



"El sensualismo era aceptado con toda naturalidad"

En *Un amour de Swann* asistimos a la formación del mito y a su destrucción mediante el proceso de "desenamoramiento" cuyo estudio recomendaba Gide a los novelistas contemporáneos. Odette de Crécy no es "el tipo" de Swann, quien no se enamora de ella sino cuando observa la semejanza de Odette con una figura femenina en un fresco de Botticelli en la Capilla Sixtina. "La expresión obra florentina hizo a Swann un gran favor: le permitió, como un título nobiliario, hacer penetrar la imagen de Odette en un mundo de ensueño al que no había tenido acceso hasta aquel momento, y en el que se impregnó de nobleza." Pero la transferencia estaba basada en una semejanza superficial, y Swann arrastra durante el resto de la novela la dura carga de tratar de prolongar una imposible coincidencia: su quijotismo de historiador del arte le lleva a la desilusión. Y es que si el amor-pasión no es un acto de adoración frente a la idea platónica o divina de la gracia femenina, si es un inestable juego de luces, una ilusión óptica producida por la bruma y la lejanía, habrá de desvanecerse en cuanto nos acerquemos. Así se desvanecen las "rosas lejanas" de las mejillas de Albertine cuando el narrador se acerca a ella para besarlas: "Primero, a medida que mi boca comenzó a acercarse a las mejillas que mi mirada le había invitado a besar, mis ojos, al desplazarse, vieron otras mejillas distintas: el cuello observado a más corta distancia y como con lupa, mostró, en su gruesa granulación, una robustez que modificó el carácter del rostro... Lo mismo que en Balbec Albertine me había parecido cambiar con frecuencia, en ese momento, durante el corto trayecto de mis labios hacia su mejilla, vi a diez Albertines; aquella única muchacha era como una diosa con varias cabezas; la que había visto en último término era sustituida por otra si trataba de acercarme más. Por lo menos, mientras no la tocaba, veía su cabeza y un ligero perfume se desprendía hacia mí. Pero, ¡ay! —pues nuestra nariz y nuestros ojos están tan mal colocados para el beso como mal hechos nuestros labios— de pronto mis ojos cesaron de ver; a su vez mi nariz se aplastó y no percibí ya olor alguno, y, sin conocer más por ello el ser de la rosa deseada, me di cuenta, gracias a estos detestables síntomas, de que estaba besando la mejilla de Albertine." 18

Poesía y crítica se unen en Proust para una reconstrucción del mito al borde de su destrucción. Ya no hay amor romántico en la literatura contemporánea. Que el lector repase las novelas más influyentes de los últimos años. Los trovadores pueden se-

guir durmiendo el sueño de los justos desde sus gruesos tomos cubiertos de polvo. Queda, sin embargo, flotando en el aire de los siglos el verso de Quevedo:

Polvo serán, mas polvo enamorado.

NOTAS

- 1 Dante, *Paraíso*, canto xxxiii.
- 2 *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 150.
- 3 R. Briffault, *Les troubadours et le sentiment romanesque*, París, 1945, p. 35.

4 "Variación, como toda la métrica provenzal, del *zéjel* hispanoárabe, la sextina es el germen manifiesto del soneto así como de la *terza rima* de la *Divina Comedia*. Se atribuye el primer soneto italiano a Pier delle Vigne, canceller de Federico II, que habría parafraseado un poema provenzal de Guilhem Figueira." *Ibid.*, p. 162.

5 Dante, *Vita Nuova*, xxv.

6 *Op. cit.*, p. 17.

7 Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, p. xii.

8 *Revue des Deux-Mondes*, enero de 1899, p. 350.

9 *El collar de la paloma*, trad. de Nykl, París, 1931, p. 137. No cito la traducción española por no tenerla a mano. Sobre esta obra véase A. Castro, "Amores de hace mil años", en *Cuadernos Americanos*.

10 *Les poésies de Cercamon*, edición de A. Jeanroy, p. vii.

11 Emilio García Gómez, *Poemas arábigo-andaluces*, p. 97. (Cit. por Griffault.)

12 Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, París, 1939, p. 70.

