido, como el símbolo, la significación general de *alegoría*. En primer lugar, según nuestra con-

cepción, no es una alegoría sino un objeto. En segundo término, no representa el sentido de un todo de manera que la significación de este todo esté en él representado como tal todo, sino que del emblema se deduce el sentido de un todo comprendido como reunión de unidades seleccionadas.

KASUS

Hasta ahora he determinado y tratado con cierta minuciosidad la hagiografía, la leyenda, el mito, el enigma y la sentencia. De todas estas formas, conocíamos por lo menos su nombre y su existencia. A estos nombres, no asociábamos conceptos rigurosamente deslindados, no sabíamos con certeza qué era una leyenda, ni qué era una hagiografía, pero jamás habríamos puesto en duda su existencia. Y, partiendo de estos nombres y de esta convicción, hemos tratado de esclarecer lo que nos parecía oscuro, separar lo que no calzaba y determinar los conceptos. Dicho en pocas palabras, hemos intentado concebir la esencia y el sentido de cada una de estas formas.

Aún nos quedan dos formas que también conocemos sólo por el nombre: *Märchen* y chiste. Antes de entrar en estas últimas formas, debo plantear la siguiente pregunta: ¿se ha agotado el número de formas que conocemos por el nombre? o ¿conocemos otros nombres que, aunque de manera confusa, relacionamos con conceptos que en realidad apuntan hacia las formas de nuestra serie?

Si hablamos de *serie*, no hay duda que concebimos un *sistema*, una serie cerrada; y que de este modo, el concepto de las formas simples —de índole tal que en cada una de ellas el mundo puede realizarse de una manera determinada— sólo permite un número limitado de posibilidades.

Si estas formas simples, prácticamente hablando han de constituir el *fundamento de la ciencia literaria*, han de abarcar aquel sector de la ciencia literaria que se ubica entre la lengua como tal y aquellas en que algo se realiza final y definitivamente como obra de arte; entonces, han de ser *completas* y deben agotar totalmente el mundo que realizan, tal como las categorías gramaticales y sintácticas constituyen en su totalidad el mundo, tal como se realizan en la lengua.

Existen dos de estas formas que podemos diferenciar mediante una investigación detenida, dos de estas formas que podemos observar en el mundo y cuya actividad mental podemos

conocer, cuyo efecto podemos observar en la tercera etapa, la etapa de las formas artísticas. Dicho brevemente, dos formas, que sin duda pertenecen al sistema cerrado de nuestras formas simples y para las que, sin embargo, no poseemos un nombre familiar y que por tanto hemos, en cierto sentido, de dárselo.

Quiero demostrar en los capítulos siguientes que con estas formas sucede lo mismo que con todas las otras, que bajo el dominio de una actividad mental se realizan en la vida y en la lengua, que, *mutatis mutandis*, se encuentran en la misma situación que la hagiografía o la sentencia y que por eso —si nuestro sistema ha de ser completo— deben incorporarse a nuestra serie.

Tampoco quiero aquí proceder en forma totalmente teórica, pues quiero mostrar inmediatamente cómo y dónde actúan estas formas simples no reconocidas por todos como tales formas simples. Por eso partiré de un ejemplo bastante próximo.

II

El año 1928, el *Berliner Illustrierten Zeitung* publicó en el ejemplar número tres, un artículo pequeño y popular cuyo autor —Balder— lo titula *Lo grotesco y lo trágico en el derecho penal*. En el artículo aludido, se relatan casos coleccionados en relación con el código penal. Tomaremos el primero.

»En medio del ajetreo de la gran ciudad, un lanza me sustrae mi billetera con cien marcos en sencillo. Cuenta el feliz lance a su amante y comparte con ella el botín. Se descubre a los dos y se castiga a la amante por cómplice.

Supongamos que en mi billetera sólo hubiera un billete de cien marcos y que el ladrón cambiara el dinero y luego le diera cincuenta a su amante. En este caso, ella quedaría libre de pena, pues la complicidad sólo existe ligada a las cosas inmediatamente relacionadas con la acción punible y a las

cosas obtenidas directamente de ella, no a los billetes cambiados.

Este hecho se refiere a dos artículos de nuestro Código Penal.

§ 242 dice: »Quién substraiga intencionalmente un objeto mueble ajeno y se apropie ilegalmente de él, será castigado con prisión por robo«.

§ 259 dice: »Quién para su provecho calla, compra, empeña, deja para sí o interviene en la reducción de cosas de las que sabe, o, según las circunstancias, ha de suponer que han sido conseguidas mediante una acción punible, será castigado con la pena de prisión por complicidad«.

¿Qué sucede? Limitemos por ahora nuestras observaciones a la primera de las dos partes en que claramente se divide esta pequeña historia.

Vemos cómo una norma, un artículo del Código Penal, se convierte en acontecimiento, y pasa a ser acontecimiento porque es cogido por la lengua, porque es estructurado como acontecimiento. Examinemos más de cerca este proceso: se trata aquí de un *delito*.

El concepto de delito ya ha jugado un papel en nuestra investigación de la forma hagiografía y anti-hagiografía; y, en este lugar y en esta oportunidad, quiero demostrar cómo, en un mismo proceso vital y en un mismo círculo vital, se encuentran formas simples que, aunque próximas, no se confunden una con otra.

Recordemos que en la actividad mental de la que resultaba la forma hagiografía, en la actividad mental de la *imitatio*, al delito podía llamársele culpa punible, siempre que se objetivara el mal, siempre que llegara a ser algo independiente, un *crimen*. Pero entonces ya aludí a la determinación básica de nuestro Código Penal: *Nullum crimen sine lege, nulla poena sine lege*, y he afirmado que este sentido de la ley llega a ser tanto norma de la acción de castigar, como norma del castigo.

Pero ahora resulta que delito puede significar dos cosas completamente diferentes, según como se conciba la acción

ilegal: como en la *antihagiografía*, individual y objetivada; o, en sentido jurídico, como *infracción a la norma*.

Recordemos la figura de don Juan. Sus acciones no se juzgan, en ningún caso, porque infringe lo estipulado en el párrafo 13 de la segunda parte de nuestro Código Penal, lugar en que se trata el delito y la trasgresión de la moralidad. Las acciones de don Juan se juzgan porque vemos en su actuación una culpa activa, algo absolutamente punible; algo que no depende de los artículos legales y que, por lo tanto, no puede ser aprehendido por ello. Igualmente Ahasver no es un hombre que viola el mandamiento »ama a tu prójimo«. En él se objetiva un delito no condicionado por una norma, un delito absoluto. Finalmente, se ha investigado también, como ya lo dijéramos, el pacto de Fausto con el demonio en lo que se refiere a su validez jurídica; sin embargo, inmediatamente sentimos que con esto se anula la forma antihagiografía, que tampoco la validez de este pacto puede juzgarse por las reglas del acuerdo entre dos contratantes. En este caso, también la validez en sí es objetiva.

Lo vimos con mayor claridad en la hagiografía misma. No existía ninguna ley, ninguna norma a la cual podía referirse la virtud activa, sólo había testigos y convicciones, sólo había milagro que confirmaba *absolutamente* la virtud objetivada.

Volvemos a nuestro caso. No nos hallamos ante una hagiografía o ante una antihagiografía, pues delito o infracción son referidos a un reglamento de cuya validez y generalidad no debe ni puede ponerse en duda en un determinado círculo. Delito o infracción, entonces, significan vulneración del reglamento, trasgresión de la norma. Activo y objetivo no llegan a ser virtud o delito, llegan a ser ley y norma a las que se refieren acciones de toda índole y a partir de las cuales se crea el juicio de lo censurable y de lo no censurable.

Hemos dicho que en la actividad mental de la hagiografía y de la antihagiografía existe una diferencia cualitativa entre el santo y el hombre bueno por un lado y entre el antisanto

y el delincuente común por otro. En la actividad mental en que nos encontramos ahora, sólo existen diferencias cuantitativas condicionadas por un mayor alejamiento o un mayor acercamiento a la norma. En la actividad mental de la hagiografía, se mide *cualitativamente*; en cambio, en la última actividad mental, se mide o, mejor dicho, se pondera *cuantitativamente*.

Es útil la imagen de la balanza (*Wage*) que está relacionada con *Wagen* (coche) y *bewegen* (mover). En un platillo descansa la ley y, en cuanto se coloca algo sobre el otro platillo, se mueve (*bewegt*) hacia arriba o hacia abajo y, en cuanto se mueve (*bewegt*), se pesa a sí misma (*gewogen*).

Pero observemos ahora que no sólo las más diversas acciones, buenas o malas, puede pesarlas la ley, puede valorárseles según la norma; también esta norma posee la facultad de salirse de su generalidad, de hacerse gráfica. Dicho brevemente, en cierto modo, puede realizarse objetivamente en un ademán lingüístico.

Es esto lo que ha sucedido en la primera parte de nuestra narración. Unos ladrones se han apoderado de objetos ajenos. Co-autores retienen lo que se ha obtenido mediante una acción punible, pese a que conocían su procedencia, lo han llevado a su sala (*Halle*), a su cueva (*Höhle*), a su infierno (*Hölle*); lo han ocultado (*verhüllt*); son cómplices (*Hehler*). En la norma jurídica se ha fijado lo punible de esta acción y la *norma del artículo legal* es, de ahora en adelante, el peso con que se pesan las acciones de esta índole. En nuestro caso, resultan de esta norma: un nuevo ladrón, un nuevo cómplice que ya no existe en el *ser*, sino en la *conciencia*: un ladrón y cómplice en la lengua, que representa la norma, en quien la norma se realiza.

Esencialmente hay aquí cuatro puntos:

1. Que si un hombre substrahe intencionalmente una cosa mueble y ajena a otro, se apodera de ella ilegalmente.

2. Que esta cosa mueble y ajena consiste aquí en una clase de dinero que, tal cual es, puede ser dividido.

3. Que este hombre cuenta a otro su acción y que este segundo, por lo tanto, sabe que el objeto aludido ha sido conseguido mediante una acción punible.

4. Que esta última persona, para su provecho, retiene el objeto.

Si ahora reunimos estos cuatro datos en el modo de expresión de la norma del artículo legal y decimos:

Alguien subtrae una suma de dinero divisible con la intención de apoderarse ilegalmente de ella y comunica el hecho a una tercera persona. Esta persona, a pesar de saber que el objeto ha sido conseguido mediante una acción punible, se apodera de una parte de esta suma. Tenemos ante nosotros un hermoso lenguaje jurídico, pero en ningún caso una forma. Si las palabras que señalan aquella acción aparecen cada vez que se concreta; es decir, si las unidades indivisibles de la norma se convierten en ademanes lingüísticos, entonces los artículos se actualizan de tal modo —en la primera parte de nuestro caso— que el caso parece ser único, pero que en esta unicidad se expresan el peso de la ley y la fuerza de la norma que valora.

Tenemos:

1. Un *ladrón* que

2. roba una *billetera* que contiene varios billetes

3. cuenta a su *amante* el robo y reparte con ella el contenido de la billetera.

4. convirtiéndola, por lo tanto, en *cómplice*.

En esta relación, todo está valorado según la norma correspondiente; de esta relación resulta la vigencia, extensión y validez de la disposición.

Hasta ahora nos hemos ocupado de la primera parte de este caso y —con la intención de observar claramente *cómo* la norma se concreta y se realiza en él— hemos dejado totalmente de lado la segunda parte. Pero las dos partes se complementan. Desde el punto de vista de la forma que examinamos, constituyen un todo. Si poseyéramos sólo la primera parte, podríamos preguntarnos, con razón ¿por qué el autor la incluyó en una colección que denominó *Lo grotesco*

y lo trágico en el *Derecho Penal*? Vista aisladamente, esta parte podría considerarse como *Enxemplo* o como *ejemplo*.

Lo que entiendo por *Enxemplo* (*Exempel*) o ejemplo (*Beispiel*)¹³ —en esta ocasión me remito a cosas que *no* son formas simples para indicar en qué se encuentra el límite entre unas y otras— lo explica la definición de Kant que aparece citada además en el *Diccionario de Grimm*:

»Ejemplo y *Enxemplo* no tienen el mismo significado. Tomar un *Enxemplo* de algo (que sirva de advertencia o de enseñanza) o aludir a un ejemplo para aclarar una expresión, son dos conceptos muy diferentes. El *Enxemplo* es un caso especial de una regla práctica que representa la factibilidad o la infactibilidad de una acción. Por el contrario, el ejemplo es sólo lo individual comprendido en lo universal según conceptos dados con anterioridad y no es más que la mera representación teórica del concepto«.

Repito: Observando aisladamente aquella primera parte, el ladrón, la billetera con el dinero y la amante, podrían significar tanto un caso especial de la norma práctica que se halla fijada en los artículos de robo y de complicidad, como asimismo podría valer como exposición teórica de los conceptos de robo y complicidad. Pero si unimos esta primera con su correspondiente segunda parte, si concebimos las dos como un todo, entonces vemos que cesa la posibilidad de hablar de *enxemplo* o ejemplo.

En esta segunda parte, se ha alterado muy poco. Permanecieron igual el *ladrón*, el *robo*, la *billetera*, *comunicación*, *amante*. Sólo se ha cambiado el objeto mueble ajeno del que se ha ilegalmente apoderado el ladrón, que ya como tal, no es divisible, ya no son *billetes*, sino un *billete*. Pero por eso la amante deja inmediatamente de ser cómplice, ya no puede ser castigada. Su acción y su actitud siguen siendo las mis-

¹³Como puede verse, *enxemplo* y *Ejemplo* son traducción de *Exempel* y *Beispiel*, respectivamente. Creemos habernos acercado con ello a la intención del autor.

mas. Pero, por la manera en que está redactado el artículo legal, su actuar ya no puede valorarse como en la primera parte.

Aquello de que se ha apropiado ya no es, según la letra del Código, el objeto mismo que ha robado el ladrón, pese a que lo había substraído mediante una acción punible.

Lo que se muestra en esta segunda parte, ya no es, contraposición a lo primero, el lado positivo, sino el negativo del § 259; lo que se dio en el primero, se anula en el segundo. En su totalidad, estas dos partes no señalan una ley, sino una laguna de la ley. Lo que se lleva a efecto en esta totalidad, es el hecho de que una pesa no pesa bien, que una vara mide incorrectamente. A la vez sucede otra cosa. En tanto que se lleva a efecto la deficiencia del párrafo 259, se lleva a efecto una norma superior del siguiente modo: la amante, según el párrafo 259 ya no es punible, pero sí es culpable. Es culpable si se le pesa según aquella norma superior de la cual tiene que haberse originado la norma deficiente: en su culpa queremos ahora ver medida su culpabilidad. Desde esta relación, la amante ya no se valora según una norma, sino que aquella norma misma es valorada por otra norma. Hablando en forma práctica, la relación de la primera y segunda parte, la totalidad, muestra que el párrafo 259 —pesado según la norma de nuestra conciencia moral y legal— es superficial, que la vara de la ley es en este caso una vara insuficiente. De esta intención nace la forma.

A tal forma quiero dar el nombre que ya posee en sus actualizaciones, en la jurisprudencia, en la enseñanza moral y en otras partes: la denomino *Kasus* o *caso*. Aquello que en este todo se nos presenta como la parte contradictoria, manifiesta el verdadero sentido del *Kasus*: en la actividad mental que se representa al mundo como algo que puede juzgarse y valorarse según normas, no sólo las acciones se miden por normas, sino que trascendiendo todo ello, se valora progresivamente norma contra norma. Donde, a partir de esta actividad mental resulta una forma simple, se lleva a efecto un medir de vara a vara. Si volvemos a la imagen de la balanza, se halla que, en

último término, sobre cada platillo existe un peso y éstos se pesan recíprocamente.

Con esto hemos separado rigurosamente el *Kasus* del ejemplo y del *enxemplo*. Si hubiésemos permanecido en la primera parte de nuestro *Kasus*, sólo habríamos visto gráficamente el caso especial de una norma práctica o la exposición teórica de un concepto. Mas el ver gráficamente conduce a la forma, porque forma significa realización. Por eso, en la primera parte, todo estaba dispuesto de modo que de su contacto con la segunda parte, sólo de la totalidad, se podía realizar algo; y lo que se realizó, podríamos denominarlo divergencia o, como preferimos decirlo, dispersión de la norma.

Antes de citar otros casos para la aclaración del *Kasus*, vuelvo a lo expuesto para mostrar en esta ocasión cómo se relacionan la forma simple, la forma simple actualizada y la forma artística en el *Kasus* y en las formas simples en general.

III

Así como en el trabajo *Lo grotesco y lo trágico en el Derecho Penal* aparece el primer caso, aparecen también algunas cosas que trascienden los cuatro datos ilustrativos de la norma. Veíamos que la acción se verificaba »en el ajetreo de la gran ciudad«, no era una billetera, sino »mi« billetera. Para lo que ha de dar la forma, estos agregados son externos y secundarios, ya que no se encuentran en la esencia de la cosa. Sin embargo, tienen una misión clara: el peso de la ley había de ser interpretado en su singularidad. Estos agregados, en sí insustanciales, elevan la importancia de la singularidad y acentúan el énfasis del caso.

Y puede decirse algo más de estos *agregados*: son mutables. En lugar de »en el ajetreo de la gran ciudad me robó un carterista«, podríamos decir »un carterista le roba su billetera a un señor que ha dormido en el mismo departamen-

to del tren. . . " sin que por ello varíe el *Kasus*. Lo que llamábamos énfasis ahora se acentúa de otra manera.

Desde el punto de vista literario ¿en qué se diferencian estos agregados de los elementos constitutivos del *Kasus*?

El elemento constitutivo *ladrón*, debe surgir inevitablemente de la forma misma. Sólo esta palabra, este ademán lingüístico, puede actualizar lo contenido en la norma "quien substraiga a otro un objeto mueble y ajeno intencionalmente y se apropie ilegalmente de él". En cambio, el elemento constitutivo "en el ajetreo de la gran ciudad" no resulta necesariamente de la forma; hasta cierto punto, permanece libre, mejor dicho, en cierto grado se remite al criterio personal.

En el proverbio, no se encuentran elementos constitutivos mutables. En *Trau, schau, wem* (Confía, mira a quien) nada podemos agregar ni cambiar sin que cese de ser él mismo, sin que deje de ser proverbio, sin que deje de corresponder a la actividad mental que conduce a la sentencia. Tal como ha dicho Seiler, el proverbio es "cerrado en sí" y "encuentra por sí mismo, —según Wilhelm Grimm— la más alta expresión". Este estar cerrado en sí a modo de proverbio, falta en el *Kasus*; y para expresarse puede aceptar ayuda externa.

En este punto, nos hallamos en la frontera del mundo de las formas simples. Lo que sucede o puede suceder es que el *Kasus*, aunque en sí es forma simple, tiene abierto el camino hacia una forma artística aun por encima de la forma simple actualizada. Y ese camino ya está indicado hasta cierta altura. Esto se debe a que algo mutable, posible de remitirse al criterio personal y que permite la intervención personal, puede conducir a aquellas formas literarias que llamamos artísticas. Entendemos bajo *formas artísticas* las condicionadas por la intervención y criterio personales, las que suponen una última y definitiva plasmación en la lengua, aquellas en las que ya no se condensa algo dentro de la lengua misma, sino mediante una actividad artística irrepetible. En ellas se ha logrado el mayor grado de coherencia.

Prácticamente hablando, este *Kasus*, por los agregados

que acrecientan el énfasis, se encuentra en la frontera de aquella forma artística que a su vez muestra un acontecimiento de enfática singularidad, pero que precisamente por ser una forma artística, ya no muestra el *Kasus*, sino el propio valor del acontecimiento mismo: una forma artística que llamamos *Novelle*. El ladrón y su cómplice, su amante y el robo, nacidos de la norma como formas simples y realizadoras de ella, ya han adquirido un aire tan personal mediante estos frágiles agregados, que lo que se desarrolla casi deja de representar a la norma o al artículo del Código Penal. Sólo se requieren leves agregados que unan la primera y segunda parte de nuestro *Kasus* para quitarle por completo su carácter de forma simple.

Si de estos agregados mutables que no están en la esencia de la cosa dirigimos nuestra vista nuevamente a los elementos constitutivos cuya necesidad es manifiesta, ya que en conjunto corresponden como forma simple a los cuatro puntos dados por los artículos legales, entonces vemos que tampoco éstos, a pesar de su necesidad, poseen una incondicional inmutabilidad. El ladrón tiene que quedar como tal, pero la cómplice no tiene por qué ser »amante«, podría ser también un cómplice, un hermano o un amigo del ladrón: no tienen por qué ser »cien«, también podría tratarse de cincuenta marcos, la billetera podría ser un monedero con pequeñas monedas de plata, etc. Estos elementos constitutivos no son mutables del mismo modo que los agregados, pues la esencia de la cosa se expresa en ellos, y se nota que *billetera*, *billete de cien marcos*, *amante*, pretenden trazar vigorosamente esta esencia, y así y todo, el ademán lingüístico no es tan avasallador, no actúa con la imprescindible seguridad con que lo hace en otras formas simples. En nuestro *Kasus*, los ademanos lingüísticos empalidecen comparados con los de la hagiografía, donde los acontecimientos han sido arremolinados irresistiblemente: *la rueda de afilados cuchillos*, *dioses que se despedazan*, o los del mito: *el monte como gigante que expelle fuego*. Ahora hemos de averiguar si no existe un *Kasus* en que los ademanos lingüísticos sean más decisivos.