13 L. Massignon, *La Passion de Al Hallaj*, I, p. 161.

14 Hélène Nahas, *La femme dans la littérature existentielle*, París, 1957, p. 5.

15 André Maurois, *Cinq visages de l'amour*, Nueva York, 1942, p. 165.

16 *Ibid.*, p. 187.

17 *Ibid.*, p. 178.

18 Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, II, cap. II.

LA FILOSOFIA COMO EXPRESION LITERARIA (PROPUESTA)

Por Emilio URANGA

"La propuesta ha de ser algo dura, y que cause reparo; llega después la solución esperada, y la desempeña."

Baltasar Gracián

ES UN LUGAR común afirmar que los filósofos escriben mal. Tan rotunda generalización podría ser fácilmente refutada aduciendo los ejemplos eminentes de Platón y Bergson. Y entre nosotros ¿se diría que escriben mal José Vasconcelos y Antonio Caso? ¿No se reconoce en José Ortega y Gasset a uno de los primeros prosistas de lengua castellana?

Pero las excepciones, se dirá, no derogan la ley. Entre las muchas cosas que le son indiferentes al filósofo, está sin duda, la de escribir bien o mal. Encarándose a Kant recordaba Hegel que para un filósofo auténtico es igual la pobreza o la riqueza y exagerando, hasta la vida y la muerte. Escribir bien ¿sería motivo suficiente para cancelar la indiferencia

del filósofo? El pensamiento se da por enteramente satisfecho con encontrar una expresión y es un adjetivo que nada le añade el que esta expresión sea literaria, que merezca la pena ser destacada por sus altos quilates estéticos.

En filósofos que persiguen fines políticos o pedagógicos pedir que a más de la indiscutible influencia que ejercen se dieran a pulir su estilo sería al parecer algo exagerado y hasta necio. Como diría un inteligente historiador, aplicando al caso una sentencia muy mexicana que don Lucas Alamán recogió de labios de Hidalgo: "Si con atolito vamos ganando atolito vámosle dando." La lengua, los escritos de muchos filósofos son "atolito", pero aún así, o quizás por ser así, consiguen lo que se han propuesto. ¿Vamos, pues, a reparar en cómo escribe el filósofo cuando tan bien le va con lo mal que escribe? El estudio de estos filósofos descuidados podría ponernos sobre aviso y no esperar mucho de una pesquisa sobre el valor literario de la lengua de los filósofos.

Lo mismo sucede con su habla. Oradores han sido, conferenciantes, maestros y catedráticos. Con diversa fortuna, pero también con la misma indiferencia respecto del valor literario de sus comunicaciones verbales. La naturaleza es sabia y si hubiera dotado además de elocuencia a estas criaturas que tan mal escriben menuda la hubieran armado. Ante la notoria insuficiencia verbal de muchos filósofos o ante su hosca descortesía para hacerse entender como el resto de los mortales, valdría la pena epilogar con las palabras de una bella mujer: "¡qué gran ventaja



es que los filósofos escriban libros!" Por mal que escriban siempre es preferible poder echar mano de ese medio de comunicación que no exponerse, enfrentarse cuerpo a cuerpo, a estas ariscas y semimudadas criaturas.

Por otro lado no han faltado poetas, jueces por tanto del idioma, que han elogiado la expresión literaria de los filósofos, que la han destacado. Por ahí anda una célebre página de don Antonio Machado en que nos hace caer en la cuenta, con sapiente énfasis, de que Kant es parco sin duda en metáforas, pero que cuando le da por emplearlas suele elegir las con un gusto que le envidiarían los más elegantes poetas. Ese sueño de la paloma que se da a imaginar que sin el sustento del espacio volaría mejor, le parece a don Antonio acabado acierto metafórico. De aquí y de ahí siempre es posible entre-sacar, de los escritos de los filósofos, innegables logros estilísticos. Paul Valéry que no respetaba mucho la filosofía reducía todas sus alharacas, pretendiendo liquidarla con esto, a una discusión mal planteada de palabras y sólo de palabras, a una interminable cuestión lingüística. Pero ¿no se convierte con ello a la filosofía en un inmenso poema, en una imponente cuestión poética?