Volvamos a la actividad mental del *Kasus*. Para que puedan observarse mejor las diferencias en la disposición de las normas, cito dos casos más del trabajo *Lo grotesco y lo trágico en el Derecho Penal*.

»Aún hoy es punible la tentativa en objetos inservibles mediante medios inservibles: si una mujer que se cree embarazada, pero no lo está, toma una agüita de yerba totalmente inofensiva para abortar el fruto que sólo existe en su imaginación, es culpable de intento de aborto«.

Luego estamos ante un delito de impedir la vida, mejor dicho, de impedimento de la »vida intrauterina« (St. GB. II parte 16), por lo tanto, está contra el párrafo 218: »Una mujer embarazada que aborte su fruto antes de tiempo, o que lo mate en su seno, será castigada con pena de cárcel hasta de cinco años.

Si hay atenuantes, la pena carcelaria puede bajar a seis meses. . .«

Aquí no estamos ante un delito o una tentativa, pero sí ante la intención del delito o tentativa (St. GB. I parte inciso 2), del párrafo 43:

»Quien intente cometer un delito mediante acciones que sólo contienen el comienzo de este delito, si el intencionado delito o intento no se ha consumado, será castigado por intento. . .«.

Se trata, como lo señala el autor del trabajo, de la pregunta vivamente discutida en círculos jurídicos, ¿es posible un delito en un »objeto inservible o con medios inservibles«? Esta es, precisamente, una pregunta sumamente delicada para la legislación práctica. Ahí se llega a conceptos realmente difíciles de limitar como »absolutamente inservibles« (intento de asesinato de un cadáver, intento de envenenamiento con agua azucarada) o »relativamente inservibles« (intento de asesinato con una tijera de bordar, intento de envenenamiento mediante una dosis insuficiente). Podría hacerse recaer el peso sobre el »peligro«, es decir, sobre

la posibilidad de que se presente el fin de tal acción. La Corte del Reich, en un acuerdo plenario (24-V-1880), ha colocado el acento sobre la intención delictuosa y ha declarado punible el »intento en objetos inservibles con medios inservibles«. De esta concepción convertida en norma se desprende un *Kasus* constituido por una *embarazada imaginaria*, así como el párrafo 242 representaba al carterista.

No puede hablarse aquí de una laguna en las leyes. ¡Por el contrario! En el caso de la amante que de hecho recibió su dinero, que de hecho tenía conocimiento del delito, la disposición estuvo redactada de tal modo que, pese a que existía en general la conciencia de su culpabilidad, no podía ser considerada como cómplice según el artículo, no podía ser castigada, según esa medida. En el acuerdo del Tribunal del Reich, la cosa es así: aunque las acciones de la embarazada imaginaria no sólo no tuvieron consecuencia alguna, ni tampoco existió una acción de hecho en sentido propio, sin embargo, se valoró según una norma superior, vale decir, según el propósito. Por lo tanto, se castigó según esta medida. Pero de igual modo se mide una norma poniéndola frente a otra.

En los dos casos, se realiza el sopesar del *Kasus*. El *Kasus* mostró en la segunda parte del primer caso que el alcance y validez de la disposición vigente —aquí el párrafo 259—, eran medidos según la norma de culpabilidad insuficiente; en el último, se muestra como la disposición vigente —la valoración del concepto »intento« según el concepto de »intención« establecido por la corte del Reich— también es válida y aplicable, incluso allí donde pareciera terminar lo evidente, donde aún no se convierte en acto auténtico.

Agrego un tercer *Kasus* del trabajo citado:

»Una actriz visita con amable sonrisa a una colega que aprende, sumamente apurada, un nuevo papel para el debut de esa noche. Con habilidad, aprovecha el momento en que se encuentra sola en el cuarto y lanza el manuscrito detrás del ropero. La colega que, pese a su intensa búsqueda, no puede hallar el manuscrito y que, por lo tanto, no puede aprender su

papel, sufre un estruendoso fracaso y pierde su contrato. Sin embargo, la pérfida rival no ha ido contra la ley».

El autor introduce este caso con la siguiente frase que, por decirlo así, es un comentario que aclara el *Kasus*: »Casos de increíble bajeza e infamia generalmente permanecen ocultos ya que no trasgreden ninguna ley, ni hoy ni nunca«.

Este caso trasciende en mucho a los anteriores. En la primera parte del *Kasus*, la norma misma se llevó a efecto; en la segunda parte y en el segundo *Kasus*, se llevó a efecto la lucha de las dos normas dentro de la ley, lucha de aquello que llamamos el espíritu y letra de la ley. En el *Kasus* de la cómplice, este espíritu fue paralizado por la letra; en el *Kasus* de la embarazada imaginaria, la letra logró, por el espíritu, un efecto imprevisto. Y, finalmente, vemos cómo el alcance y validez de la ley son totalmente insuficientes: una acción premeditada e intencionada que ha perjudicado enormemente a alguien, no puede ser concebida a través de las normas contenidas en el Código Penal. La conciencia de culpabilidad, aun en el sentido del Código, es general; sin embargo, la acción no es punible.

V

Después de haber estudiado la forma simple *Kasus* y la actividad mental que la engendra, basándonos en ejemplos contemporáneos, miremos a nuestro alrededor para ver dónde podemos hallarla, dónde se da con mayor frecuencia.

Primeramente tomaré un ejemplo de la literatura hindú. En la segunda mitad del siglo XI, un hindú llamado Somadeva, recopiló nuevamente un gran número de narraciones que corrían en Cachemira y otros lugares y las denominó *Kathasaritsagara*, el océano de las corrientes de las narraciones. Esta colección es comparable a otras que conocemos de distintos lugares y tiempos, a la *Gesta Romanorum*, *Las Mil y una noches* y el *Decamerón*. ¡Dentro de este «océano», encontramos narraciones enlazadas, narraciones que en su enlace

forman aquello que solemos denominar narración enmarcada, concepto que puede emplearse para todo el «océano».

Una de estas interpoladas narraciones enmarcadas se llama:

Vetālapañcaviṃśātika, las cincuenta narraciones de Vetāla.

Hasta el famoso rey Trivikramasena llegaba todos los días un mendigo que para honrarle cada vez le regalaba una fruta. Después de diez años, al tomar un mono una de aquellas frutas para jugar, descubrió el rey que las frutas que se habían ido acumulando en un gran montón bajo una ventana donde el tesorero solía botarlas, contenían en su interior joyas de incalculable valor. Cuando el rey preguntó al mendigo por qué le honraba en forma tan espléndida, éste le respondió con suma cautela que necesitaba la ayuda de un héroe —en la India el rey es un héroe— para romper un hechizo. Ante los obsequios y ruegos del mendigo, el rey se vio obligado a concederle su ayuda. Entre los hindúes, el rey debe conceder su ayuda si se le solicita y se le honra. El mendigo le solicitó que durante los días de luna menguante fuese de noche al cementerio. El rey fue al sitio convenido dentro del cementerio, lugar lleno de hogueras encendidas y fantasmas espeluznantes. El mendigo lo envió a una higuera apartada de donde colgaba el cadáver de un hombre. El rey debió llevar este cadáver al mendigo. El rey cortó la cuerda que sostenía el cadáver que, al caer a tierra, comenzó a lamentarse quejumbrosamente. Trivikramasena creyó primero que se hallaba frente a un ser vivo y comenzó a masajearlo; entonces, el cadáver se rió estridentemente y el rey reconoció que estaba poseído por una Vetala o demonio. Cuando, sin miedo, el rey le habló, el cadáver volvió a colgar rígido del árbol. Entonces el rey comprendió que debía callar y subió nuevamente al árbol y otra vez lo descolgó y lo colocó sobre sus hombros y se marchó en silencio. De repente, el Vetala le dijo que quería contarle una historia para acortar el camino. El Vetala contó y resultó que su historia contenía una pregunta —era un *Ka-*
mas— se trataba de establecer quién era culpable de la muer-

te de dos personas. Al terminar su relato, el Vetala instó al rey a emitir su parecer, al mismo tiempo que le hacía una amenaza: su cabeza había de estallar si conocía la sentencia y no la decía. Esta maldición es la confirmación de un deber, la duplicación de un deber, la obligación que el rey como tal debe cumplir: el rey, en sentido hindú, es sabio y debe dictar su sentencia en los litigios, debe resolver la pregunta del Vetala. Pero con ello rompe el silencio y el cadáver cuelga nuevamente de la higuera.

Y así sucede veintitrés veces hasta que el espíritu en la vigésimocuarta narración, le presenta un caso que el rey no puede resolver y, como no puede resolverlo, no hiere su deber mediante el silencio. El Vetala ahora está convencido del valor y de la sabiduría del rey y le aconseja matar al mendigo, pues quería sacrificarlo para lograr el dominio sobre los espíritus del cielo y apropiarse de ese dominio. Así sucede y la narración enmarcada se cierra con el deseo del rey de que las narraciones del Vetala fuesen famosas en todas partes, pues le había asegurado este Vetala que los espíritus malignos no tendrían entrada donde se leyesen o contasen.

El deseo del rey se cumplió en parte: un gran número de estos *Kasus* fueron conocidos en todo el mundo. Doy un ejemplo que nos muestra uno. Elijo la segunda narración.

Un Brahamán tiene una hermosa hija. Apenas hubo crecido, se presentaron tres pretendientes de igual alcurnia y poderío. Cada uno prefería morir antes de ver a cualquiera de los otros dos rivales casado con la hija del brahamán. Por su parte, el padre temía ofender a los demás si la entregaba a alguno. Así, la hermosa niña quedó un tiempo sin casar. Repentinamente enfermó y murió. Sus cenizas fueron enterradas y el primero de los tres pretendientes construyó una choza sobre ellas en la que desde ese momento vivió. El segundo juntó sus huesos y los llevó al río sagrado, al Ganges. El tercero recorrió el mundo como peregrino. Este tercero llega una tarde donde una familia de brahamanes. Un niño se porta mal en la mesa y grita. La madre se enoja y lo lanza

al fuego. El niño se quema. ¡Gran horror por parte del peregrino!. Pero el padre lo tranquiliza, trae un libro mágico y pronuncia una fórmula igualmente mágica y el niño está nuevamente sentado igual que antes. En la noche, el tercer pretendiente roba el libro de magia, llega a casa y resucita a la doncella. Como ha pasado por el fuego es ahora mucho más bella que antes. Nuevamente los tres pretendientes se disputan la mano. Pero entre la disputa anterior en que todos eran iguales y la actual hay algo, hay una acción: cada uno ha actuado según una determinada norma, ha hecho lo que creía su deber de enamorado y de brahmán. Ahora será posible determinar quién merece desposarla. »Y bien, rey —dice el Vetala— decide tú la contienda«.

¿Qué debe hacer el rey?. Pesa e interpreta las acciones. El que le dio la vida es padre; el que juntó sus huesos y los llevó al Ganges hizo lo que, según costumbre hindú, es lo que los hijos deben hacer por sus padres: por lo tanto es su hijo; y finalmente, el hombre que permaneció fiel a su lado, que reposó junto a ella, ése es su esposo. El rey ha hablado y el cadáver cuelga nuevamente de la higuera. Todo puede comenzar de nuevo y aparece un nuevo *Kasus*.

Indiqué que Somadeva había coleccionado las historias antiguas y las había alterado muy levemente. Y así, del *Kasus* recién citado, existen en la India versiones anteriores y posteriores. En Europa tampoco faltan. En Italia lo vemos aparecer en cuanto se presenta la *Novelle*. Las variantes de este *Kasus* están recopiladas en el trabajo de W. H. Farnham *The Contending Lovers* (Publications of the Modern Language Association of Amerika, xxxv, 1920). Lo volvemos a advertir, aunque algo desteñido y empalidecido en *Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein* (Tres muchachas atravesaron el Rhin) de Uhland.

No nos interesa estudiar las variantes que esta narración presenta en la historia de la literatura, lo que nos interesa es comprenderla en su carácter de *Kasus*.

En primer término, en este *Kasus* también se presenta algo que ya se presentó en nuestra colección de casos jurídicos,

pero que no pudimos advertir allí con tanta claridad. también en el *Kasus* existe relación con una *pregunta*. En el mito, el mundo y sus fenómenos se dan a conocer mediante el juego de pregunta y respuesta y a partir de su naturaleza llega a ser creación. En el enigma, se examina y se expresa la participación de una congregación mediante un juego también de pregunta y respuesta. En el *Kasus*, la forma surge de una medida de valoración de las acciones, pero en la realización se encuentra la pregunta acerca del valor de la norma. Vigencia, validez y alcance de diferentes normas son ponderados, pero la ponderación encierra la pregunta: ¿dónde reside el peso que ha de valorarse y según qué forma ha de hacerse la valoración?

En el *Kasus* de los «rivales», esta pregunta se plantea abiertamente. La responsabilidad de la decisión, en la narración reciente, le corresponde al sabio, al rey. Pero en el *Kasus* como tal, la responsabilidad es más profunda y general. También en nuestros primeros casos jurídicos, sentimos esta responsabilidad de la decisión, también la historia de la amante que era y no era cómplice nos conduce a pensar, aunque no se pregunte ¿y ahora qué?, ¿debemos o no castigarla?, ¿ha de quedar nuestro Código Penal como está o debe ser modificado?, ¿ha de valer la letra o el espíritu de la ley?

Lo curioso de la forma *Kasu* está en que plantea una pregunta, pero no puede dar la respuesta y nos entrega la responsabilidad de la decisión, pues lo que en ella se realiza es el ponderar, mas no el resultado de la ponderación. En latín, el aparato con los dos platillos se llama *bilanx*, palabra de donde provienen la designación románica para balanza, balance, bilancia. De ahí hemos adaptado el verbo balancear (*balanciereren*) con el significado también de: tratar de hallar el equilibrio. En el *Kasus*, tenemos ante nosotros la seducción y la dificultad del balance. Si queremos utilizar palabras alemanas, diremos que aquí se realiza el vacilar (*schwanken*) y el vibrar (*schwingen*) de la actividad mental que pesa y sopesa.

Y así, otra particularidad del *Kasus* es que deja de ser él mismo allí donde se neutraliza la responsabilidad de la deci-

sión mediante una decisión definitiva. Es esto lo segundo que podemos observar en la historia del Vetala y lo que en la narración resalta como una totalidad.

Refiriéndonos al primer *Kasus*, aquel del ladrón y la cómplice, hemos advertido que posee una tendencia a evolucionar en forma artística, en *Novelle*. Esto ha sucedido en las narraciones del Vetala. Mas con ello la forma artística, mediante su propia legitimidad, destruye la forma simple a partir de la cual se había desarrollado. Se tomó una decisión y el *Kasus* deja de ser tal. Empero, la narración enmarcada continúa y, tal como suele ocurrir en la vida, en el mundo de las normas, apenas se ha decidido un *Kasus*, ya aparece otro y hasta el desaparecer de uno origina la aparición del otro. En la narración se expresa con: *El cadáver cuelga nuevamente de la higuera*, el rey debe comenzar de nuevo. El mundo del *Kasus* se ha cogido con asombrosa fineza, puesto que también las acciones del rey están determinadas por esta forma en el marco narrativo: dando o no respuesta al Vetala, es *Kasus*, ya que la respuesta significa aquí cumplir con el deber del rey, no responder significa cumplir con el mandato del silencio y, por último, cortar cada vez la cuerda del cadáver, porque ha contraído un compromiso con el mendigo. Y así, las cosas sólo podían terminar con que un *Kasus* permaneciese como tal, que no fuese decidido y no condujese a la *Novelle*. Y esto sucede en la vigesimocuarta narración en que el rey no pudo decidir: «El rey sopesó la pregunta del Vetala una y otra vez y no encontró respuesta. Y así continuó su camino en el más profundo silencio». Aquí todo se pone sobre la balanza. Conocemos muy pocos ejemplos de la historia de la literatura en que una forma se realice en todos sus detalles.

Y las narraciones del Vetala nos muestran una tercera cosa: ¿dónde hemos de buscar el *Kasus*?, ¿cuándo nos hallamos en el mundo de la balanza?

El hindú, más que ningún otro pueblo, siente la necesidad de vivir según normas. En ningún lugar, el concepto de «directriz», en el sentido de una colección de normas, es tan vivo como en la India.

No sólo existen manuales de enseñanza para alcanzar y reunir las tres grandes metas de la vida; existen libros de enseñanza para otras cosas y en todas partes. Siempre en estos *Sūtras* y *Sāstras* se valora según normas. En un conocido drama hindú —*Mrcchakatika*— vemos en escena cómo un ladrón efectúa un robo. En nuestro ambiente, podríamos determinar por cuál artículo del Código Penal este hombre se hace culpable; en cambio, allí la cosa se prolonga considerablemente. El ladrón roba según las reglas del *Código de los ladrones*, y cita, mientras trabaja —el robo es su trabajo— algunos artículos de su "código"; trabaja según la norma, sigue lo prescrito. Desafortunadamente, ya no poseemos este manual ilegal. Dudamos de su existencia real. Pero de tal mundo en que la vida lleva a cabo según lo valorable y lo censurable por normas, ha de surgir el *Kasus*. Y efectivamente hay una gran cantidad de *Kasus* de origen hindú que se encuentran en circulación, reconocibles en parte a pesar de su carácter aislado.

VI

En Occidente, nuestra vida transcurre de manera un poco distinta, pero también encontramos la forma *Kasus* cada vez que se pesa de este modo.

La historia del *Kasus* y de las migraciones de cada uno de ellos, historia a la que renuncio, sería una hermosa tarea. Existen algunos sumamente difundidos. Recuerdo a la princesa de la arveja o la historia de los gastrónomos que debían examinar la calidad de un barril lleno de antiquísimo vino: uno comprueba un leve gusto a fierro, otro un gusto igualmente leve a cuero: y efectivamente cuando la pipa se hubo concluido, se encontró en el fondo del barril una pequeñísima llave atada a una franjita de cuero que debía haber caído al prensar las uvas. Estos dos casos y sus innumerables variantes nos muestran un campo donde se exigen normas a pesar de la dificultad para valorar, y nos muestran el terreno de la percepción, del sentimiento y del gusto.

Ya en la Antigüedad, de las normas de la lógica, fluía el *Kasus*. Así se realiza en el trágico razonamiento falso que llamamos *Crocodilina*. Un cocodrilo roba un niño y promete devolvérselo a su madre si le dice la verdad acerca de lo que cree que ocurrirá. La madre responde: no me devolverás mi hijo. Y el cocodrilo dijo: ahora no recuperarás a tu hijo por ningún motivo, pues si dijiste la verdad con respecto a lo expresado, no lo haces con respecto a nuestro trato. Y la madre replicó: en virtud de nuestro trato me tendrás que entregar a mi hijo si he dicho la verdad y también si, en virtud de mi expresión, lo que afirmé no es acertado. Las variantes resultan solas.

Dentro de la cultura de Occidente vemos en otros campos cómo se acumulan los *Kasus* en determinadas épocas.

Pienso en la época de la gran cultura de los *Minnesinger*, época en que una determinada forma de amor estructura la vida, en que casi todas las acciones se relacionan con el amor, en que esas acciones reciben su importancia y su vigor por medio del amor. Épocas en que se valora el amor y se desprenden las normas del amor, del código legal del amor con sus artículos. En esa época encontramos la corte de amor en que se juzga la trasgresión amorosa, donde se sopesan las preguntas de amor y, si es posible, se deciden. Las tensiones del amor resuenan en los cantos, el modo del amor se ilustra con *ejemplos* y *enxemplos*. La valoración del amor, su pesar y sopesar, se realiza en el *Kasus*.

Así han llegado a nosotros en diferentes legados los *Kasus* de amor. Los tenemos en sus comienzos, cuando aún son preguntas teóricas como: ¿Ha de amar un hombre a una mujer que lo supera en posición y fortuna? o ¿ha de amar a la mujer si en este sentido es inferior a él? o ¿cuál es el mayor placer para el enamorado, pensar en la amada o ver a la amada?. Y luego vemos esta pregunta evolucionar lentamente en forma: una muchacha es amada por dos jóvenes, recibe la corona de uno y se la coloca mientras regala su propia corona a otro. ¿A cuál dio mayor muestra de favor? Paulatinamente la forma evoluciona, el *Kasus* se redondea: un joven ama a una muchacha. Valiéndose de la ayuda de una vieja y fea alcahueta, consigue una cita, pero

son sorprendidos por los hermanos de la muchacha. Los hermanos perdonan la vida del amante con la condición de que viva un año con la muchacha y otro con la alcahueta. Se espera la pregunta: ¿aceptará esta vida? Mas la fuente de que yo cito se pregunta: ¿con cuál de las dos había de vivir el primer año? O bien: Una joven es amada por dos varones. A causa de desafortunadas circunstancias se le condena a la hoguera y sólo puede ser absuelta si un caballero prueba su inocencia mediante las armas. El primero se muestra dispuesto a lidiar por ella. Pero el segundo, que se informa más tarde de la lid, le hace frente y se deja ganar. ¿Cuál ha dado la mayor prueba de amor?

Una buena parte de estos *Kasus* de amor son tan enmarañados y artificiosos que podríamos pensar que tenemos ante nosotros formas referidas. Sin embargo, es difícil hacer un examen a un aspecto de la vida como es el caso del amor, hasta las últimas consecuencias y en todas sus normas. De todas maneras, observemos que los últimos casos citados y los legales, tienden a la *Novelle* y la *Novelle* anula el *Kasus* apenas aparece la decisión. Y efectivamente, la forma artística que llamamos en especial *Novelle toscana*, proviene en gran parte de las cortes de amor. Pero esto no es campo que nos pertenezca.

Hablamos de «corte de amor», de «trasgresión del amor», de «juicio». Todas estas expresiones se refieren al amor que valora, pero por otro lado designan conceptos de la justicia que valora. Vemos cómo, esta manera de expresión, reúne dos dominios en que cada vez se presenta la actividad mental del valorar, del pensar y sopesar, de las normas y de las medidas: Y éstas no son trasposiciones o expresiones gráficas, sino que tenemos ante nosotros *la lengua especial del mundo que valora*. No es idéntica a la del enigma, pero la reconocemos en su multiplicidad interpretativa. Si observamos más detenidamente su significación en otros terrenos fuera del amor y de la justicia, tales como la religión, o mejor dicho, la teología. Términos como *Gracia*, *Servicio*, *Recompensa* que a cada momento nos salen al paso, se usan también en la lengua de la teología. También allí poseen un significado valorador. Así como puede colocarse la corte judicial al lado de la corte del

amor, como en los dos, a un rey y una reina les corresponde, cual juez supremo, la responsabilidad de decidir, del mismo modo se puede, por otro lado, colocar el servicio del amor al lado del servicio religioso. Resumiendo: Es singularidad de la lengua especial casuística que reúna en sí los campos en que se valora según normas. Y a la vez: es la seducción de la lengua de amor el que también suene en él, la lengua de la justicia y la lengua de la teología

Comparándola con la música, la lengua común da tonos; la lengua especial, acordes, y tal consonancia se hace presente en el canto del amor.

De estas expresiones, de estos ademanes lingüísticos del *Kasus*, hemos de destacar otra cosa: la *recompensa*. La recompensa puede ser objeto y como objeto puede estar cargado del poder del *Kasus* y de todo lo que es significativo en él. *Recompensa* puede ser, en este sentido, tanto el vibrar y vacilar en el *Kasus*, como la decisión misma. Recompensa, recompensa amorosa, recompensa divina, en el *Kasus* se dan como objetos, así como las reliquias en la hagiografía, como el símbolo en el mito.

Con esto hemos llegado a un campo en que el *Kasus* juega un papel predominante en la vida y literatura de Occidente, hemos llegado al terreno de la teología, en especial de la teología moral, de la enseñanza de los deberes.

Aquí se han reunido *Kasus* en abundancia: así como se ha desarrollado en la Iglesia Católica, principalmente desde fines del siglo xvi, los libros que los contienen forman ellos solos una biblioteca; incluso la palabra *casuística* significa, cuando su uso es general, casi siempre una actividad moral-teológica. Esta casuística a menudo ha tenido mala fama; desde Pascal, tanto los que estaban dentro como los que estaban fuera de la Iglesia, tuvieron especial predilección por usar esta casuística como arma. La casuística es la vara de medida de la moral católica; si decimos casuística, añadimos a la *reservatio mentalis* o en forma peyorativa, a los jesuitas.

Naturalmente, no puedo dedicarme a esta casuística en particular. Sólo quiero mostrar brevemente cómo, en este caso, al igual que anteriormente en el amor, se realiza la forma *Kasus*. En oposición a una moral de normas absolutas como se nos da en los mandamientos, y en contra de aquella que sustenta la libre imposición de las costumbres, aquí tenemos una moral que sopesa unas contra otras las diferentes normas, una moral de valoración —y uso la palabra en sentido absolutamente serio— una moral balanceante. Me parece evidente la oposición de esta moral a la escolástica que pretende aprehender virtudes y vicios de manera concreta. Igualmente evidente me parece que aquel valor se efectuó muy humanamente, que no sólo protegía al hijo de la confesión contra las concepciones individuales y los caprichos del padre confesor, sino que también se guardaba de caer en la desesperación causada por el pecado mortal absoluto, a la vez que allanaba el camino hacia el cielo.

Sin embargo, por su índole, la casuística debía conducir a muchas polémicas. Una visión fidedigna de estas controversias nos las da el libro de I. V. Dollinger, *Geschichte der Morals.reitigkeiten in der römisch - Katholischen Kirche seit dem 16. Jahrhundert* (Nördlingen 1889). De los muchos conceptos con que se ha trabajado, tomo sólo uno que es el más importante y el que más satisface nuestros objetivos: el del *Probabilismus*.

»En algunos casos, se dice, no es posible establecer con certeza qué es el deber, qué es permitido y qué no lo es. Entonces surgen dos puntos de vista, cada uno apoyado con razones, pero que no son *certa*, sino sólo *probabilis*. En este caso, o los dos pueden poseer la misma cantidad de razones y entonces son *aeque probabiles*, o la una posee más razones que la otra, entonces la una es *probabilior* y la otra *minus probabilis*; si el peso de las razones es considerablemente más fuerte en la una que en la otra, la primera es *probabilissima* y la otra *tenuiter probabilis*. La probabilidad puede apoyarse en razones internas, *probabilitas intrinseca*, o en externas, en la autoridad de los entendidos, *probabilitas extrinseca*» (1, 3).

Y así sucesivamente. Prescindimos de las consecuencias prácticas de este modo de ver las cosas; nos basta la cita para ver nuevamente la actividad mental de la que partiéramos en un campo determinado y verla actuar en toda su amplitud y con toda claridad. No tenemos casi nada que agregar. De esta actividad mental tiene que resultar el *Kasus* como tal en la vida y en la literatura. El mundo moral que tenemos ante nosotros sólo puede realizarse en aquella forma.

Los *Kasus* que surgieron de las polémicas morales, en cuanto sus opositores no han usado ni abusado de ellos, han permanecido en un pequeño círculo. Y así y todo me parece que su influjo sobre la literatura ha sido de gran importancia. O, mejor dicho, aquello que se manifestó en la Iglesia Católica dentro del campo limitado de la teoría moral, también tuvo repercusión en la literatura. Lo que en la literatura del siglo XVIII y XIX acostumbremos llamar *Psicología*, aquel pensar y medir las razones de una acción según normas internas y externas, aquellos criterios variables de la apreciación de los caracteres en la obra de arte y de la obra artística misma, parece tener un íntimo parentesco con lo que vimos en la casuística de la Iglesia Católica. Pero tampoco esto pertenece a la morfología de las formas simples.

MEMORABILE.

Me parece necesario incluir otra forma en la lista de nuestras formas simples. También quiero derivarla de lo que se observa cotidianamente.

Sobre mi escritorio se encuentra un viejo periódico que ha servido de forro a un libro; lo estiro y leo:

»El suicidio del consejero de comercio S.«

La razón del suicidio del consejero de comercio Heinrich S. que ayer en la tarde en su domicilio Kaiserallee 203 se disparó un tiro de revólver, obedecería a dificultades económicas. El señor S., natural de Turkestan, tuvo una fábrica de vodka, vendida ya hace bastante tiempo. Tiempo atrás, el comerciante de 62 años había manifestado su propósito de suicidarse y aprovechó la tarde de ayer, mientras su esposa se encontraba en un concierto, para llevar a cabo su propósito. El disparo fue oído por *Asta Nielsen*, quien habitaba la casa contigua.

La señora Nielsen fue la primera en informar del suceso al médico y a la policía«.

Este comunicado sirve manifiestamente para:

1. dar una breve biografía del consejero de comercio S.
2. explicar cómo un hombre de edad y prestigio ha llegado al suicidio y
3. informar acerca del modo del suicidio.

Para conseguir lo primero, se dice dónde había nacido Heinrich S., qué edad tenía, de qué se había valido para formar su fortuna y dónde vivía. Pertenecen al segundo punto las »dificultades económicas« y »manifestación del propósito de suicidio«. Al tercero, pertenece la información de que se disparó un tiro, que para ello eligió la tarde en que su esposa se hallaba ausente y que un vecino escuchó el disparo y dio cuenta a la policía.

El consejero de comercio Heinrich S. de 62 años de edad, ayer se suicidó en su casa, Kaiserallee 203. Había nacido en Turkestán, poseyó anteriormente una fábrica de vodka que

había vendido hace algún tiempo. Se encontraba en dificultades económicas y varias veces había manifestado el propósito de suicidarse. Para la ejecución de su plan eligió una noche en que su mujer se hallaba ausente. Sobresaltada por el disparo de revólver, una vecina informó a la policía y al médico lo sucedido.

Nuestro comunicado, en cambio, es diferente, contiene algo más, contiene pormenores. Y estos pormenores, en ningún caso son de índole literaria, no fueron libremente elegidos por el autor del informe del mismo modo que pudimos verlo en el caso legal al tratar el *Kasus*. Tampoco estos pormenores fueron ideados. Fueron extraídos del transcurso concreto del acontecimiento, es decir, son históricos.

Observemos con más detención estos pormenores. La señora S. no sólo se hallaba ausente, se hallaba en el *concierto*. Este hecho no está en relación inmediata con lo que debe comunicarse en el informe. Por razones efectivas comprensibles y de tacto, S. quería elegir para su suicidio un momento en que su mujer estuviera ausente. Pero igualmente la señora S. habría podido hacer una visita de pésame o haber aceptado una invitación a casa de algunos parientes o conocidos. Y, sin embargo, se deja constancia del hecho histórico del *Concierto*. ¿Por qué? Porque en el concierto hay algo de entretenimiento, placer estético, alegría; porque esta alegría es lo opuesto a la soledad del marido en casa que enfrenta una situación grave y porque ambos, la esposa en una sala de concierto y el marido solitario en la casa, en cierto modo realzan lo que aquí es decisivo; *el suicidio*.

Ambos hechos históricos: la esposa en el concierto y el esposo en la casa, no están ni en relación causal, ni en relación de prueba, se colocan uno al lado del otro para destacar, independientemente en el transcurso de los acontecimientos, el hecho subordinante del suicidio.

Y continuemos. Si el vecino hubiese sido un solterón cualquiera o la señora X, Y o Z, habrían informado igualmente a la policía y al médico. Sin embargo, se dice que la vecina

era Asta Nielsen. ¿Cuántas veces esta excelente actriz en alguna película ha presenciado o representado un suicidio? ¿Cuántas veces ante el disparo de un revólver se ha tapado los oídos, ha puesto los ojos en blanco y se ha agarrado el cabello apareciendo en un primer plano destacado? Pero: ¡Frente a frente a la realidad! Evidentemente, no preguntamos hasta dónde pudo ser agradable para la señora Nielsen encontrar también su nombre en el periódico, preguntamos: ¿Qué sucedió con nuestro comunicado? Y luego vemos como, nuevamente, dos hechos: el disparo del revólver y la actriz de cine, que en el acontecimiento no poseen ni una relación de causa ni una relación de prueba son, sin embargo, puestos uno al lado del otro con el fin de realzar, en su oposición, el hecho subordinante y estructurarlo de modo que se nos imponga como independiente.

En el *informe* que dimos como lo que era necesario comunicar, se entrega un acontecimiento como tal, sin que contenga otra cosa que no esté en inmediata relación con el consejero de comercio y su suicidio. Los hechos históricos se han ordenado de tal modo que unos se referían a otros, pero sin que en su referencia surgiera el sentido de lo que fuera, en su totalidad, lo subordinante.

En el *recorte periodístico*, en cambio, se incluyeron hechos que, aunque igualmente históricos que los dados en el informe, no estuvieron en inmediata relación con el consejero de comercio S. y su suicidio, pero se coordinaron entre sí de modo que lo subordinante recibió una validez independiente, que logró hacer resaltar el sentido del todo.

Pretendía significar suicidio. Pero lo que significa el suicidio no surge de los hechos de que alguien haya nacido en Turkestán o haya poseído una fábrica de vodka. Tampoco resulta del hecho de que viva en Kaiserallee 203, pero sí de las circunstancias de que se encuentre solo y su mujer asista a un concierto, o que al lado viva una artista que ha interpretado muy a menudo hechos similares, pero que ahora, a causa del disparo del revólver, es introducida en un acontecimiento

real. En último término, la forma trata de darle un sentido más amplio: *Suicidio de un consejero de comercio*, de un hombre que antes fuera rico y que ahora no puede salvarse de las dificultades económicas. ¡Así es la vida! Y se delinea en este acontecimiento único que se destaca.

Resumamos: el trozo trata de destacar algo único del acontecimiento general que representa el sentido del acontecimiento. En este todo, los pormenores están dispuestos de tal manera que aislados de sus relaciones y en su totalidad, destacan el sentido del acontecimiento, explicando, examinando, comparando y oponiendo.

II

Al lado del recorte de diario quiero colocar un trozo de historia. Elijo un hecho de la historia de los Países Bajos: el asesinato del Príncipe de Orange, Guillermo I, el taciturno.

Recordaremos brevemente el curso de los acontecimientos. Guillermo de Orange nació en 1533 en el castillo de Dillenburg y fue educado al lado de Carlos V. Fue favorito del emperador y al abdicar, éste lo recomendó a su hijo Felipe II. Fue nombrado gobernador de Holanda, Zeland y Utrecht y miembro del consejo del Estado de Bruselas. Lentamente comienza el descontento. La pérdida de los Países Bajos empieza en la década del 60 y a partir del año 1568 se convierte en insurrección. El excelente papel que como político y guerrero desempeña Guillermo es suficientemente conocido. A fines de la década del 70, cuando cada vez más hacia el norte se había trasladado el gran peso de la insurrección y cuando, por la acción de Alejandro Farnese, se logró restablecer el dominio español en el sur, las provincias septentrionales se unieron por disposición de Orange y con ello se echaron las bases de la República de los Países Bajos Unidos. El año 1580, Felipe II proscribió a Guillermo y lo privó de los beneficios de la ley. A su asesino se le prometió el perdón de su acto culpable y títu-

lo de nobleza si no lo poseía, más 25.000 coronas de oro. En 1582, se lleva a cabo el primer intento de asesinato. El Príncipe es herido gravemente sólo en la mejilla, pero se recupera.

El año 1584 el asesinato tuvo éxito. El asesino, un tal Gérard, había preparado su plan durante muchos años y por distintos sectores había sido animado para llevarlo a cabo. En mayo de 1584, logró una entrevista con el capellán calvinista del Príncipe, Villiers, presentándose como víctima de la persecución católica; fue enviado con una pequeña misión donde los ministros de los Estados Generales en Francia y regreso a los Países Bajos con un comunicado que debía entregar personalmente al príncipe. Cuando se presentó a él por primera vez, estaba desarmado.

La exposición de los acontecimientos que siguen la citaré de P. J. Blok *Geschichte der Niederlande* (Gota 1907, Bd. III, S. 356):

»El 8 de julio apareció Gérard en la corte de Delft para buscar salidas y examinar las posibilidades de huir. Al ser sorprendido, explicó su presencia como timidez para visitar la Iglesia situada frente a las habitaciones de Orange con vestimenta tan raída. Informado el Príncipe, recibió de él el dinero para mejorar sus vestidos. Con ese dinero compró una pistola y balas a un guardia. Y el martes 10 de julio se dirigió al castillo para solicitar un salvoconducto justo cuando el príncipe y los suyos se dirigían al comedor. La princesa se inquietó mucho por el aspecto sospechoso del hombre, pero su esposo no le dio importancia y ordenó que se le entregase lo pedido. A las dos, después del almuerzo con los suyos, el príncipe, vestido de magnífico talar, abandona pausada y pensativamente el comedor. Allí había conversado animadamente con su huésped, el alcalde Ulenburgh procedente de Leeuwarden, sobre los asuntos frisonos. Cuando se dirigía a través de un vestíbulo a la escala que conducía al exterior, repentinamente, el asesino saltó desde un rincón oscuro que conducía a un angosto corredor y disparó su pistola. Dos balas dieron en el pecho del príncipe, una en la zona de los pulmones y otra en el estómago. La herida fue mortal. El príncipe exclamó: *Mon Dieu*,

ayez pitié de mone âme. Mon Dieu, ayez pitié de ce pauvre peuple, y aún contestó con un débil sí a la pregunta de si encomendaba su alma a Cristo. Después de breves instantes, entregó su alma. . .“.

Lo que aquí leemos son hechos exclusivamente históricos; las comunicaciones provienen de testigos que presenciaron el hecho, del asesino mismo y de las actas del proceso. Sin embargo, nos damos cuenta que no nos encontramos frente a un mero informe de protocolo.

Gérard, pese a haber planeado sus actos durante largo tiempo, no pudo actuar según el plan concebido en todos sus detalles. Estaba sujeto a circunstancias. Cuando el 8 de julio examinaba las salidas y fue descubierto, seguramente el miedo le dictó su convencional mentira. Si de esta manera no hubiese recibido dinero, habría conseguido las armas de otro modo, ya que, como él mismo lo manifestó en su interrogatorio, estaba firmemente decidido a matar al príncipe, »sea cuando hubiese ido a escuchar la prédica, cuando se dirigiese a almorzar o cuando volviese del almuerzo«. Sin embargo, debe mencionarse la mentira, ya que por ella logró conseguir el arma asesina. Mentira y asesinato están en relación causal. Pero, por sobre ello, la inclusión de la mentira muestra otro aspecto del asesinato. A la caridad del duque, se opone la perfidia del asesino, que no se avergüenza de aceptar dinero de su víctima, dinero con el que incluso compra el arma homicida.

Al lado de esto, encontramos pormenores que en ningún caso están en relación con el asesinato mismo: la princesa se inquietó por la apariencia sospechosa del hombre; el príncipe había visto a Gérard en otras oportunidades. En la misma situación se encuentra mucho de lo que rodea al príncipe; en primer lugar, el capellán Villiers. ¿Es que éstos eran menos sensibles a los rostros pícaros o pensaban que no debía juzgarse a los hombres por su apariencia exterior? No lo sabemos. Pero es seguro que este hecho histórico —y por lo demás acreditado— se incluye aquí, porque de manera especial realzan lo subordinante, el asesinato. Constituye lo que en una for-

ma artística llamaríamos retardación: dudamos un momento. El juicio o preocupación de la princesa ¿podría tal vez desviar el peligro amenazante?

Por último: el príncipe en magnífico talar, junto a los suyos, abandona pausada y pensativamente el comedor donde había conversado en forma animada sobre los asuntos frisonos con su huésped el alcalde de Ulenburgh procedente de Leeuwarden. Esto también lo confirmaron los testigos, lo confirman las mismas personas, pero en este punto hemos abandonado por completo las relaciones causales o básicas, ¿Gerard habría abandonado su proyecto si el príncipe hubiese vestido de otra manera, si hubiese abandonado el comedor en otras circunstancias, si hubiese conversado de otra manera o de otra cosa con el alcalde frisón? Y así y todo, se incluyen estos hechos, así y todo cumplen su tarea dentro del todo, ya que explican y examinan el acontecimiento mediante la comparación y la oposición y realzan el subordinante. Nos imaginamos al príncipe en aquellos momentos, relacionamos entre sí la vestimenta severa, el paso pensativo, la conversación sobre asuntos estatales y esto lo relacionamos con la repentina muerte del grande, del indispensable, en fin, con todo lo que ocurre allí.

En sí, estos pormenores históricos carecen de importancia. Incluso podemos ir más lejos y decir que son tan poco decisivos que pueden convertirse en algo muy diferente, hasta pueden convertirse en lo contrario. Piénsese en el príncipe vestido con jubón corto ya de color, piénsesele abandonando el comedor con liviano paso, donde habría bromeado con su joven esposa Louise de Coligny y piénsese luego en el alevoso crimen que corre de pronto. El cuadro es otro, pero lo pensamos de igual modo. Nuevamente vemos al príncipe, pero ahora sentimos el contraste entre la vida animada y la muerte sorpresiva, entre la alegría y el alevoso asesinato. Evidentemente, lo que aquí damos no corresponde al carácter del taciturno ni tampoco a la historia. Es una forma referida que elaboramos *ad hoc*. Pero también vemos en la forma referida cómo los pormenores incluidos se enlazan igualmente para destacar lo subordinante.