Creo que basta con rozar estos extremos, con pulsar estas antinomias de la filosofía como expresión literaria para dar a entender que por detrás de ese lugar común de la mala fortuna de la filosofía como obra de arte, se ocultan muchos problemas que vale la pena investigar, y que hasta hoy no han atraído suficientemente la atención de los ensayistas. Tema, éste, humanista por excelencia, curiosidad erudita y algo más, ese sutil añadido que convierte a la curiosidad en amor por lo que los hombres se han propuesto conseguir, y han conseguido otras veces sin proponérselo.

¿Por qué escriben mal algunos filósofos? La respuesta inmediata, y que menos favor les hace, consistiría en decir que su mala, su baja calidad como escritores, se debe a que lo que piensan es de por sí desmañado, inconcreto, torpe, nebuloso e insignificante. Lo abstruso e insignificante no puede encontrar, sino en una expresión contrahecha la medida exacta de su realidad. "No me gusta dejarme maltratar por lo abstracto", solía decir Goethe cada vez que alguien le invitaba a sumergirse en los escritos de los filósofos. Ese salto hacia lo incorrecto como primer compás de entrada en las sinfonías filosóficas desagrada y desarma. Descortes por excelencia los filósofos no lanzan el cebo de una primera frase bien hecha, sino que esperan, con su paciente mala educación, que el lector vencerá de por sí su repugnancia, y que acompañará al pensamiento por los meandros en que viola y mancilla todas las convenciones gramaticales.

"No conozco otro filósofo, que como Schopenhauer, haya inspirado a tan buenos artistas", decía Keyserling, preludiando un ensayo en que maliciosamente se daba a mostrar que la bella lengua de Schopenhauer es el precio que ha pagado por traficar con un pensamiento que no tiene nada de profundo. Cuando se domina la expresión, replicaría el filósofo, se sacrifica en el ara de sus convenciones la oscuridad del pensamiento, se hace transparente verbalmente, se nivela lo abstruso al rasero de lo meridiano, de lo meridianamente retórico. Cuando el filósofo

utiliza una lengua con probado valor literario parece que lanza sobre sus lectores un sofisma interesado en que se lo traguen. La viciosa convicción de que el asunto de la retórica es el arte de ganar adeptos de una causa injusta coadyuva a que el filósofo, figura surgida como contraimagen del sofista, desdeñe la expresión bella.

La belleza de la filosofía y de su expresión residen en su fidelidad a las cosas, en la precisión con que las transcriben. El filósofo se impone la máxima con que Gide definía la sinceridad: "que las palabras no se te anticipen a las ideas". Las palabras corren en tropel, despiertan y se unen antojadizamente por las leyes heredadas, automáticas, del idioma, e imponen con violencia sus "afinidades electivas", sus asociaciones legítimas e ilegítimas. Es muy difícil remontar el río de las palabras, remar a contracorriente, y obligarlas a ser dóciles, no a sus maridajes tradicionales, al genio del idioma, sino a las ideas. El orden de las ideas no corresponde al orden de las palabras, es siempre, innovación, y el filósofo aparece bajo la desairada figura de corruptor, o pervertidor del lenguaje, en contraste hiriente y desfavorable con el poeta como creador del idioma. Abandonarse al genio del idioma sería equivalente a abandonar



el genio de la filosofía, la imperativa voz de las cosas, a nombre de los gritos de las palabras. Y, sin embargo, filosofía y poesía se tocan...

En el problema de la filosofía como expresión literaria están, pues, entrañados muchos enigmas y de muy diversa índole. El plano más inmediato y chabacano se referiría a ejemplificar las infracciones gramaticales, sintácticas, o como prefiera llamárselas, en que incurren muchos filósofos. "La gramática se venga cruelmente de quienes la desprecian", ha dicho Goethe. Y fácil sería formar un anecdotario, alegre y escandaloso, de los disparates gramaticales que hacen de muchas obras filosóficas verdaderas *sobras* artísticas.