Revisemos nuevamente lo sucedido. Tenemos un acontecimiento que podemos resumir en pocas palabras: a fines del siglo xvi, se separa una parte del complejo de países unidos a fines del siglo xv por los Habsburgos, y que bajo Carlos v logran su mayor importancia y extensión. Esa parte se separa porque, desde el punto de vista estatal y religioso, se siente distinta, porque despierta en ella una conciencia nacional y otras cosas semejantes. De estos acontecimientos participa en gran medida una personalidad, Guillermo de Orange, que relacionamos con toda la emancipación, que se la atribuimos, que la juzgamos a partir de sus acciones: lo conocemos en el acontecimiento y reconocemos el acontecimiento en él. Esta personalidad muere. Es asesinada por disposición de sus opositores. Evidentemente, los acontecimientos y la historia continúan y nuestra tarea histórica consiste —de manera igualmente evidente— en seguir los acontecimientos, observar la separación de los Países Bajos del complejo español-Habsburgo. Pero en el momento en que esta persona es eliminada de la historia, en que la historia tiene que seguir su curso sin ella, algo surge del acontecimiento, se separa de él, cobra fuerza propia y llega a ser subordinante. La relación con la historia no se interrumpe, pero desde este momento, el acontecimiento es concebido en forma distinta.

El acontecimiento se gradúa y de grada en grada deja su huella. Del acontecimiento, separación de los Países Bajos, surge una persona a la que atribuimos el acontecimiento que es subordinante con respecto al acontecimiento mismo y en ella vemos el proceso de la separación. Pero en el momento decisivo en que la persona abandona la historia, se encuentra subordinada por una subordinante: *el asesinato, el alevoso asesinato político*. Vemos a un asesino aguijoneado por el fanatismo, la codicia y el dinero; un asesino que asesina a un hombre precisamente en el momento en que éste se encontraba en el círculo de los suyos y ocupado hondamente de su misión, hombre para él desconocido y accidentalmente su benefactor.

De grada en grada aparece y desaparece el sentido del acontecimiento. Queremos conocer la historia de la separación de los Países Bajos y Guillermo de Orange se convierte en portador de su sentido; seguimos la historia de Guillermo de Orange y en el momento en que es eliminado de la historia, el *asesinato* representa el sentido del todo.

No examinamos aquí la ciencia de la historia, ni la filosofía de la historia, sólo examinamos un proceso lingüístico-literario, observamos que el acontecimiento que avanza imperturbable e invariablemente, se condensa en un determinado lugar, se solidifica; observamos que el acontecimiento fluente cuaja en tales lugares y es cogido por la lengua allí donde se solidifica, y allí es donde se convierte en forma literaria.

Y continuemos mirando el repito que no de manera histórico-filosófica, sino lingüístico-literaria cómo esta forma resulta por *graduación*. Todos los pormenores del acontecimiento que aún pertenecen a él, que continúan en él, que fluyen junto a él, de pronto toman otro rumbo, se dirigen a algo que con respecto a ellos es subordinante e inmóvil. Dentro de su coordinación, los pormenores, solos o en conjunto, realzan este subordinante, explicando, examinando, comparando y oponiendo. En cuanto los pormenores complementan al subordinante y a su vez son complementados por él, el conjunto de subordinante y pormenores se convierten en forma que, inmóvil, contiene el sentido del acontecimiento que avanza.

Al tratar el suicidio del consejero de comercio S., hablábamos de un «recorte periodístico». Con esto no queremos decir que se trata de algo que podemos recortar de una hoja de diario con la tijera, sino de algo que se recorta por sí solo del acontecimiento contemporáneo, que se aísla del periódico y llega a ser independiente, que toma forma. Del mismo modo llamábamos «recorte de la historia» el asesinato del Príncipe de Orange. Aquí también parecía como si hubiésemos recortado algo de una totalidad. Sin embargo, lo que sucedía en realidad era que cogíamos algo que se había recortado por sí solo en la historia, algo que dentro del suceso o acontecimien-

to histórico se había condensado, solidificado, había adquirido forma.

A esta forma la he denominado *Memorable*; traducción latina de una palabra griega y algo pedante en su uso: ἀπομνημονεύμα. Aquello que entendieron los griegos por *Apomnemeneuma*, se aproxima bastante a la forma aludida. Cuando después de la muerte de Sócrates estalló la disputa entre Platón y Antísthenes sobre la personalidad del maestro, Jenofonte escribió, radicado entonces en Corinto, su *Apomnemeneuma*. Posiblemente fue el primero que utilizó esta palabra como título de un libro. Su objetivo fue entregar la personalidad de Sócrates, no según una apreciación personal como lo hicieron los dos rivales, sino dejarla crecer, dejarla surgir del acontecimiento tal como se había grabado en su memoria. Si también los apologistas cristianos del siglo II denominan *Apomnemoneumata* los escritos de los evangelistas para oponerlos a las falsas narraciones de los paganos, parece que también para ellos la manera de dar una personalidad debía ser así. Debía plasmarse, realizarse a partir del acontecimiento real que avanza, convirtiéndose en subordinante.

A Jenofonte le interesaba la personalidad de Sócrates, a los evangelistas, según la concepción de los apologistas, la personalidad de Jesucristo. Mientras tanto, nosotros haremos justamente lo contrario; es decir, partiremos de la forma y trataremos de explicar de qué modo se condensa en esta forma algo que fluye.

IV

Con lo dicho, ya casi está descrita la actividad mental que engendra el *Memorable*. Si buscamos una palabra que señale esta actividad mental, podríamos llamarla la actividad mental de lo real o verdadero. Tanto el *Memorable* del suicidio del consejero de comercio S., como el asesinato del Príncipe de Orange, nada contenían que dentro del acontecimiento no fuera auténtico, pero, a la vez, de la serie de hechos coordinados surgía una autenticidad subordinante a la cual se re-

ferían los detalles llenos de sentido. De hechos libres se realizó una autenticidad íntimamente relacionada con los pormenores.

Si muchos de los elementos que crecen aisladamente, crecen conjuntamente en un punto donde podemos observar tanto los pormenores como el conjunto, entonces, utilizamos para describir este proceso, el verbo latino *concreresco*. En este sentido, podemos afirmar que el *Memorable* es la forma en que continuamente se da lo concreto. Y aquí no se concreta sólo la autenticidad subordinante a la que los pormenores se refieren llenos de sentido, sino que se concreta también todo lo particular referido y por estar referido.

Recordemos —para permanecer en nuestro *Memorable*— el *magnífico talar*, el *paso medido* del príncipe. Estos pormenores sirven para poner de relieve el hecho del asesinato, lo realzan, lo hacen accesible a un especial modo de observación; dicho brevemente: lo concretan. Cada uno de estos hechos, complementados, como hemos visto, por lo subordinante, y que en sí carecen de importancia, adquieren ahora especial relieve. El príncipe vestía todos los días, siempre se movía de una determinada manera, pero en el transcurso del hecho que conocemos, estas circunstancias no se hacían notar, no las observábamos. Sólo aquí donde se concreta el acontecimiento, sólo en esta forma en que todos los hechos menores complementan la autenticidad subordinante y a su vez son complementados por ella, ya no vemos al príncipe como representante del acontecimiento, de la separación de los Países Bajos; lo vemos como hombre, vemos de qué manera está vestido y vemos sus mismos vestidos, cómo camina y se mueve, lo vemos como personalidad en toda su extensión, lo vemos como algo *concreto*.

En lo que respecta al talar, he de mencionar algo más: el talar mismo, como toda la vestimenta que usó el príncipe el día de su asesinato, se encuentra en un museo de La Haya y, en el castillo de Delft aún puede verse el lugar en que la bala dio en la pared luego de atravesar al príncipe.

Nuevamente tenemos ante nosotros objetos cargados con el poder de la forma. Si el príncipe de Orange fuera un *imitabile* y su historia una hagiografía, estos objetos serían reliquias. En cuanto vemos estas vestimentas o el orificio en la pared, vemos los medios con que se actualizan la persona y la circunstancia en su más vigorosa concreción. Son documentos del acontecimiento que muestran el punto donde se ha llegado a la mayor autenticidad. También en esta forma, la actividad se inserta en un objeto.

V

Hasta ahora hemos hablado de *Memorabiles* seleccionados. A continuación, quiero dar un ejemplo de la manera en que en un período lingüístico, la forma *Memorable* puede resultar espontáneamente de un acontecimiento. Al mismo tiempo, esto nos conducirá por el camino en que hemos de buscar el *Memorable*.

Hemos comprobado que una parte de las narraciones reunidas por Grimm en sus *Deutschen Sagen* no corresponden a nuestra forma simple leyenda (*Sage*). Entre las narraciones del segundo tomo, aparecido en 1818, reconocemos un buen número de *Memorabiles*. Tomo una de estas narraciones. (Nº 373, *La muerte de Ataúlfo*):

»La leyenda narra de diferentes maneras la muerte de Ataúlfo que había invadido España con sus visigodos. Según algunas, Wernulfo, personaje de cuya jocosa figura se había burlado el rey, lo había amenazado con su espada. Según otro, Dobbius, uno de los criados, lo había asesinado mientras Ataúlfo miraba sus caballos en el establo. Dobbius había servido antes a otro rey, que a su vez había eliminado a Ataúlfo, y luego había entrado al servicio de este último.

Así, Dobbius vengó a su primer señor en el segundo«.

Esta narración posee dos variantes, dos *Memorabiles* que se refieren al mismo acontecimiento. No trataremos el segundo, pero el primer *Memorable* lo daré otra vez según la fuente de donde lo sacara Grimm. *Jordanis Getica* (Ed. Mommsen 1882, xxxi, 163):

Confirmato ergo Gothus regno in Gallis Spanorum casu coepli dolere, eosque deliberans a Vandalorum incursibus enpere, suas opes Barcelona cum certis fidelibus derelictas plebeque inbelle, interiores Spania introibit, ubi saepe cum vandalis decertans tertio anno, postquam Gallis Spaniasque domuisset, occubuit gladio ilia perforata Euerwulfi, de (cuius) solitus erat ridere statura.

La totalidad constituye una oración o, mejor dicho, un período. En la primera parte, fluye el acontecimiento, la personalidad del godo Ataúlfo sólo es visible dentro del acontecimiento mismo: con sus visigodos se ha radicado en Galia, invade España, utiliza Barcelona como base de sus operaciones militares y penetra al interior del país luego de interminables luchas con los vándalos. Pero repentinamente es asesinado en el mismo período. Se hacen presentes pequeños hechos que no están en relación inmediata con el acontecimiento mismo que es la invasión de los visigodos, pero de ellos surgen y se desarrollan la persona y el asesinato del rey.

Vemos que Ataúlfo *acostumbra burlarse* de un hombre por su *pequeña estatura* y este hombre, que de por sí no interviene en el acontecimiento y que, sin embargo, por su acto influye en el acontecimiento, se destaca personalmente: es Ewerwulfo. Por la espada de éste, Ataúlfo ha caído. Y estos pormenores concretan la muerte. Ewerwulfo es pequeño, su diminuta estatura es motivo de burla, pero su pequeñez ha de ser determinante para el modo de venganza. No le parte el cráneo como se hace en la lucha, le introduce inesperadamente la espada en el abdomen. Esto es un asesinato, de esta manera un pequeño mata a un grande, pero es al mismo tiempo la manera como se gradúa y se condensa lo histórico, y cómo lo histórico coge una forma en la que todos los detalles auténticos, aun en el punto en que están en relación inmediata con el acontecimiento, se relacionan significativamente entre sí, y entre ellos y lo subordinante. Es forma portadora del sentido del acontecimiento en cuyo conjunto el todo y los detalles se concretan.

Anteriormente dijimos que podríamos tener ante nosotros una buena parte del mundo medieval si pudiéramos de-

mostrar en todos sus detalles y pormenores hasta dónde se encuentra arraigada en la vida del hombre medieval la actividad mental de la *imitatio*. De manera semejante podríamos afirmar que ante nosotros tendríamos una considerable parte del mundo moderno si lográramos demostrar hasta dónde se halla arraigada la actividad mental de lo real en la vida del hombre moderno. Por lo menos en los tiempos modernos ninguna forma es tan corriente como el *Memorable*. Allí donde el mundo se ha concebido como un conjunto o sistema de autenticidades, allí se ha utilizado el *Memorable* para separar, diferenciar y concretar aquel mundo indiferenciable.

Pero justamente porque esta forma fue tan común y conocida en una época, esta época tal vez se inclinó muy poco a reconocerla como forma. Si una forma se coloca a la cabeza de todas las demás, si llega a ser la forma *κατ' ἐξοχήν*, la forma sin más ni más, se termina de compararla con otra e incluirla en la serie donde se encuentran las otras. Así, en determinadas épocas pareció y parece imposible concebir los acontecimientos de otra manera que no sea como *Memorable* o *Memorables*. Si una filosofía de la historia está dispuesta a declarar: «sólo hay historia si el acontecimiento adquiere el carácter de acontecimiento al ordenársele dentro de una continuidad temporal según el punto de vista del valorar»; entonces, el concepto de la historia conduce inmediatamente a la forma simple *Memorable*. Por otro lado, la filosofía que desea ver en los conceptos generales adecuados medios del pensamiento, recursos del espíritu o ficciones útiles, ha llegado por su parte a la zona del *Memorable*.

Sea como fuere, del predominio de esta forma se aclara la cualidad que en el mundo de lo real suele relacionarse con el *Memorable*: en cuanto lo real llega a ser concreto, llega a ser verosímil.

Con esto hemos llegado al *proceso de significación* a que había aludido en la introducción a la leyenda. Entonces utilizamos el término «historia», hablamos del *mundo de la historia* y postergamos para más tarde la determinación de este mundo. En la forma simple *Memorable* tenemos este mundo ante

nosotros. Para la actividad mental en que se concreta lo real, la verosimilitud es decisiva. Pero la verosimilitud sólo se encuentra en su propia forma, sólo toma por acreditado lo que acepta el *Memorable*. Esto lo llamamos tiranía de la *historia*.

En este lugar, podemos disculparnos de la historia y de su musa y expresarnos mejor: allí donde domina la actividad mental de que habláramos, algo sucede en relación con las otras formas equiparables a lo que sucede dentro del *Memorable* mismo. Se produce una especie de graduación y en esta graduación aparecen la leyenda, la hagiografía o el mito referidos sólo a aquello que la actividad mental acostumbra llamar historia y que ha concretado en su forma, que conoce por sí misma y que es reconocible como verosímil y acreditado. En la actividad mental de lo real y en el uso lingüístico de la forma *Memorable*, la forma leyenda llega a ser, por lo tanto, un "antepeldaño", pierde su fuerza significativa y ha de dar nombre a lo inverosímil y desacreditado.

Tal vez debamos indicar —aunque abandonemos el campo de las formas simples— que las formas artísticas, en cuanto se esmeran por presentar algo inventado como si fuera efectivo, es decir, concreto y verosímil, coge a menudo los medios del *Memorable*. En la vestimenta del Príncipe de Orange ya hemos visto de qué manera todos los detalles auténticos, unos a otros, se refieren significativamente lo mismo que al subordinante. Hemos visto, y lo veremos cada vez que un acontecimiento adopte la forma *Memorable*, cómo resulta de la alegría previa a la desgracia el contraste alegría-desgracia; de la seriedad previa a la desgracia, resulta un presentimiento de la desgracia, cómo de una desgracia acaecida en una hermosa mañana de verano, puede resultar nuevamente un contraste, o puede existir armonía con lo que sucede durante una tormentosa noche de invierno. Y cómo, para repetirlo otra vez, en y desde el todo, la desgracia llega cada vez a concretarse, cómo creemos en ella y se nos graba en nuestra mente.

Pero allí donde el acontecimiento no desemboca en el *Memorable*, donde no se trata de una real desgracia que ha de llegar a ser concreta, sino de una desgracia nacida de la fuerza de

la imaginación, vemos que allí esta desgracia, para ser verosímil, se expone de la misma manera que en el *Memorable*, que surge como en el *Memorable* y que se rodea de pormenores semejantes que se depositan significativamente del mismo modo con respecto a ella y entre sí. Y esto puede ir tan lejos que —como es el caso de la literatura moderna— apenas sentimos la diferencia entre esta forma referida *Memorable* y la forma artística *Novelle*.

MÄRCHEN¹⁴

El empleo de la palabra *Märchen* es particularmente restringido como nombre de una forma restringida. Los términos *Sage* (leyenda), *Rätsel* (enigma), *Spruch* (sentencia), existen también en muchas otras lenguas germanas. Pero la palabra *Märchen*, en el sentido de forma literaria, sólo la encontramos en el alto alemán. Incluso en el holandés, que en la denominación de las formas literarias generalmente corre paralelo al alto alemán, tiene otro nombre para esta forma: *sprookje*. El francés particulariza la narración *conte* como *conte des fées* y el inglés usa *fairy-tale*.

Con la palabra *Märchen* se designa en propiedad una forma literaria determinada sólo desde que los hermanos Grimm llamaron a su colección *Kinder und Kausermärchen*. Sin embargo, utilizaron una palabra que estaba en vigencia desde largo tiempo, aún para denominar el tipo de narraciones que coleccionaron. A partir del siglo XVIII se habla de *cuentos de hadas* (*Feenmärchen*), *cuentos de magia* (*Zaubermärchen*), *cuentos de aparecidos* (*Geistermärchen*), *de cuentos y narraciones para niños y no niños*, de *Sage*, *Märchen* y *anécdotas*. Musäus publica sus *Volksmärchen de Deutschen*, Wieland, Goethe, Tieck, Novalis, utilizan el término con distintos matices, pero con cierto acuerdo en lo esencial. Así y todo, fueron los hermanos Grimm quienes reunieron con su colección todo lo anterior dentro de un concepto unitario, y su colección se convirtió en modelo de todas las colecciones posteriores del siglo XIX. Aún la investigación propia del *Märchen*, mirando desde diversos ángulos científicos, sigue la trayectoria iniciada por los hermanos Grimm.

Casi podría decirse, pero con el peligro de caer en una definición que no saldría de un círculo vicioso: un *Märchen* es una narración o una historia a la manera de los recopilados por los hermanos Grimm en sus *Kinder-und-Hausmärchen*.

¹⁴No se ha querido dar traducción a la palabra *Märchen*, para no traicionar el sentido que tiene en alemán. Sin embargo, JOLLES la usa como equivalente a *cuento de hadas* o *cuento maravilloso*.

Los cuentos de los hermanos Grimm se han convertido, no sólo en Alemania, en pauta para juzgar manifestaciones análogas. Una creación literaria suele reconocerse como *Märchen*, si —dicho de manera general— coincide aproximadamente con lo que se nos da en los *Kinder-und-Hausmärchen* de los Grimm. Y así, antes de determinar el concepto de *Märchen* según nuestro punto de vista, hablaremos en general del *Género Grimm*.

Carece de importancia para nosotros la raíz del antiguo alto alemán *Mari* y la del gótico *mers*, «conocido, famoso». Tampoco nos interesa que el sustantivo *Märchen* sea un diminutivo incorrecto de *Mare*, narración, informe, tradición; y que, por lo tanto, signifique una narración breve o rumor transmitido e incierto, cuya exactitud queda en la obscuridad. Sólo vale para nosotros una forma que en muy diferentes lenguas lleva muy diferentes nombres y cuya esencia, según reconocimiento general, encuentra su expresión en la colección de los hermanos Grimm.

Los *Kinder-und-Hausmärchen* aparecieron en 1812. Están en relación directa —sin ser continuación— con otra recopilación aparecida algunos años antes: *Des Knaben Wunderhorn* de Arnim y Brantano, que a su vez sigue las corrientes del siglo anterior, las vitales corrientes del Romanticismo que dan testimonio de «hambre y sed por la fuerza viva y belleza interna de las tradiciones y costumbres de un pueblo», que trascienden los límites de Alemania y que dentro de Alemania misma estuvo representada principalmente por Herder. Así como Arnim y Brentano recogieron la lírica y la música viva en el pueblo, así los hermanos Grimm se dieron a escribir las narraciones populares en sus múltiples variantes.

Y, sin embargo —y debemos separar la pareja de dioscuros—, existió una considerable diferencia de opiniones entre Achim von Arnim y Jacobo Grimm con respecto a lo que recogían. La divergencia incidía en el concepto de la poesía en sí. Esta divergencia es de tal importancia para nuestra observación y determinación de la forma, que debemos ocuparnos detenidamente de ella. Por nuestra parte determinaremos

a partir de esta oposición — tan actual en el Romanticismo — la relación entre lenguaje y poesía, determinación a la cual ha de conducir necesariamente toda divergencia planteada del modo en que se planteó la existente entre Arnim y Grimm.

El *Märchen* es justamente el que exige una investigación previa que conduce a una discusión sobre *lengua* y *poesía* y que a la vez significa conclusión e introducción de y a todas las formas simples.

II

En un intercambio epistolar sostenido alrededor de 1811 entre Arnim y Grimm (Achim von Arnim y Jacobo Grimm y Guillermo Grimm, trabajo de Reinhold Steig), existe una polémica que es necesario exponer brevemente. La polémica se centra en las palabras claves *poesía natural* y *poesía artística*. La oposición entre estos dos conceptos, aquella «diferencia favorita» que distingue Jacobo Grimm, para Arnim no existe. «Según mi convicción —escribe Arnim (p. 110)—, comprenderás que niegue absolutamente, tanto en la poesía como en la historia, y en la vida misma, todas las oposiciones que la filosofía de nuestros tiempo gusta crear; tampoco concibo oposición entre poesía y poesía artística...». En su respuesta, Grimm afirma: «Poesía es la palabra pura que nace del corazón, es decir, que proviene de un impulso natural y de una facultad innata para aprehenderlo. La poesía natural nace del corazón de todos y lo que entiendo por poesía artística, surge de lo individual. Por esta razón, la poesía moderna menciona a sus poetas; en cambio, la antigua no puede mencionar a ninguno, de ninguna manera fue creada por uno, dos o tres, sino de la suma total. ¿Cómo se ha entrelazado y constituido todo esto? Ya dije que permanece sin explicación, pero no es menos misterioso que la unión de las aguas de dos ríos que se unen para correr juntas de ese momento. La existencia de un Homero o del autor de los Nibelungos, no me la puedo imaginar». (P. 116).

Advierto de paso que Jacobo Grimm incluye también en la poesía popular o natural (*Volks-oder Naturpoesie*), formas

que llamaríamos artísticas. Pero esto no nos interesa aquí, pues para nosotros es de importancia la posición que de cada uno surge desde la polémica.

En el transcurso de esta correspondencia polémica, se desarrollará una serie de conceptos opuestos.

Para Jacobo Grimm, la poesía artística es una *elaboración* y la poesía natural *un hacerse a sí misma* (p. 118), la *poesía moderna* es algo absolutamente diferente a la "poesía antigua"; por ello, la "poesía antigua", donde la encontremos, no debemos alterarla en lo más mínimo, *no debemos alterar ni un punto sobre la i. Toda transfiguración, sea la que fuere, es perniciosa*. Por ello, las traducciones, incluso las paráfrasis con palabras de nuestra época, carecen de valor. No estamos ante un filósofo temeroso, apegado al texto, sino ante un pensador convencido, un pensador que se niega a mezclar lo heterogéneo.

Arnim se siente aludido frente a esto, pues sabe que en *Des Knaben Wunderhorn* se cambiaron varios puntos de las íes y se agregó mucho de lo que no puede de ningún modo considerarse "poesía antigua". Por él, se siente seguro: no existe poesía popular en el sentido de Grimm, sólo existen *poetas*; "cuanto menos experiencia haya tenido un pueblo, tanto más uniformes en su fisonomía y su pensamiento: cada poeta reconocido como tal, es un poeta popular..." (p. 134). Los nombres de los autores se olvidan, se pierden. Evidentemente es tarea del poeta crear desde el pueblo y para el pueblo (p. 135). Tomaría como bendición del Señor, que se me confiriese la gracia de ofrecer al mundo un canto salido de mi cabeza que conmoviese al pueblo; sin embargo, esto sólo depende de El. Yo estoy contento con mi trabajo, aunque sólo pocas personas han encontrado en él algo que han presentido y buscado sin poderlo decir...".

A esto, Grimm responde: "Si tú, al igual que yo, crees que la religión ha surgido de una manifestación divina, que el lenguaje posee igualmente un origen maravilloso y no es producto de invenciones humanas, entonces has de creer y sentir que la antigua poesía y sus formas, la fuente de la rima y de la alite-

ración, han partido igualmente de un todo y no puede pensarse en talleres o en reflexiones de poetas individuales» (p. 139).

Hago presente que Seiler, en su sentido de los proverbios, habla de una «posición romántica», según la cual la canción y el cuento populares, etc., tienen un «origen misterioso en las profundidades del alma popular». Esta correspondencia, en cambio, muestra de qué manera el otro punto de vista que considera al poeta como fuerza creadora, también habría podido ser señalada como romántica, en cuanto el que la sustenta es el auténtico romántico Arnim. «Poesía artística» y «poesía natural» y todo lo que de ella resulte, serán conceptos surgidos de la oposición con que aquí nos encontramos y cuyo significado es bastante profundo.

Durante algún tiempo cesó la lucha epistolar. El año 1811, Arnim y su esposa Bettina visitaron a los hermanos Grimm en Kassel. Allí pudo ver la nueva colección y se mostró maravillado. Informó de ella a Brentano, apuró su publicación y entró más tarde en conversaciones con sus editores en Berlín. Wilhelm Grimm, cuando dedicó los *Kinder-und Hausmärchen* a Bettina, luego de la muerte de Arnim, escribió: «Fue él quien nos impulsó a editarlos... De toda nuestra colección fueron éstos los que más le gustaron...».

Entretanto, la oposición no había quedado resuelta. En 1812, a partir del *Märchen*, comienza nuevamente la controversia sobre la poesía moderna y antigua. A Jacobo Grimm le alegra que a Arnim le agraden más los *Kinder-und Hausmärchen* que los cuentos trabajados por Brentano. «Me alegra mucho que la elaboración de Clemens no te satisfaga y lamento su esfuerzo y el ánimo malgastado; aunque aderece y embellezca todo, nuestra colección sencilla y fielmente recopilada, seguramente avergüenza la suya» (p. 219). Luego cae en el ataque: «Mi veneración por lo épico, que considero que no puede ser inventado, aumenta cada día y hasta podría llegar a ser unilateral, de modo que no me gustara otra cosa. Allí se hace presente la inocencia pura que *se sostiene por sí sola*. Vosotros, poetas modernos, no podéis introducir ningún color

nuevo, sólo podéis mezclarlos; más aún, no podéis ni siquiera aplicar los colores con propiedad».

Esto no lo toleraría Arnim. En su respuesta, acusa a Jacobo Grimm de *desconocer* a los poetas nuevos. No que no los haya leído, sino que no los comprende. Y luego toma la defensa de Clemens Brentano, a pesar de conocer perfectamente sus fallas. Los *Märchen* de Brentano no son »algo que ha vivido en círculos infantiles y que por lo tanto pueda llegar a los niños sin mayor digestión; por el contrario, es un libro que estimula la facultad de la imaginación de los mayores, un libro que sirve a toda madre, tal vez excluyendo a las demasiado cultas, para convertir una circunstancia, mediante la narración, en largo coloquio que interese a sus hijos« (p. 223). En este estímulo de la *facultad de imaginación*, se halla para Arnim la significación del *Märchen*. Si no nos estimula, si no nos demuestra cómo hemos de contar, el *Märchen* antiguo pierde su valor y encanto. Se insiste mucho en que *el Märchen fijo sería, por ende, el fin del mundo del Märchen* (p. 223). El valor de lo antiguo consiste justamente en que estimula y guía lo nuevo: »la poesía, ni es nueva, ni es antigua, ni siquiera tiene historia, sólo exteriormente podemos indicar cierta continuidad« (p. 225). Así, el poeta nuevo trabaja intemporalmente lo que ha creado el antiguo. Aquí se observa el punto de vista de Arnim, aquel punto de vista desde el cual confeccionó su *Des Knaben Wunderhorn*. Lo nuevo está ahí, es lo esencial, es lo que ha de recibir el estímulo para perfeccionarse a través de cualquier medio, también por la tradición, por lo antiguo, por lo popular. Lo antiguo se colecciona con este fin y no por su antigüedad.

Es muy comprensible que Grimm se sintiera herido. Resume la opinión de Arnim con sus propias palabras y dice: »Luego, no habría una historia de la poesía, y la diferencia natural y artística sería una broma... Con esto me hieren en lo que más amo... Todo mi trabajo, lo que yo siento, consiste en aprender y mostrar cómo ha vivido y reinado en el mundo una gran poesía épica, cómo ha sido olvidada y cómo se ha perdido entre los hombres, pero nunca totalmente ya que todavía se

nuren de ella" (p. 234). Y a continuación, sigue el credo poético de Grimm en seis versículos que comienzan con la palabra: "Creo..." con la seriedad más profunda y su primera frase dice: "Así como se ha perdido el Paraíso, así también se ha cerrado el jardín de la antigua poesía, aunque todavía cada uno lleve un pequeño Paraíso en su corazón..." (p. 235).

Repito: esta polémica es idéntica a nuestra propia separación conceptual. La pregunta que hace más de un siglo preocupó a los dos románticos Arnim y Jacobo Grimm es de suma importancia en nuestra época; es la pregunta sobre *poesía y lenguaje*. Con la determinación de esta forma, intento encontrar un nuevo engaste a esta oposición mediante la determinación morfológica de los conceptos que en aquel entonces se designaban con poesía natural y poesía artística y que ante nuestros ojos aparecen como *formas simples y formas artísticas*. Por este cambio nos acercaremos a la solución del problema.

Se llega, en el intercambio epistolar, a una curiosa afirmación que nuevamente nos conduce al *Märchen*. Arnim responde que se queda con su poeta. En cierto sentido, da vuelta el asunto. Lo que han hecho los hermanos Grimm en su recopilación de *Märchen* es trabajo poético: "el erudito no se conformará hasta encontrar el último punto alcanzable históricamente. Pero el auditor del poeta, el contemporáneo no erudito, sólo comprende la actualización de lo universal. "No quiero ofenderte con mi afirmación, pero no puedo evitarlo. No os creo, aunque vosotros lo creáis, que los *Kinder-und Hausmärchen* fueron apuntados por vosotros *tal* como los recibisteis. El impulso creador del hombre es inextingible y triunfa por sobre cualquier propósito. Dios crea y el hombre, hecho a su semejanza, trabaja en la continuación de su obra. Nunca se corta el hilo, pero necesariamente el lino cambia..." (p. 248).

Con esto, Arnim ha triunfado, pues Jacobo Grimm era un filólogo demasiado serio y un hombre sumamente correcto como para no ver que esto encerraba algo de verdad, aunque en último término no afectase ni su propósito ni su profunda

concepción. Respondo de la siguiente manera: —es la última cita que haré de la correspondencia— »aquí tocamos el problema de la fidelidad. Una reproducción matemática es del todo imposible y ni siquiera se encuentra en la historia más verídica y seria, pero no importa, porque sentimos que la *fidelidad* es algo verdadero y no una ilusión y por eso en todo sentido, se le opone la infidelidad. Tú no puedes narrar nada con plena exactitud, ni tampoco puedes partir un huevo sin que algo de clara quede adherido a la cáscara. Es ésta la consecuencia de todo lo humano y la *façon* que siempre varía. Según la imagen anterior, la fidelidad consistiría en no romper la yema. Si pones en duda la fidelidad de nuestro libro de *Märchen*, no pongas en duda la fidelidad última. Otros habríamos contado lo mismo, en gran parte, con palabras diferentes, sin ser menos fieles. Nada hemos agregado, ni nada absolutamente hemos alterado en la cosa« (p. 255).

Aquí permaneceremos, y subrayamos que Jacobo Grimm ha reconocido una »cosa« en el *Märchen* que puede seguir siendo absolutamente ella misma aunque la cuenten otros y con palabras diferentes. Pero antes de concebir esta »cosa« como forma simple *Märchen* y antes de determinar la actividad mental en que descansa, queremos mirar a nuestro alrededor y buscar en qué otro lugar del mundo occidental también se halla el »género Grimm«.

III

En otra oportunidad, me he ocupado de trazar la historia general del *Märchen* en la literatura occidental; pero aquí, donde se trata de determinar la forma, nos basta un resumen. Si en otras formas simples no puede hablarse de una historia, en este caso poseemos datos suficientes como para poder observar por lo menos una parte de su historia. La verdadera razón de éste se encuentra en la convergencia de la forma simple *Märchen* con la forma artística. Esta vez el problema nos conducirá por un camino distinto a nuestra oposición entre lengua y poesía, forma simple y forma artística.

Desde el siglo xiv, se presenta en Europa una forma de narración corta en prosa que solemos denominar forma artística *Novelle*. El punto de partida de esta forma parece ser Toscana, por lo menos la manera en que se presenta el «*Decamerón*» de Bocaccio por primera vez es decisiva para la historia de la *Novelle*. Por ello, la hemos denominado *Novelle toscana*. Fue escrita en la lengua local entonces vigente. En relación con los pocos ejemplos latinos, podemos asegurar con la conciencia limpia que la lengua de los humanistas fue el latín.

Pronto se distinguen dos variedades de *Novelle*. Las encontramos en colecciones y aisladas. Como colección de *Novelle*, adopta la forma de su antecesor, el *Decamerón*: cada una de las narraciones se halla unida por un marco que entre muchas otras cosas indica dónde, en qué ocasión y por quién es narrada la *Novelle*. No es necesario decir que la narración enmarcada es más antigua que la *Novelle toscana*.

Desde Toscana se extiende esta narración enmarcada, al igual que las narraciones separadas, a todos los países del Occidente literario. Sufren algunas alteraciones y desembocan en otra forma artística, pero siempre reconocibles como tales. Sin entrar en detalles, quiero decir que la *Novelle toscana* trata, en general, de narrar una aventura o acontecimiento conmovedor de modo que nos dé la impresión de que es real y que los acontecimientos mismos nos parezcan más importantes que los personajes que los viven.

Dentro de la corriente de la *Novelle toscana*, encontramos ya en el siglo xvi algo diferente. Es necesario subrayar que esta diferencia se aproxima, en su forma total, al primer ejemplo de la *Novelle toscana*, al *Decamerón* de Bocaccio. Giovanni Francesco Straparola publica en 1550 en Venecia una narración enmarcada —*Piacevolinotti*— que se ajusta al modelo desde el punto de vista de la enmarcación. También encontramos a damas y caballeros unidos por determinadas circunstancias que, en sentido muy literal, matan el tiempo narrando. La diferencia con la narración enmarcada toscana consiste en que una parte de las narraciones no son *Novelle* en el sentido deslindado más arriba, sino narraciones como las de la

colección de los Grimm, narraciones que de ningún modo nos dan la impresión de un suceso auténtico. Incluso hay aquí una serie de asuntos que encontramos en los *Kinder und Hausmärchen* o en colecciones posteriores, como *El gato con botas*, *Los animales agradecidos*, *El ladrón maestro*, etc.

Esta narración queda aislada y la *Novelle* prosigue su camino. Pero a principios del siglo xvii se repite nuevamente lo mismo. En 1634/36 se publica una narración enmarcada en dialecto napolitano de Gianbattista Basile, *Cunto de li Cunti*, conocido posteriormente con el nombre de *Pentamerone*. Otra vez el autor se ciñe estrechamente al *Decamerón*. La única diferencia consiste en que la enmarcación no impresiona como un suceso auténtico, más bien parece pertenecer al género Grimm y varias narraciones debieran ser incorporadas a dicho género. Da la impresión que el autor parodia a Boccaccio en su enmarcación y se empeña en emplear muchas expresiones populares, en describir costumbres populares y aún opone intencionalmente este modo de narrar a la anticuada *Novelle* toscana. En investigaciones del *Märchen* hechas en el siglo xix, puede leerse que Basile fue el primer recopilador de *Märchen*. También podemos agregar que en él encontramos narraciones como: *La Cenicienta*, *Los Siete cuervos*, *La Bella Durmiente*, conocidos desde los *Kinder-und Hausmärchen*.

Para los hermanos Grimm, y lo afirman en el tomo tercero de sus *Kinder-und Hausmärchen*, la recolección de *Märchen* propiamente tal, comienza en Francia a fines del siglo xvii con Charles Perrault. Luego pasamos por alto a Lafontaine que en su *Histoire de Psyché* había dado nueva estructura a algo procedente de la Antigüedad comparable a las narraciones de los *Kinder-und Hausmärchen*. Y llegamos a los *Contes de ma mere l'Oie* de Perrault. Antes que apareciera la narración en prosa, Perrault había escrito entre 1691 y 1694 tres narraciones en verso: *Griselidis*, *Peau d'ane* y *Les trois souhaits ridicules*. Estas narraciones en verso se acercaban en su estructura a los desacreditados *Contes* de Lafontaine. Mientras los *Contes* de Lafontaine fueron adaptaciones de

Novelle, principalmente de la escuela toscana encontramos, sin embargo, en *La piel del asno* el género Grimm. Posteriormente aparecieron en 1697, las narraciones de la Mamá Oca con el título principal de *Histoires du Contes du temps passé avec des Moralités*. En realidad, el librito ya no es una narración enmarcada, sin embargo, algo trasluce de la antigua enmarcación: Perrault lo presenta como si los cuentos los hubiese narrado una vieja nodriza a su hijo y él mismo las hubiese escuchado de su hijo. En todo caso, los *Contes du temps passé* pertenecen a las narraciones de los *Kinder-und-Hausmärchen* y también encontramos cuentos como *Caperucita Roja*, *La Bella Durmiente*, *La Señora Holle*.

Poco tiempo después de la aparición de los *Contes* de Perrault se desencadena una tormenta de narraciones análogas sobre Francia y Europa. Es lícito decir que a principios del siglo XVIII este género domina la literatura: por una parte substituye la narración larga del siglo XVII, la novela, y por otra, todo lo que resta de la *Novelle* toscana. El número de estas narraciones es casi incalculable. A esto, desde 1704 a 1708, se agregan las narraciones orientales a través de la traducción de Galland de *Las Mil y una noches* y así toda la literatura del siglo XVIII se encuentra impregnada de narraciones de esta índole. Sólo hay que hojear las obras de Wieland para hacerse una idea de cuán significativa y vasta es la influencia de este género.

De las múltiples opiniones que acerca de este género poseemos, es justamente Wieland quien nos da una idea clara de la manera en que el siglo XVIII se le concebía. El *Märchen* —también él utilizó aquella palabra— es una forma artística en que se unen y pueden satisfacerse dos tendencias de la naturaleza humana: la tendencia a lo maravilloso y el amor a lo verdadero y natural. Como la tendencia a lo maravilloso y el amor a lo verdadero son innatos en el hombre, existen *Märchen* muy antiguos y en otras partes. Pero en esta forma artística, lo importante es establecer una adecuada relación entre las dos tendencias. Si esto no se logra, el *Märchen* pierde su encanto y su valor. Establecer esta relación, es cosa del gusto del artista. Wieland se expresa claramente: »Productos de es-

ta índole han de ser creaciones del gusto o no son nada. Los cuentos de nodriza pueden propagarse oralmente, pero no tienen por qué imprimirse«.

Podríamos avanzar hasta el romanticismo. Que para Novalis este género signifique otra cosa, algo mucho más profundo que para Wieland, no tengo para qué mencionarlo; pero por diferentes que sean sus puntos de vista y por más que poesía y poeta adquieran en Novalis un sentido más profundo; el *Märchen* también para él es una forma artística y «el verdadero poeta de *Märchen* es un vate del futuro«.

IV

Después de esta rápida hojeada surge la pregunta: ¿es el *Märchen* una forma simple?

Por un lado, poseemos una forma de la cual hemos dicho que se empeña en narrar una aventura o acontecimiento de contenido conmovedor de modo que el acontecimiento mismo nos parezca más importante que las personas que lo viven.

Vemos cómo se le opone otra forma en el transcurso de la historia literaria, primero con timidez, pero luego con mayor determinación. Desde un comienzo esta segunda forma tiene una tendencia diferente, aunque externamente se adhiere a la primera. Por ahora nos expresamos negativamente; en primer lugar, no se empeña por entregar un acontecimiento conmovedor, porque saltando de acontecimiento en acontecimiento da un acontecimiento que sólo al final se une de manera característica; y, en segundo lugar, no se empeña en presentar al acontecimiento de modo que nos dé la impresión de un acontecimiento auténtico; por el contrario, trabaja continuamente con lo maravilloso.

A la primera forma la llamamos *Novelle* y la incluimos en las formas artísticas; a la segunda, *Märchen*, y opinamos de ella que es la forma simple. O, para utilizar la terminología de Jacobo Grimm: decimos que la primera forma es poesía artística y «elaboración» de una segunda que es poesía natural y «un hacerse a sí misma«.

Que de la manera que se presentan ante nosotros estas dos formas en la situación histórico-literaria de Occidente desde el siglo xvi, no puede advertirse tal diferencia, es evidente. Tanto la *Novelle* como el *Märchen* se unen a nombres de autores, la *Novelle* a nombres como Bocaccio, Basile, Perrault, Madame d'Aulnoy, Wieland.

Tampoco podemos afirmar que la diferencia resida en que los *Märchen* se encuentren, según puede demostrarse, en circulación en el pueblo y que de la boca del pueblo pasen a la literatura, y que las *Novelles* sean invenciones de un autor. Sabemos que, para quedarnos con Bocaccio, por lo menos noventa de sus *Novelles*, ya habían aparecido en otras obras literarias; más aún, sabemos que, en su mayor parte, no los había leído de sus fuentes hindúes, arábigas o latinas, sino que las recibió por tradición oral, que las conocía del «oír decir».

Si no queremos suponer con Wieland que tanto la una como la otra son formas literarias artísticas y que en la *Novelle* sólo tiene expresión una tendencia humana, la tendencia a lo natural o valedero, que en el *Märchen* se entremezclan correspondientemente dos tendencias, la tendencia a lo natural y verdadero y la tendencia a lo maravilloso, sino afirmar que aquí existe una fundamental diferenciación de formas, entonces esta diferencia ha de demostrarse a partir de la forma misma e independientemente de la situación histórico-literaria.

Si damos una mirada al campo en que actúa la *Novelle*, veremos una infinita multiplicidad de acontecimientos de la más diversa índole: sólo los une la manera en que estos acontecimientos se presentan. Veremos, además, cómo otros acontecimientos, en cuanto responden a las exigencias, poseen una cierta calidad de conmovedoras como para lograr que se les presente siempre de esta manera: es decir para llegar a ser *Novelle*. Bocaccio sacó aventuras y acontecimientos de esta índole de la tradición literaria, pero sabemos que es igualmente posible elegir con libertad, es decir, podemos acercar nuestra forma de la *Novelle* a una parte del mundo y siempre que lo hagamos, esta parte se hará como *Novelle*. Más aún, sabemos que

nuestra libertad para elegir es tanta, que gracias a nuestra fuerza imaginativa podemos elaborar una estructura literaria que represente libre e independientemente en esta forma, esta parte del mundo.

Si damos una mirada al campo del *Märchen*, reconocemos una multiplicidad de acontecimientos de índole diversa que parecen a su vez estar unidos por una característica forma de presentación. Si ahora, del mismo modo, intentamos acercar esta forma al mundo real, sentimos de inmediato que es imposible; no porque los sucesos o acontecimientos deban ser en el *Märchen* de naturaleza maravillosa, mientras en el mundo real no lo son, sino porque tal como los encontramos en el *Märchen*, sólo pueden imaginarse dentro de él. Dicho brevemente: podemos muy bien acercar el mundo real al *Märchen*, pero no el *Märchen* al mundo real.

Si observamos la actividad de la *Novelle*, vemos que ésta interviene en el mundo real, lo estructura, fija una parte de este mundo y lo cohesiona de manera que esta parte del mundo real lo representa definitiva y absolutamente mediante esta forma.

Si observamos la actividad del *Märchen*, vemos que en primer término se estructura a sí mismo y sólo ahora está dispuesta a dar cabida al mundo en esta estructura.

Podemos resumirlo así: tanto la *Novelle* como el *Märchen* son formas, pero las leyes que conforman la *Novelle* son de tal naturaleza que podemos estructurar coherentemente diversos acontecimientos, ya sean tradicionales, auténticos o inventados, siempre que posean la característica de lo conmovedor. Las leyes que conforman el *Märchen*, en cambio, son de tal modo que en aquella parte del mundo donde insertemos el *Märchen*, este mundo cambia según los principios que sólo imperan y caracterizan esta forma.

V

Pero lo que decimos acerca del *Märchen* y de la *Novelle* puede generalizarse: en suma, es la diferencia existente entre la forma artística y la simple. Es también la diferencia que se-

ñaló Jacobo Grimm. Cuando nos aproximamos al mundo real mediante una forma y lo estructuramos y damos coherencia a un sector de él, Grimm habla de «elaboración». En cambio, cuando dejamos que ese mundo penetre en una forma modelada según un principio que sólo en ella impera y determina y cuando ese mundo se altera de acuerdo a esa forma, entonces hablamos de un *hacerse a sí misma*. Junto a Grimm reconocemos la diferencia básica entre las leyes que estructuran la forma, pero diverge nuestra opinión en que no reconocemos que una forma pertenezca al pasado y la otra al presente. Si fuera así, sólo podríamos observar una, coleccionar otra. Grimm también ha llegado a esta conclusión. Según nuestro parecer, las dos actúan permanente e imperturbablemente y es ésta una de las primeras tareas de la ciencia literaria, estudiar sus diferencias y relaciones.

Si hablamos un poco más de las direcciones en que se mueven la *Novelle* y el *Märchen*, advertimos lo siguiente: a la *Novelle* que aísla una parte del mundo, le interesa estructurar todo en este aislamiento coherente de manera *firme, singular y única*; en cambio, el *Märchen*, que abiertamente se coloca frente al mundo y lo incorpora a sí, permite que el mundo mantenga, a pesar de su transformación, su *variabilidad, generalidad* y lo que podríamos llamar su *reiterabilidad* (*Jedermaligkeit*).

Nuevamente podemos decir que esta afirmación no sólo es válida para la *Novelle* y el *Märchen*, sino también para las formas artísticas y formas simples en general. Al mismo tiempo, podemos recordar lo que dijimos sobre la relación existente entre el *Kasus* y la forma artística.

Si nuestra observación se dirige ahora a la lengua, podemos decir que dentro de la forma artística se esmera tanto por ser firme, singular y única que en último término sólo podemos imaginar la forma artística como la lengua de un solo individuo que gracias a su acusado talento está en condiciones de alcanzar la mayor coherencia a través de un definitivo aislamiento. Sólo aquí y así concede a este aislamiento definitivo el cuño firme, singular y único de su personalidad. Generalmente expresamos esto diciendo que la forma artística sólo puede rea-

lizarla un poeta. Evidentemente, en este caso, poeta no significa fuerza creadora, sino realizadora.

En la forma simple, la lengua también conserva su variabilidad, generalidad y reiterabilidad. Solemos decir que puede volver a contarse un *Märchen*, una leyenda o una hagiografía »con sus propias palabras«. En la sentencia y en el proverbio y, aún en el enigma, hemos podido comprobar que a estas »propias palabras«, en ciertas circunstancias, se le han trazado límites muy restringidos. En la hagiografía, en la leyenda y en el *Märchen* sucede también que si alteramos o suprimimos lo que llamamos ademanes lingüísticos, hacemos perder su validez a la forma. Y así y todo, existe algo de verdad en el »contar con sus propias palabras«, porque no son cada vez las palabras de un individuo las que realizan la forma simple, no es un individuo la última fuerza que realiza la forma de manera única y que por añadidura le concede su cuño personal. La fuerza realizadora es la lengua y la forma que puede realizarse en ella cada vez. Tanto en la forma simple como en la artística, podemos hablar de »palabras propias«, pero en la forma artística aludimos a las *palabras propias del poeta* con las que se realiza definitivamente sólo una vez la forma; en la forma simple, aludimos a las *palabras propias de la forma misma* con que esta puede realizarse cada vez de nuevo y de la misma manera.

Lo que advertimos en la lengua es extensible en todo cuanto se halla en las dos formas: personas, lugares, acontecimientos. No queremos analizar esto en detalle, baste con señalar que en las formas simples se conserva la variabilidad, la generalidad y la reiterabilidad. Colóquese una princesa de *Märchen* al lado de una princesa de *Novelle* y se percibirá la diferencia.

Muy a menudo hemos empleado la palabra actualización. También puede aplicarse este concepto a las dos formas. Es perfectamente posible pensar que una misma parte del mundo puede ser aislado por otro poeta en la forma artística. Pero luego vemos que aún en este aislamiento se descubre la intención de ser firme, singular y único y que, en cambio, la actualización de una forma simple conduce a lo variable, general y reiterable de la forma misma.

Con esto hemos vuelto a la situación histórico-literaria que se había producido con la aparición del *Märchen* en la literatura de Occidente y que podemos describir de la siguiente manera: un grupo de poetas y escritores que se preocupa desde hace siglos de la forma artística, cree deber y poder actualizar sus formas artísticas. Una serie de novelistas dan al *Märchen* el mismo tratamiento que a la *Novelle*: lo aíslan, lo estructuran de modo singular y único, le dan su cuño personal. Serie de alto valor científico-literario, aunque no podemos hacerlo aquí, examinar lo que en general sucede cada vez que una forma simple determinada se une a una artística en la literatura. Sólo podemos decir que en estos casos, la forma simple resiste tanto, siendo tan ella misma, que pese a las innumerables transformaciones y traslaciones, los entendidos, los hombres dotados del sentido de la lengua y de la forma como Herder y Grimm, descubrieron lo híbrido e incongruente de la mezcla. Junto a su descubrimiento, concibieron la forma simple como tal y establecieron separaciones que conocemos como «voces del pueblo», «poesía natural y poesía artística» (*Natur- und Kunstpoesie*).

Y otra vez hemos llegado a la última parte de la polémica epistolar entre Jacobo Grimm y Arnim. Cada vez que se actualiza una forma simple, se da un paso hacia la realización definitiva de la forma artística. Es decir, se emprende el camino hacia la fijación, singularidad y unicidad y se pierde simultáneamente su variabilidad, generalidad y reiterabilidad. Ya hemos visto esto al tratar la relación entre la hagiografía y la *Vita*, entre la leyenda y la *Saga*, entre el mito y el *Mythus*. Se hace presente aquí la objeción que Arnim hizo a Jacobo Grimm: «No os creo por ningún motivo... que hayáis apuntado vuestros cuentos de niños tal como los recibisteis». En nuestra terminología: cada actualización se aparta de lo que la forma simple pretende dar. Y la respuesta de Grimm: «Aquí topamos con la fidelidad» y utiliza la imagen del huevo partido. Traducido a nuestra terminología, significaría: no podemos evitar la actualización, en lo posible ha de remitir inmediatamente a la forma simple como tal, ha de ten-

der lo menos posible a la fijación, singularidad y unicidad de la forma artística.

Por esta razón, Jacobo Grimm se preocupó tan poco del *Märchen* tal como se encontraba en la literatura y se remitió al pueblo. Establecer hasta dónde los *Kinder-und Hausmärchen* son »fieles« en este sentido, hasta dónde pueden mostrar influjos de los procesos literarios del siglo XVIII, habría que investigarlo en otro trabajo. Pero, comoquiera que sea la estructura de los *Kinder-und Hausmärchen*, es seguro que *Jacobo Grimm ha reconocido el Märchen como forma simple*.

V I

Hemos dicho que en el *Märchen*, el mundo se transforma según un principio que sólo domina y determina a esta forma. En todas las formas simples, este principio lo hemos denominado actividad mental. También lo haremos aquí e intentaremos determinar la actividad mental del *Märchen*.

Es extraño comprobar que en aquel punto de la historia literaria donde hemos dicho que el *Märchen* se coloca al frente o al lado de la *Novelle*, se acentúa cierta predilección por señalar al *Märchen* como narración moralizadora. No hemos de estudiarlo en detalle, baste recordar que Perrault llamó a sus narraciones: *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*, que concluyó cada *Märchen* con una moraleja rimada y que en su introducción dice: »En todas partes se premia la virtud y se castiga el vicio. Estas narraciones pretenden demostrar la utilidad que trae el ser correcto, indulgente, prudente, diligente y obediente: y cuán malas consecuencias acarrea el no serlo«. »Por frívolas y extrañas que sean las aventuras (*aventures*) de estas historias, despiertan en los niños el deseo de parecerse a los que aquí son felices y a la vez sienten temor ante la desgracia en que caen los malos debido a su maldad... Las narraciones son como semillas esparcidas; primero surge de ellas alegría y tristeza, pero de ellas igualmente aflora la inclinación al bien«.

De inmediato descubrimos cierta contradicción: si las narraciones son frívolas (*frivole*), ¿cómo han de sembrar la buena semilla en el corazón de la juventud?, si son fuera de lo común (*bizarre*), ¿cómo puede servir de demostración de una sólida norma vital? Si miramos con mayor atención, nos daremos cuenta que algunos personajes llegan a ser felices; pero, es más dudoso hasta dónde se premia la virtud y se castiga el vicio. Tomemos por ejemplo, *El Gato con botas*. ¿De dónde se concluye que el hijo menor del molinero fuese correcto, indulgente, prudente o diligente? Desde luego es obediente porque hace todo lo que le ordena el gato. Y este gato miente y engaña desde el principio hasta el fin, incluso obliga mediante persuasiones y amenazas a mentir a otros. Y al fin y al cabo se come a un mago que poco o ningún daño le había causado. ¿Es la Bella Durmiente tan virtuosa o lo es el príncipe que sin más roba besos a una joven que encuentra durmiendo? Tampoco Pulgarcito o Caperucita Roja me parecen héroes de la virtud. Pero, por otra parte, tampoco podemos decir que el gato astuto o el príncipe frívolo nos den una impresión de inmoralidad.

Pero si ni los personajes ni las aventuras del *Märchen* nos dan la impresión de estricta moralidad, no puede negarse la satisfacción que proporcionan. Esta satisfacción no reside tanto en complacer nuestra »tendencia a lo maravilloso« junto a nuestro »amor por lo natural y verdadero«, sino más bien reside en que en estas narraciones transcurre todo tal como a nuestro parecer *debería* ser el mundo.

En *El Gato con botas* vemos a un pobre hijo de molinero frente a sus dos hermanos que han heredado algo de valor: el molino y el burro. En cambio, el nuestro ha recibido sólo algo sin valor: el gato. Esta circunstancia en sí no es inmoral; sin embargo, despierta en nosotros el sentimiento de injusticia y el deseo de que esta injusticia sea reparada. En el transcurso de la narración, se satisface este deseo de modo que justamente lo carente de valor, el gato, se convierte en un medio para superar la injusticia y para que al final la suerte del perjudicado sobrepase la de sus hermanos en la misma proporción que en

un comienzo fue inferior. Está claro que no es ésta una ética en sentido filosófico, no se especifica en ninguna parte qué ni quién es virtuoso, qué ni quién no lo es; no se dice que el moliere, que da mejor tratamiento a los hermanos mayores, sea malo; aún los dos hermanos, en este *Märchen*, no son peores que el tercero. Todo esto no significa otra cosa que nuestro sentido de la justicia ha sido llevado a un punto de vacilación mediante una circunstancia o aventura y que ahora, mediante una serie de acontecimientos y aventuras de índole especial, se ha equilibrado nuevamente, ha quedado satisfecho. La situación se presenta algo más aguda en *La Cenicienta* donde se pone a una pobre muchacha frente a una malvada madrastra y a dos malvadas hermanastras, pero también aquí se acentúa menos la maldad de los parientes que de la injusticia. La satisfacción que experimentamos al final no proviene tanto del hecho de que una muchacha diligente, obediente e indulgente sea premiada, sino más bien del hecho de que todo el acontecimiento corresponda a las esperanzas y exigencias que imponemos al justo transcurso del mundo.

La esperanza de cómo deberían suceder las cosas en el mundo, nos parece ser decisiva para la forma *Märchen*: es la actividad mental del *Märchen*. Perrault y otros habían advertido con justicia que es »moralizadora«, pero no es moralizadora en el sentido de una ética filosófica. Si afirmamos con Kant que la ética responde a la pregunta: ¿qué debo hacer? y que por lo tanto nuestro juicio ético incluye una determinación de valores del hacer humano, entonces el *Märchen* no tiene cabida aquí. Pero si, por encima de todo, afirmamos que existe una ética que responde a la pregunta: ¿cómo ha de ser el mundo?, y un juicio ético referido no al *hacer* sino al *acontecer*, vemos que en la forma *Märchen* este juicio es aprehendido por el lenguaje.

En oposición a la ética filosófica, a la ética del hacer, denomino esta ética la *ética del acontecer* o la *moral ingenua*. Utilizando el término »Ingenua« en el mismo sentido que lo usara Schiller al hablar de poesía ingenua. Nuestro juicio ético-ingenuo no es estético, ya que no se nos presenta como apodisti-

co y categórico; no es utilitario ni hedonístico; ni lo útil, ni lo agradable son relevantes en este caso; está fuera de lo religioso ya que es antidogmático e independiente de toda conducción divina. Es un juicio absoluto puramente ético. Si determinamos nuestra forma desde este punto de vista, podemos decir que en el *Märchen* se encuentra una forma en que el acontecimiento, el transcurrir de las cosas, está dispuesto de tal manera que corresponde totalmente a las exigencias de la moral ingenua, que son »bueno« o »justo« según nuestro juicio afectivo absoluto.

Concebido así, el *Märchen* está en la más abrupta oposición con lo que solemos observar en el mundo como acontecimiento auténtico. El transcurso de las cosas corresponde sólo en poquísimos casos a las exigencias de la moral ingenua, generalmente no es »justo«; luego, el *Märchen* se opone a la »realidad«. El mundo de la »realidad« no es un mundo en que se conceda una valoración existencial universalmente válida a los objetos, por el contrario, es un mundo en que el acontecimiento se contrapone a las exigencias de la moral ingenua, un mundo que sentimos inmoral desde el punto de vista de lo ingenuo. Puede decirse que la actividad mental en este caso actúa en dos direcciones; por un lado, aprehende y concibe negativamente el mundo como una realidad que no corresponde a la ética del acontecer; por otro, nos entrega afirmativamente otro mundo en que se cumplen todas las exigencias de la moral ingenua.

Llamamos trágico a este mundo de lo inmoral, inmoral desde el punto de vista de lo ingenuo, a este mundo »real« que aquí en el *Märchen* se niega. Tampoco en este caso nos referimos a un juicio estético, sino a un juicio que nos habla categórica y apodícticamente: un juicio afectivo. Una vez se dijo lacónicamente y con acierto que lo trágico es, si debe ser, lo que no puede ser, o: si no puede ser, lo que debe ser. Podemos afirmar que lo trágico es la oposición entre un mundo concebido ingenuamente como inmoral y nuestras ingenuas exigencias éticas al acontecer.

Podría esperarse que de esta doble actividad mental re-

sultaran dos formas, que al lado de las formas en que el transcurrir de las cosas dispuestas de modo que correspondan íntegramente a las exigencias de la moral ingenua, podríamos encontrar otra forma en que se condensara el mundo ingenuamente inmoral, el mundo de lo trágico; dicho en otras pocas palabras, que debería existir el *antimärchen*. Y efectivamente este es el caso. Tomemos la historia de los dos principitos que no podían juntarse porque el agua era demasiado profunda y que termina con la muerte, o la historia de Píramo y Tisbe y el león, y tendremos ante nosotros una actualización clara de esta forma simple. Corresponden al mundo de lo trágico. El curso trágico de las cosas se expresa en los ademanes lingüísticos *aguas demasiado profundas*, *león*, que significan separación o muerte. No sería difícil encontrar un buen número de estos *anti-märchen*; o, si usamos una *contradictio in adjecto*, de estos *Märchen trágicos*. Parecen ser muy comunes justamente en la Antigüedad. También es posible encontrarlos entre los celtas. Que la forma en sí no ha sido reconocida, y que por lo tanto no posee nombre, se debe, en primer término, a que en los tiempos modernos —como ya pudimos apreciar en los ejemplos— se le ha unido a la forma artística y la conocemos sólo en este tipo de actualización; y segundo, se debe a que esta segunda forma resultante de esta actividad mental de la moral ingenua y en que se realiza como totalidad la doble actividad, ha arrinconado la forma que actúa en una sola dirección. Una vez que hayamos llegado a la forma artística, veremos cuán necesario es distinguir también el *Märchen* trágico como forma simple.

La forma *Märchen* es aquella que resulta del doble actuar de la actividad mental, la forma en que tanto se presenta lo trágico como se neutraliza. Esto lo vemos ya en la disposición de los datos. Con preferencia se eligen circunstancias y acontecimientos que se oponen, según nuestro sentir, al acontecer justo: un joven hereda menos que sus hermanos, es más pequeño y menos listo que los que lo rodean; niños son abandonados por sus padres pobres o maltratados por madrastras; el novio es separado de su verdadera novia; personas son presas

del poder de fuerzas malignas, deben huir y son perseguidas, pero en el transcurso de los acontecimientos, todo se neutraliza y llega a un fin que corresponde a nuestro sentido del justo acontecer. Maltrato, desconocimiento, pecado, culpa, violencia, sólo aparecen en el *Märchen* para ser luego neutralizados definitivamente poco a poco y resueltos por la moral ingenua. Todas las muchachas pobres terminan casándose con su príncipe, todos los muchachos pobres y simples se casan con su princesa. Incluso la muerte, que en cierto sentido constituye la cúspide de la inmoralidad ingenua, es neutralizada en el *Märchen*: »si no han muerto, aún viven hoy«.

De esta estructura interna del *Märchen* surge la satisfacción moral de lo que decíamos: en cuanto penetramos en el mundo del *Märchen*, destruimos el mundo de la realidad sentida como inmoral.

Y en cada detalle se expresa esta destrucción. Ya los poetas que se preocuparon del *Märchen* señalaron que de inmediato se nos da la explicación de lo maravilloso como lo distintivo de él. Donde según una actividad mental, realidad signifique lo ingenuamente inmoral, ahí ninguna situación puede semejar a la realidad. De ahí la aparente paradoja que constituye el fundamento del *Märchen*: lo maravilloso de esta forma no es *maravilloso*, sino *evidente*. En este punto, podemos comparar el *Märchen* con la hagiografía. El *milagro* era la única confirmación posible de una virtud que se había hecho activa, que se había hecho objeto; lo maravilloso es la única seguridad posible de que la inmoralidad de lo real ha cesado. Así como sólo podemos entender la hagiografía como tal a través del milagro, como allí el milagro es lo necesario y evidente, así el *Märchen* sólo es comprensible también a través de lo maravilloso. No es maravilloso el que la Cenicienta pobremente vestida reciba los más hermosos trajes o el que los siete cabritos salgan de la panza del lobo; por el contrario, es aquello que esperamos, que reclama la forma; sería maravilloso, esto es, carente de sentido para la forma, si no hubiera sucedido. Con ello el *Märchen* y su mundo habrían perdido validez.

Una segunda particularidad que se ha observado en el *Märchen* se explica del mismo modo. El espacio es »un país lejano«, lejos de aquí; el tiempo es »hace mucho, mucho tiempo«; o bien, el lugar se encuentra en ninguna parte y a la vez en todas, el tiempo nunca y siempre. En cuanto el *Märchen* recibe rasgos históricos —y esto sucede a menudo cuando se encuentra con la *Novelle*— pierde algo de su fuerza. Especialidad histórica y temporalidad histórica se acercan a la realidad inmortal, quiebran el poder de lo evidente y de lo maravilloso necesario.

Lo mismo rige para los personajes, quienes han de poseer también aquella seguridad indeterminable en que se estrella la realidad inmoral. Si un príncipe de *Märchen* llevara nombre de un príncipe histórico, nos trasladaríamos de inmediato desde la ética del acontecer a la ética del hacer. Ya no preguntaríamos: ¿qué sucedió con el príncipe?, sino: ¿qué hizo el príncipe? Y de este modo ya aparecerían dudas sobre lo necesario. Lo mismo ocurre con los seres que juegan un rol tan importante en el *Märchen* (en Francia e Inglaterra el *Märchen* lleva su nombre). Me refiero al hada y sus correspondientes espíritus malignos y ogros. También son figuras que representan la actividad mental en sus dos direcciones. El espíritu maligno, el monstruo, el antropófago y la bruja representan la dirección de lo trágico; el hada bondadosa con todo aquello que le pertenece, con sus dones maravillosos, son el más seguro medio para evadir la realidad. Los dos son maravillosos, ninguno de los dos son personajes que actúan, son personajes realizadores del acontecer ético. Por una parte pueden obstaculizar y por otra pueden conducir al juicio afectivo. Así nuestro *Gato con botas* no se encuentra frente a un ser que poco o ningún daño le ha causado y que con artimaña va a dar muerte, sino con un medio de establecer el equilibrio justo. El gato sin valor, gracias al cual el pobre hijo del molinero recibe más de lo que su destino le determinara, vence a un ser que por su índole obstaculiza el justo acontecer. Los tesoros del mago malvado no le pertenecen a él, pertenecen al que recibió menos.

Finalmente, los ademanes lingüísticos del *Märchen*. Resaltan tanto, el acontecer se ordena en ellos de manera tan determinante, que se ha pretendido ver en ellos el verdadero »contenido« del *Märchen*. La palabra motivo que hemos evitado por razones ya aludidas, la utilizan con suma frecuencia los investigadores del *Märchen*. Son los »motivos del *Märchen*« los que se utilizan para clasificar el *Märchen*. Se va tan lejos como para afirmar que esta forma no sería otra cosa que una arbitraria sucesión de tales motivos que, por decirlo así, podría descomponérsele en sus motivos y construirlo con otros, que podría componerse de motivos lo mismo que un mosaico. No hemos de perder muchas palabras sobre esto. *Märchen* es acontecer, acontecer en el sentido de la moral ingenua. Si alejamos este acontecer con su comienzo trágico, su avanzar hacia la justicia, sus obstáculos dramáticos y su fin ético, no queda entonces más que un esqueleto sin sentido que no puede darnos una satisfacción moral y que a lo sumo puede servir como recurso nemotécnico para la restauración de la forma. Bien podemos decir que este acontecer constituye la forma resultante de la actividad mental y que a su vez se divide en unidades individuales, unidades éstas cargadas y preñadas de la totalidad que se conciben como estructuras lingüísticas. Así como en la hagiografía, los ademanes lingüísticos están cargados de *virtus* y milagro; en la leyenda, de parentesco y de todo lo que se refiere a él; así, en el *Märchen*, están cargados con lo trágico y lo justo concebidos bajo la moral ingenua. En este sentido, injusticia es *ser simple, estar vestido de harapos*; trágico es *seleccionar y ordenar en una noche un gran montón de los variados cereales, emprender un viaje sin fin, luchar contra un monstruo*; justicia es *recibir un tesoro, casarse con un príncipe*. Pero siempre el juicio lingüístico a su vez está cargado de lo que destruye la moral ingenua, siempre significa lo maravilloso de un modo similar a como lo significa el tiempo, el lugar y el personaje.

¿También en el *Marchen* existe un objeto o algo objetivo que esté cargado del poder de la forma? Justamente porque el *Märchen* está en oposición con lo que solemos observar en el

mundo como acontecer auténtico, porque el mundo del *Märchen* está separado del mundo de la realidad de manera más radical que en ninguna otra forma, es que se hace difícil hallar algo objetivo que en un mundo concebido dentro de la realidad y que por lo tanto es negado, esté cargado con el poder del *Märchen*, que pueda representar al *Märchen* como la reliquia representa la hagiografía o la runa al enigma. Sin embargo, me parece que aquí también se presentan semejanzas en objetos que el *Märchen* substrahe de una realidad para transformarlo según las leyes de lo maravilloso. Si en el *Cendrillon* de Perrault, la calabaza no es la calabaza, sino una carroza; si las lauchas que han caído en la trampa no son lauchas sino caballos, o si en otro *Märchen* no contiene las frutas sino un maravilloso vestido o una gallina de oro, no quiero considerar todo como ademán lingüístico. Prefiero decir que calabazas, lauchas o nuez, continuán siendo objetos de la realidad que por las necesidades de la moral ingenua están cargadas de *manera especial* con tanta maravilla que ya la realidad no los reconoce, como pertenecientes a ella.

Sin embargo, debo confesar que no he encontrado nombre para los objetos de esta naturaleza.

CHISTE

(WITZ)

En la última forma que hemos de tratar, no nos preguntaremos si en la actualidad existe o no. No hay tiempo ni lugar en que sea posible hallar el chiste, tanto en lo consciente como en lo inconsciente, en la vida como en la literatura.

No pretendo afirmar que la valoración del chiste haya sido siempre la misma en todas partes. Hay épocas en que el chiste alcanza los géneros mayores y las formas artísticas, y hay otras en que, en el sentido más amplio, ha de conformarse con ser popular. Siempre que el chiste es popular, a través de su particular manera de presentarse, señala la raza, el pueblo, el grupo y la época de que proviene: podemos diferenciar el chiste americano del inglés, el inglés del irlandés. En Alemania, tenemos un chiste berlinés, uno hamburgués, otro muniqués y, por otra parte, un chiste judío.

De la misma manera, no puede confundirse el chiste antiguo con el medieval o el renacentista. El chiste de cazadores es diferente del de los delincuentes. Tal vez ésta sea la razón de por qué los nombres de esta forma sean tan distintos, y por qué dentro de la denominación general hallemos tantas denominaciones subordinadas. *Witz* (chiste), que aparte de ésta posee otra significación, existe sólo en el alto alemán para señalar nuestra forma. El holandés y el bajo alemán usan el término *grap* de etimología incierta, el inglés *joke*, el francés *bon mot*, el italiano *Scherzo*, etc. Al lado tenemos palabras que se refieren a derivaciones, como en alto alemán *Kalauer*, que proviene del francés *calembourg*; *Zote*, probablemente del francés *sotie*; en inglés *pun* y hablamos de los *bulls* irlandeses, etc. El chiste nos otorga por lo tanto, la mejor oportunidad para ver cómo, mediante una misma actividad mental, una forma se actualiza de manera distinta según el pueblo, la época y el estilo de la época.

Para nosotros es significativo examinar, no las diferencias sino la actividad mental en su totalidad. Y así debemos afir-

mar primero que la forma chiste, en cualquier parte que la encontremos, desliga algo; el chiste desata el haz.

Esto lo explicaremos mediante ejemplos. Si comenzamos con el lenguaje, nos encontramos con un modo muy difundido de hacer chistes: el juego de palabras.

En cuanto la lengua es un instrumento de comunicación y de comprensión, es evidente que cada partícula del lenguaje ha de poseer esas cualidades. En cuanto el lenguaje pretenda esto, cada forma lingüística sólo puede ser usada con su significado comprensible. Si uso una palabra con otro significado —siempre dentro de esta actividad— o bien, uso una palabra aparentemente con un significado, pero con la intención de darle otro, o si coloco una palabra que por su sonido podría reemplazar a la palabra correcta, pero que significa algo muy diferente, no se produce la *multiplicidad de significado* que vimos en el lenguaje particular del enigma; lo que se produce es el *doble sentido*. Es decir, se anula la intención comunicativa del lenguaje, el lenguaje es desligado de su sentido habitual, se desata la ligazón entre hablante y oyente. Y precisamente este desligarse permite el juego con las palabras, el juego de palabras.

Se solicita a un francés hacer un juego de palabras sobre una epidemia reinante; es decir, se le solicita un *jeu de mots*, pero el francés contesta: «*Je ne fais jeu de maux*». En cuanto reemplazó la palabra *mots* por otra de igual sonido, pero de significado diferente, desató la ligazón necesaria que exige que pregunta y respuesta se refieran a los mismos hechos. Se produjo el *doble sentido*. Pero fuera de esto ha hecho algo más: desligó todo el concepto de *jeu de mots* en cuanto indicó al solicitante que no se juega con cosas serias.

Un alemán del norte entra en un frío día de invierno a una casa de comercio sajona y pide que se le muestre *Ohrwärmer* (orejeras). Después de pensar un poco, le responde el vendedor: «Sección comida de aves»¹⁵. Nuevamente tenemos un

¹⁵El dependiente ha entendido Würmer (gusano) según la fonética del dialecto sajón, y por esa razón lo envía a la sección «alimentos para aves».

doble sentido, que se debe a que un sajón y un alemán del norte no pueden »entenderse«. Y nuevamente se desliga mucho más: en primer término, la circunstancia de que por el sonido de las palabras y a raíz de la transformación dialectal, dos que hablan la misma lengua entienden otra cosa; y en segundo lugar, la convicción del vendedor de tener cualquier artículo que se le solicite.

Vemos que el chiste más simple ya constituye un todo complejo. Pero sin excepción, los elementos particulares del todo tienen una misma finalidad: siempre desatan algo, lo asociado pierde su ligazón.

Los medios que posee la lengua para desatar algo son tan numerosos como los medios con que cuenta para ligar algo. Cada manera que tiene el lenguaje de concebir una relación de hechos, cada forma lingüística que origina, tiene en el chiste su antípoda cómica. Para obtener el desligar chistoso sólo hemos de remitirnos a lo concreto al utilizar una abstracción, volver a lo literal cuando se trate de una imagen.

Lo posible en el lenguaje, también es posible en la lógica. Cada proceso del pensamiento, todas las condiciones, principios, leyes y normas del pensar correcto pueden desligarse espontáneamente. Sólo hay que quebrar la sucesión, reemplazar un miembro por otro, saltar de una lógica a otra, para que se produzca cada vez algo que por su contrasentido, su oposición, la imposibilidad de pensarlo, adquiera la forma del chiste.

Un griego sueña que ha estado con una cortesana famosa y lo cuenta en el ágora. Esto llega a oídos de la cortesana quien solicita remuneración. El caso se lleva ante el juez. Este ordena al hombre colocar el dinero sobre la mesa. Hace traer un espejo y permite a la cortesana tomar, por pago del goce soñado, el reflejo del dinero. Paralelo a este modo de razonar, es la narración del viajero que trae de Egipto un icneumón embalsamado para que coma las serpientes que cree ver su hermano de Berlín y que sufre de *delirium tremens*. A la reflexión del hermano: »pero si éste no es un icneumón verdadero«, responde: »Correcto, pero tus serpientes tampoco son verdaderas«.

En la ética sucede lo mismo. Tomemos a modo de ejemplo, la narración universalmente conocida del hombre que sentado bajo una encina medita en el porqué de los frutos de este árbol son tan pequeños e insignificantes, mientras las grandes y hermosas calabazas de su jardín crecen en plantas tan bajas. La naturaleza y la creación ya no le parecen perfectas. Mientras se encuentra así, pensando y dudando, le cae una avellana en la cabeza. Y entonces se ilumina y se alegra de que por lo menos las calabazas no crezcan en encinas. No me cabe la menor duda de la intención seria (moral) de esta narración, pero también es seguro que muestra ciertos vacíos. Algo no está del todo correcto. Es una alegría ver cómo el chiste, partiendo de estos vacíos, se apodera de la narración y utiliza lo que no está del todo correcto para destruir y desatar la conformación moral o ética que pudiera conceder la narración. Como chiste se narra así: un fraile pasea una noche con la cabeza descubierta y se distrae con pensamientos piadosos sobre el milagro de la creación. Un gorrión, que vuela por ahí, deja caer algo sobre su calvicie. El sacerdote cruza las manos y exclama: »Señor, te agradezco que no hayas provisto de alas a las vacas«. Ahora se desata todo. La duda del lego es reemplazada por la seguridad del fraile. En lugar de dos frutos comparables: avellana y calabaza, tenemos dos animales no comparables: gorrión y vaca. Y finalmente, se recurre a la indecencia, pues así como lo absurdo significa el desligarse de lo filosóficamente lógico, del mismo modo lo indecoroso significa en el chiste el desligarse de todo aquello que nos indican la moral práctica, las buenas costumbres y el decoro.

Si vamos más lejos, notaremos que no sólo pueden desatarse en el chiste, lengua, lógica, ética y similares; también puede desligarse todo aquello que a lo largo de este trabajo hemos denominado simple. Si planteamos un enigma como: Bajo un ciruelo hay algo azul con un cuesco, adivina qué es; y, respondemos a aquel que adivina »una ciruela«, que se trata de un húsar azul »Que se ha tragado un cuesco de ciruela«; si a aquel que conoce la solución del húsar le decimos »una ciruela«, soltamos la forma enigma que descansa sobre la posibilidad de adivina-

ción, cosa que no sucede aquí. Si convertimos la sentencia »aprende a sufrir sin quejarte« en »aprende a quejarte sin sufrir«, desligamos la experiencia que se condensa en la sentencia. En la narración del poroto, la paja y el carbón, hemos visto que al plantearse una pregunta aparente al mundo y sus fenómenos, se suelta la forma mito y se desliga, pudiendo convertirse fácilmente en chiste. Así podríamos pasar lista a todas las formas simples, y veríamos que todas ellas pueden desligarse en la forma chiste.

En todos los campos encontramos al chiste con sus exageraciones hacia arriba y hacia abajo, con sus trasposiciones y con su capacidad de poner todo de cabeza. Los medios de que se sirve son innumerables, pues —lo repito nuevamente— éstos son tan numerosos como aquellos de que se sirve la lengua, lógica, ética y formas simples para lograr sus objetivos. Toda ligazón puede ser desligada en un determinado punto y bajo determinadas condiciones para adoptar entonces la forma del chiste.

II

Solemos llamar a la actividad mental de la cual resulta el chiste con el término griego *cómico* o *comicidad*. También lo haré aquí, aunque con algunas limitaciones. Al igual que con el concepto de lo trágico, una estética filosófica que primero partió de las formas artísticas se ha ocupado también de lo cómico y ha llegado a ciertos resultados y determinaciones, e incluso ha declarado lo cómico como un »valor extraestético«. Frente a esto, nuestra tarea continúa siendo de índole morfológica. Siempre nos hemos alejado de la estética y lo haremos también ahora. No nos preocupará lo que en el sentido de la estética o en la forma artística sea la relación de lo cómico con lo estéticamente trágico, con lo solemne, característico o bello. Entendemos bajo el término *cómico* lo mismo que entendimos por trágico en el *Märchen*; esto es, una actividad mental de la cual resulta una forma simple.

Si aplicamos la palabra cómico para lo que hemos visto hasta ahora, parece significar, a primera vista, algo negativo. Hemos hablado del desligar, y siempre hemos encontrado algo que puede desatarse: lengua, lógica, ética, formas simples. No es lo mismo en el *Märchen*. En el *Märchen*, se transformaba un mundo concebido como inmoral y luego se le destruía trágicamente. Aquí debe existir otra cosa para que el chiste lo pueda coger, para que pueda desligársele.

Surge la pregunta si y hasta dónde, lo que puede desligar está en condiciones de crear una forma nueva, y hasta dónde lo desligado continúa siendo lo mismo, si es que sigue siéndolo. También puede preguntarse así: ¿lo cómico constituye realmente una forma simple al igual que las otras, un mundo cerrado en sí, o sólo es el reverso desatado de otro mundo?

Recordando lo que dijimos en la introducción sobre el producir y el crear, podemos iluminar con algunos ejemplos el significado morfológico de esta pregunta.

Un recipiente sin fondo no corresponde al concepto de recipiente, ni tampoco corresponde a los requisitos que exigimos a este objeto, pero como forma no ha dejado de ser recipiente. Podemos llamarlo recipiente con signos negativos. Si resultara que pudiera utilizarse, que esta vasija sin fondo tuviera alguna utilidad, por ejemplo, romper la cabeza del enemigo, e incluso, si esta vasija, como un jarro cervecero bávaro, se hubiera convertido en tal con un fin determinado, siempre habría que decir que, pese a que el recipiente en esta ocasión sirve como arma, no deja de ser recipiente. Opuesto a esto, la tripa que preparamos de una oveja o de un gato y luego tendemos en un arco para lanzar flechas, o colocamos sobre un fondo de resonancia para que produzca tonos, ya no puede relacionarse, en virtud de los cambios experimentados, con el concepto ni con el objeto tripa, porque se ha convertido en cuerda, y es imposible concebir una cuerda como tripa con signo negativo.

Haciendo referencia a lo cómico, podemos plantear nuestra pregunta momentáneamente de la siguiente manera: aquello que después de desligarse se convirtió en chiste, ¿es un recipiente sin fondo o es una cuerda?, o bien: lo que se convierte en

cómico, ¿es ello mismo con signo negativo o se ha creado algo nuevo a través de lo cómico?

Para poder aclarar esto, es necesario referirnos brevemente a la *intención* de lo cómico y del chiste.

Como en el chiste tenemos un medio para desatar algo, es lógico que apliquemos este medio donde nos encontremos con algo que lamentamos, condenamos, detestamos; o bien, utilizando un término más generalizado, que *censuramos*. Sin embargo, no todo lo censurable puede convertirse en o desligarse mediante lo cómico. En la narración moral del descontento y también en el juego de palabras, vimos que debía existir algo no del todo correcto, fuera de que desde un comienzo llevaba en sí el núcleo de la solución, y que incluso estuvo en camino de soltarse solo. En estos casos, podemos utilizar el término *insuficiente*. Es requisito indispensable para soltar o desligar lo censurable o cualquier complejo de manera cómica, dándole la forma del chiste, que sea insuficiente. Hemos de agregar que los conceptos de lo censurable o insuficiente no tienen que estar necesariamente reunidos, pero bajo determinadas circunstancias pueden coincidir perfectamente, de manera que en último término lo insuficiente puede bastar para una solución cómica.

Llamamos *burla* lo que resulta en el chiste cuando trata de desligar lo censurable desde lo insuficiente, o cuando trata de desligar por sí solo lo insuficiente.

III

Según la distancia, menor o mayor, que exista entre lo censurable que se desliga mediante la burla, y el burlador, que lo desliga, diferenciamos dos formas: *sátira* e *ironía*.

Sátira es la burla de aquello que censuramos o detestamos y que está muy lejos de nosotros. No queremos tener nada en común con lo censurado, lo enfrentamos toscamente, y por ello lo desligamos sin afecto ni piedad.

La *ironía*, en cambio, también se burla de lo que censuramos, pero no se coloca frente a frente. Muestra interés y participación. Por eso, participación es la palabra clave de la ironía. El burlador siente cierta comunidad con aquello de lo que se burla, lo experimenta en sí, reconoce su insuficiencia y lo muestra a todos los que la desconocen. Por este motivo, la participación adquiere un significado más profundo. En la ironía, percibimos parte de la confianza y familiaridad de alguien superior para con algo que le es inferior. Y precisamente en esta participación se encuentra el gran valor pedagógico de la ironía.

La sátira destruye; la ironía educa.

La conciencia de que aquello de lo que nos burlamos es conocido por nosotros y forma parte de nosotros, logra que, junto a lo cómico, podamos reunir en la ironía todos los matices de la melancolía hasta llegar al dolor. La sátira amarga está amargada por su objeto: la ironía amarga es amarga porque es amargo encontrar en nosotros mismos aquello de lo que burlamos en otros.

Y entonces el parentesco entre burlador y burlado puede, por otra parte, conducir a un entrecruzamiento de los dos. El hecho de que la ironía apunte y se desate a sí misma, puede convertirse en la causa de que sienta afecto por sí misma y se afiance.

De tal modo, las espirales y entrecruzamientos de la ironía forman parte de lo más elevado que es capaz de entregar la forma de lo cómico. Como ejemplo de esto, léase la primera parte del *Elogio de la locura* de Erasmo. En la segunda parte, mucho menos profunda, tenemos un ejemplo de la sátira.

Los términos sátira e ironía se confunden muy a menudo en la lengua cotidiana. Y no hay por qué maravillarse, pues hay obras de arte que han comenzado como una sátira y han terminado como ironía. Son obras de arte en que el poeta creía poderse enfrentar burlescamente a su objeto, creía poder desligarlo sin piedad alguna; pero luego, poco a poco, llegó a convencerse cuán fuertes eran los lazos que lo unían a aquello de lo que se burlaba y con cuanta fuerza dirigía hacia sí mismo su burla. Pensemos en Cervantes y su *Don Quijote*.

Existen otras obras de arte, en que continuamente se coloca una forma al lado de la otra, en que la solución satírica y la irónica parecieran jugar al pillarse. Pensemos en Ariosto, en Rabelais y en tantos grandes románticos alemanes.

Al mencionar a estos artistas, hemos abandonado el campo de las formas literarias simples, y nos encontramos en el de las formas artísticas. No es nuestra intención continuar en este campo.

También hemos visto que la ironía, al burlarse de lo que tenemos en común con lo insuficiente, nos conduce por un nuevo camino. Debemos recordar que la intención de lo cómico o del chiste puede ser mucho más profunda que la solución de lo que censuramos o detestamos, y que la forma no es simplemente una burla.

Nuestra vida y nuestro pensar transcurren continuamente en tensiones: tensiones dentro y fuera de nosotros. Cada vez que una tensión amenaza con convertirse en superensión, tratamos de disminuirla, de soltarla. Uno de los medios —a veces el único, a menudo el mejor— para convertir la tensión en distensión, es el chiste. En cuanto lo cómico tiene la intención de aflojar una tensión, se enfrenta no a lo *censurable* o *insuficiente*, sino a lo *severo*. Tomamos el término «estricto» en su más profundo significado. La palabra alemana *streng* (severo) está emparentada con el sustantivo *strang* (lazo, cuerda), a lo que se agrega el *sich anstrengen* (esforzarse). Nos encontramos en un grupo etimológico al cual pertenecen, entre otros, el término latino *stringo* y el griego *στραγγάλη*. La significación de este grupo puede deducirse de una cuerda que se da vuelta, y adquiere resistencia, poniéndose cada vez más tensa. En sí, lo estricto no es censurable y mucho menos insuficiente. Por el contrario, es, como ya dijimos, una condición necesaria para nuestro vivir y pensar. Así y todo, para poder aplicar lo estricto con todo rigor allí donde sea necesario, debemos contar con la posibilidad de neutralizar o de poder liberarnos de lo estricto. Los escritores del Renacimiento que se preocuparon del concepto de lo cómico, en el chiste y la *Facetie* hablaron de una *relaxa-*

tu animi, de un relajamiento del espíritu. De hecho, nuestro espíritu posee un medio de liberación temporal con el chiste.

Si lo cómico y el chiste, al relajar el espíritu, tienen como finalidad aflojar tensiones, no podemos hablar de *burla*, debemos hablar de *broma*.

La broma puede concebirse como opuesta a la burla, cuando lo cómico no se refiere a un determinado caso, sino a una circunstancia general. Broma es más que burla, pues ha cesado lo negativo que al comienzo se adhiere a lo cómico. Porque la liberación del espíritu que resulta del relajamiento o neutralización de una circunstancia tensa, en ningún caso es la negación de un complejo de tensión, es libertad en sentido positivo. La efectiva semejanza entre liberación y libertad, la percibimos cuando lo cómico nos libera de las más rigurosas tensiones del cansancio o del dilema.

Pues bien, si hemos separado las intenciones de lo cómico en burla y broma, debemos agregar inmediatamente que la forma literaria chiste es una dualidad, en que se encuentra tanto la una como la otra, separadas y unidas a la vez. Sin excepción, en un mismo chiste se produce tanto el desligarse de un complejo insuficiente como el aflojamiento de una tensión. Incluso cuando el chiste pretende en un caso aislado desligar lo censurable, tiene por consecuencia la liberación de una tensión general. Incluso la sátira más mordaz y la ironía más amarga cumplen su doble tarea: por más que con la primera se hiera a nuestros enemigos y a nosotros mismos con la segunda, ambas liberan el espíritu de una tensión interna. Y frente a esto: aun cuando con nuestra comicidad en primer término pretendamos soltar una tensión, el chiste más inofensivo parte siempre de un objeto, de un caso particular, del cual se desprende una insuficiencia.

Naturalmente podemos afirmar que en un chiste cualquiera el centro de gravedad puede tender hacia uno u otro lado. Pero el chiste en que falta una de las dos intenciones de lo cómico, pierde necesariamente su forma: carece de gracia y se convierte en ofensa.

Ante esto, podemos regresar a nuestra pregunta: ¿posee lo cómico un mundo propio? ¿Qué hace el chiste con lo que desliga? ¿Cuál es la relación de la forma antigua con la nueva?

IV

Si partimos del concepto de burla, parecería que simplemente se repitiera, con signos opuestos, lo censurado. Hay formas de la burla —pienso en la parodia— que tienen cierta semejanza con la imitación. Repiten lo burlado, pero lo hacen de tal manera que acentúan cómicamente aquello que contenía el núcleo de la solución, lo repiten de modo que se desintegra el todo. Encontramos repetición en el chiste del francés, del juez griego, del párroco piadoso, y si siguiéramos buscando, encontraríamos muy a menudo cosas similares. En cuanto el chiste desliga en la lengua, en la lógica, en la ética o donde fuere, un caso particular partiendo de lo insuficiente —cuando es burla— es posible concebirlo como repetición con signos opuestos.

También vimos que el chiste hace algo más, que fuera de una intención específica posee otra general, que libera de una tensión. Así como la liberación del espíritu es algo positivo y no la negación de un todo coordinado, así tampoco es una mera forma que repite otra con signos negativos. Gracias a su doble función es una forma que crea independientemente.

Este proceso lo podemos observar en aquellos chistes que, al partir de las faltas y debilidades de determinados círculos o de un determinado tipo de hombres, originan figuras autónomas y rigurosamente delineadas. Me refiero a aquellos chistes que se ocupan del cazador, del elegante, de la cocinera, del teniente, del vagabundo, del *Homo novus*, del avaro, del borracho, del maestro ciruela, del adolescente y otros similares, tan populares en las páginas de nuestros diarios actuales como en las del pasado. En estos casos, lo cómico es burla antes que nada. Partiendo de insuficiencias, trata de desligar o desatar lo censurable en mayor o menor grado, y está adherido a cada uno de los caracteres. Pero al mismo tiempo, lo cómico es aquí

broma, y por eso le es posible transformar los mismos caracteres en personalidades positivas. Aquellos de lo que se hace la burla en el cazador, se convierte por la broma en Münchhausen; la insuficiencia del principillo se convierte por la distensión del espíritu en figura rigurosamente delineada como Serenissimus; y la sra. Raffke nos consuela de todo aquello que nos enoja en los nuevos ricos.

La fuerza de aquellas personalidades de reciente creación, totalmente autónomas y burlescas, es tan grande que son capaces de apoderarse de toda la burla de todos los chistes particulares que anteriormente mostraron la misma intención, en cierto modo los renueva. Se convierten en centros magníficos hasta que una época nueva los desliga y reemplaza.

Sin embargo, en una esfera menor, cada chiste hace lo mismo: partiendo de la liberación de lo censurable, de lo negativo, y gracias a la libertad que permite a nuestro espíritu aflojar una tensión, se hace conciso y firme y a la vez se crea un mundo propio y positivo. Sólo desde la perspectiva de la dualidad de broma y burla puede comprenderse como un todo, el mundo del chiste. Si deseamos explicarlo, hemos de decir: *el mundo de lo cómico es un mundo en que las cosas adquieren concisión y firmeza gracias al desligamiento o liberación.*

La comparación con la vasija sin fondo no fue del todo correcta. Fue mejor la comparación con la tripa y la cuerda. Tal vez podríamos agregar una tercera. Ciertas materias, a partir de su especial composición, experimentan una transformación química y por un complicado proceso externo de fermentación toman una forma que hace cambiar por completo su efecto. Así sucede al jugo de uvas, de leche, miel, arroz y papas, que mediante la fermentación resulta algo que excita y abruma. Del mismo modo pareciera que de materias espirituales y mediante la fermentación de lo cómico se creara algo nuevo, se produjera una forma de índole y función nuevas.

Hay objetos, que en el sentido de nuestra actividad espiritual realizan el desligarse, que como objetos y cargados de nuestra actividad mental, reemplazan a la forma. Si Hauff in-

introduce en la sociedad humana a un mono provisto de vestimentas humanas, desliga literariamente y en una dirección determinada la »sociedad« en su »humanidad«. Y acaso un mono verdadero, rodeado y observado por la multitud humana y bajo el dominio del domador y vestido de frac bebe de un vaso, come de un plato, anda en bicicleta o fuma, es decir, se comporta humanamente, ¿no hace lo mismo? Y acaso el caballeresco retrato de un antepasado colgado en el cuarto de un advenedizo, en cuya casa hay muebles de todos los tiempos y de todos los estilos ¿no es la posición típica del nuevo rico, y por lo tanto ilustre objetivamente su modo de ser?

A tal objeto que en un determinado lugar sufre el desligarse, quisiera llamarlo *caricatura*. Generalmente se denomina a un retrato recargado (*caricato*) que emprende un ataque (*carica*) a un carácter, que trata de realizar el acto de desligar mediante la exageración de ciertos rasgos corporales o mentales. Aquí un objeto ataca a un carácter, a una criatura o a una situación. Cargado de nuestra actividad mental, caricaturiza y desliga.

PERSPECTIVA

Y así, tenemos ante nosotros aquellas formas de las que al comienzo dijimos que se encontraban en distinto »estado de agregación« al de la literatura propiamente tal. Formas que no captan las disciplinas que describen la estructura de las unidades lingüísticas y su clasificación hasta la obra artística definitiva; formas que, me parece importante insistir en ello, se encuentran tan adheridas a la lengua, que parecen resistirse a la conciencia eterna de la lengua: a la *escritura*.

Hemos visto de qué manera se desarrollan tanto en la vida como en la lengua y cómo se perciben tanto en el plano del ser como en el plano de la conciencia; cómo cada una de ellas deriva de una *actividad mental* determinada:

cómo podemos reconocerlas como *formas simples puras* y como *formas simples actualizadas*, y cómo, finalmente, se desarrolla la *forma referida*;

cómo, por ende, la forma simple concentra su poder en un objeto, cómo un objeto puede estar cargado del poder de la forma.

Tal vez podríamos haberlo presentado todo de manera más sistemática, podríamos haber destacado con mayor rigor todas las relaciones internas y haberlas representado esquemáticamente. Sin embargo, hemos preferido dejarlas, por así decirlo, surgir de sí mismas, dejar a cada una en su propio mundo y aludir a lo general sólo cuando la investigación de cada una condujese espontáneamente hacia ello. Es el peligro de un trabajo de análisis que nos induce a valorar erróneamente la relación de las partes con el todo; es la fatalidad de todo trabajo de descomposición que, una vez realizado, »la imagen del bello mundo« se encuentra trizada ante nosotros. Si, pese a todo, elegimos este camino, fue porque debíamos luchar contra el uso lingüístico descuidado que —como hemos visto a través de los diccionarios— no lograba distinguir rigurosamente las palabras de diferente significado y contra la manera de pensar en que habían comenzado a empalidecer y a borrarse los conceptos. Separar y esbozar pareció ser la primera parte, estructurar mediante un esquema logrado es »cura« posterior.

Una comparación de las formas simples entre sí y con un sentido más profundo, constituiría nuestra próxima tarea.

Pero para esto se necesita mucho. En el curso de este trabajo he indicado muy a menudo cómo había de proseguirse en determinados puntos con ampliaciones e investigaciones particulares. Podría haber hecho esta indicación con más frecuencia. En investigaciones como la nuestra a cada paso se siente lo que falta; siempre se encuentran vacíos y cuando se revisa una parte, nos asalta un hondo suspiro: estamos aún en los comienzos; justamente donde terminamos, comienza el verdadero trabajo.

Para la determinación de las formas, nos hemos movido en un ámbito relativamente reducido. Hablábamos de la Antigüedad, de la migración de los pueblos, de la Edad Media y de los tiempos actuales. Nuestra intención era comprobar cómo se dio aquello durante un período de esa época —tal vez en su mayor grado evolutivo— cómo tuvo vigencia, aunque a veces poco pronunciada durante este lapso; como la actividad mental de la cual deriva la forma, aunque no siempre de igual eficacia, existió sin embargo, ininterrumpidamente en aquella época y fue accesible a todos. Por otra parte, también hemos hablado de los pueblos de la Antigüedad clásica, de los germanos y de los romanos, de los semitas y de los hindúes y, con menos frecuencia, de los pueblos primitivos. También tratábamos así de demostrar que en todas partes reinaban las mismas actividades mentales que originaban las mismas formas y que sólo la actualización podía adoptar un carácter diferente cada vez. Pero los tiempos de la historia universal y de la expansión de los pueblos que participan en aquella historia, son mucho más amplios de lo que podemos abarcar en nuestro círculo. Antes de hablar de la interrupción y omnipresencia en sentido propio, antes de poder comprender la validez general de una actividad mental y con ello el sentido y la esencia de la forma— incluso de las muy a menudo diversas actualizaciones— será necesario ampliar considerablemente nuestro círculo temporal y espacial.

No dudamos que en esta ampliación toparemos con difi-

cultades. Estas se encuentran en la recién mencionada diversidad de caracteres de las actualizaciones.

El camino para reconocer y diferenciar cada una de las formas condujo a través de las actualizaciones. En las actualizaciones, se nos dio primero la forma y a partir de ella abrimos paso hasta la forma simple propiamente tal y a su vez allí encontramos la correspondiente actividad mental. Ya Jacobo Grimm nos demostró que este camino era posible. Cuando toda una época fue incapaz de distinguir la forma simple *Märchen* en las actualizaciones que se habían alejado de la forma básica y se habían acercado a la forma artística, Grimm estableció definitivamente que la particularidad de la forma simple era el «hacerse a sí misma». Hemos tratado de seguir su ejemplo, pero no podríamos olvidar que el «descubrimiento» del *Märchen* comenzó en un pequeño círculo sumamente familiar al investigador.

Si ahora coleccionamos distintas actualizaciones provenientes de pueblos muy lejanos y de tiempos también lejanos —digamos entre los egipcios, chinos, indígenas, norteamericanos— y tratamos de ver si allí se comprueba lo que encontramos en nuestro propio ámbito ¿será siempre posible reconocer las formas simples en estas actualizaciones tan diversas en su carácter a las nuestras?

Recordemos, por ejemplo que la actividad mental que conduce a la forma hagiografía en la Edad Media, la encontramos actualizada en la *Vita* de santos; en la Antigüedad, en una parte de los *Epinicios* y en las crónicas deportivas en los tiempos modernos. Si en su carácter una actualización china o norteamericana de la forma simple hagiografía se aleja tanto de nuestras diferentes actualizaciones como la crónica deportiva de la *Vita* de santos, entonces es claro que no será tarea fácil determinar su equivalencia.

Si no queremos preocuparnos de cosas externas y deseamos llegar a resultados definitivos, tenemos sólo un medio.

Repitémoslo otra vez: bajo el dominio de una actividad mental de la pluralidad del ser y del acontecer, se condensan fenómenos de la misma naturaleza. Esos fenómenos, la lengua

los arremolina, reúne, comprime y coge como estructura. Ante nosotros, se encuentra en la lengua como algo indivisible, como unidad preñada por la actividad mental. Es lo que *hemos llamado ademanes particulares de la lengua* o, para mayor brevedad, *ademanes lingüísticos*.

Es particularidad común de todas las formas simples que se realicen en la lengua mediante ademanes particulares. Por otra parte, estos ademanes particulares son los que, como unidades cargadas del poder de una actividad mental y por lo tanto morfológicamente reconocibles, nos permiten diferenciarlas y separar las formas simples unas de otras.

Otra tarea aparece junto a la tarea de la comparación de todas las formas simples: la investigación de la acción, función y estructura de los ademanes lingüísticos de cada forma simple y la comparación entre sí de los ademanes lingüísticos de cada una de las formas. Si hemos fijado los ademanes lingüísticos dentro de las lenguas de nuestro ambiente y hemos aprehendido su estructura lingüística interna y externa, debemos observar si, y hasta dónde, en las otras lenguas —lenguas en las cuales hemos reconocido la misma actividad mental aunque con ciertas alteraciones, pero siempre con el mismo sentido— actúa el ademán lingüístico.

En este trabajo, sólo me ha sido posible en algunas ocasiones aludir a este camino. Una consecuente investigación de los ademanes lingüísticos proporcionará nueva claridad a la relación de las formas entre sí. Si recientemente afirmamos que tal vez sería difícil reconocer como tal una hagiografía china o norteamericana, frente a esto podríamos suponer que poseyendo conocimientos relativamente breves de la estructura interna y externa del chino o del algonquino, nos sería posible reconocer una *sentencia*. Esto se explica fácilmente. En nuestra *hagiografía*, el ademán lingüístico, dicho a *grosso modo*, constituye sólo una parte de la forma. Evidentemente, constituye la parte decisiva, la parte en que la actividad mental está representada de acuerdo al sentido y esencia en que reconocemos la hagiografía. Sin embargo, existen en-

tre los ademanes lingüísticos, otros elementos que, comunicando o uniendo, no están cargados en la misma medida de la fuerza de la actividad mental, ni son realizados por ella, como sucede con los ademanes lingüísticos propiamente tales. Observamos algo semejante en aquellas formas que adoptan la estructura de narraciones más extensas como la leyenda y el *Märchen*. También en el *Kasus* hemos dicho cómo, con la ayuda de las partes «variables» e intercambiables, la forma simple puede pasar a forma artística. En la mayor variabilidad de aquellas partes, descansan fundamentalmente las diferencias de carácter que percibimos en las diversas actualizaciones de una misma forma simple. En cambio, en la *sentencia*, el ademán lingüístico abarca toda la forma, la ata de manera tan firme que no puede alterarse ni una sola palabra; la estructura tan totalmente que casi da la impresión de poseer un «cuño personal». Y justamente por eso es fácil reconocer la sentencia.

¿Es posible hacer extensivo esto a la hagiografía? ¿Podemos suponer que estas diferencias funcionales del ademán lingüístico son propias de las formas y que siempre y en todo lugar entre los ademanes lingüísticos de la hagiografía hay partes que comunican y unen mientras que en la sentencia siempre y en todo lugar el ademán lingüístico coge la totalidad?

Sólo una investigación más profunda de la acción, función y estructura del ademán lingüístico puede darnos la respuesta. Es posible establecer que algunas formas están hechas de tal manera que los ademanes lingüísticos constituyen en ellas el hilo portador del sentido que, bajo el dominio de una actividad mental, determina y une un complejo mayor. Otras formas poseen la particularidad de realizarse como totalidad sólo en el ademán lingüístico. Pero también podría suceder que todas las formas simples sólo se realicen originalmente en el ademán lingüístico y que aquellas partes que comunican y unen se hayan agregado en el camino que conduce a la forma artística o que hayan surgido de la forma artística misma. Si es cierto lo primero, entonces las partes que unen y comunican pertenecen también a la actividad mental y a la forma

simple propiamente tal; si el caso es el segundo, éstos no serían nada más que un medio para la actualización.

Sea como fuere, en todo caso, mediante la observación de las diversas actividades de los ademanes lingüísticos, ya hemos logrado la posibilidad de clasificar nuestras formas. Según falten o aparezcan las partes que unen y comunican y según la relación de los ademanes lingüísticos propiamente tales con aquellas partes, podemos denominarlas, en cuanto a la extensión de la forma, *forma larga* o *forma breve*; en cuanto a su variabilidad, *forma variable* o *invariable*; en cuanto a su dirección hacia adentro o hacia afuera, como *formás abierta* o *cerrada*. Si junto a los ademanes lingüísticos, las partes que comunican y unen pertenecen a la forma simple propiamente tal, esta división sería fundamental; si sólo pertenecen a la actualización, entonces carecen de importancia para ellas.

La investigación ha de efectuarse nuevamente en el ademán lingüístico. Mediante el ademán lingüístico podemos estudiar desde adentro la estructura que estudiamos desde afuera siempre que no procedamos de la misma manera como tan frecuentemente ha sucedido en la llamada investigación de motivos y no enumeremos y agrupemos cándidamente y con insuficientes conocimientos lingüísticos. Debemos interpretarlo como última unidad en que se manifiesta una actividad mental estructurante.

Publicada por primera vez en 1930, *Las formas simples* (Einfache Formen), de André Jolles, es una de las obras fundamentales de la ciencia literaria alemana de este siglo.

Partiendo de la constitución lingüística de la obra —orientación que la crítica estructuralista de nuestros días ha desarrollado a partir de una idea formulada ya en el siglo XVIII por Hamanns y por Herder—, Jolles describe aquellas formas que sin ser obras de arte propiamente tales, pertenecen, sip embargo, al orden de la creación artística, como la hagiografía, el mito, la leyenda, el enigma o el "Märchen". Estas formas simples se constituyen en la lengua sin que, en realidad, el poeta participe en su constitución, pero difícilmente se consigue comprender las grandes formas literarias si no se las refiere a esas estructuras intermedias. No se puede comprender —dice Jolles— la estructura de la *Canción de los Nibelungos*, sin pasar previamente por la estructura intermedia de su leyenda. El libro incluye en el análisis estructural de la obra literaria todo un plano de cuestiones que, hasta su publicación, sólo había interesado a los estudiosos del folklóre, pero que hoy preocupa a todos los lectores de teoría literaria.

BIBLIOTE