Un segundo plano de consideración se ocuparía de la estilística. Cuando estudiaba en Alemania, sobre todo el *Diván oriental-occidental*, de Goethe, topé con una aguda caracterización de Burdach acerca del estilo goethiano, estilo festivo que no se arredra de echar mano de expresiones populares y casi vulgares, y que se apropia sin escrúpulo de las locuciones populares; estilo llano, casi de criadas. Aproveché la definición para caracterizar, a mi vez, el estilo que don Alfonso Reyes utiliza precisamente en su libro sobre Goethe, y en casi toda su obra, por lo cual no sería exagerado hablar de estilo alfonsino. No he podido nunca olvidar este acierto en la caracterización de un estilo,

y me di cuenta que el procedimiento era generalizable, y que había que entrenarse, aplicarse a la tarea de definir en cada caso el estilo de un autor, y no simplemente dejarse *agarrar* por él. Se trataría, pues, en un segundo paso de la investigación, de definir el estilo de algunos filósofos, de Hegel, de Schopenhauer, de Nietzsche, de Heidegger, de Ortega y Gasset. Tarea un poco más elevada que la de salir a la caza de gazapos gramaticales. Pero no pararía aquí la cosa.

Leyendo el tomito de *Homenaje* que a Jorge Lukács le han dedicado sus deudores de lengua alemana, con ocasión de sus setenta años, cuenta uno de ellos, Erpenberg, que estando en Moscú, durante los años de la emigración los escritores solían reunirse regularmente para cambiar impresiones, e impedir que se oxidaran sus actividades artísticas. En cierta ocasión el grupo se vio conmovido por una noticia periodística de marcado sabor macabro. Atenazados por el horror, y en busca de ejercicio, los escritores se propusieron elaborar esa noticia como cuento, novela u obra de teatro, en fin, utilizarla artísticamente, darle forma. Una vez que estuvieron en posesión de sus proyectos o realizaciones acudieron a Lukács, quien les propuso que, a la usanza del país en que estaban, sería bueno someter a la llamada crítica de masas los bocetos, o sea, que sería ilustrativo que se leyeran ante un auditorio de obreros alemanes, y que se les invitara a manifestarse libremente sobre las obras que se les proponían. El auditorio estaba, como los escritores, al tanto de la noticia periodística que había servido de materia o punto de partida a las obras en proyecto. El resultado fue decepcionante. Nadie pudo convencer con su cuento, novela o drama, a la masa, mientras que la noticia escueta había provocado en todos, autores y jueces, una emoción vivísima. Ya en capilla preguntaron los desalentados autores cuál era la opinión de Lukács acerca de este fracaso, y si no le daba por pensar, como a todos, que la crítica de masas, tan elogiada por los soviéticos, era en realidad una ineptia. Lukács les hizo caer en la cuenta de que, arrastrados por la emoción que suscitara la noticia, había elegido cada quien una forma artística para elaborarla, pero que cualquiera que fuera la forma elegida, ninguna había podido conservar intacta la emoción que inicialmente produjera. "De modo que —se le replicó—, parece insinuar que la única forma adecuada a esta materia es la noticia periodística". "En modo alguno —dijo Lukács—, la noticia periodística no es una forma artística, pero está muy cerca de una forma que, ésta sí, es ya artística: la anécdota". La materia exige como forma apropiada la anécdota, y ninguno de los escritores había sabido verla. Para terminar, apuntó Lukács que este género artístico particular, que es la anécdota, había sido cultivada con singular acierto por Ernst von Kleist. Los escritores tuvieron que confesar que entre los presentes no había ningún Kleist, y que las masas les habían dado una lección.

De aquí se desprende no una, sino muchas lecciones. Ante todo el problema de las relaciones entre la materia y la forma en el arte. Hay que quitarse de la cabeza la idea de que la forma es omnipotente, y que cualquiera que sea la materia es posible someterla a una forma determinada. ¿Quién no recuerda la confusa discusión acerca de la *novela* de la Revolu-

ción mexicana y de América como “novela sin novelistas”? Habría también que desconfiar muy en serio de lo que dice Valery: “no hay pensamiento humano tan sutil que no pudiera someterse a la forma del soneto”, encorsetarse bajo la forma de soneto.

Pero no habría que conformarse con ejemplificar el desajuste de forma y materia, sino, como hace Lukács, apuntar hacia una solución, o sea, mostrar cómo esa materia pide su forma adecuada, y cómo hay un artista que se la ha procurado, mientras que los malos la han frustrado, dejando que la materia, por decirlo así, se deje ver, se imponga a la forma y el resultado es todo, menos una obra de arte. En su libro sobre Goethe, Gundolf demuestra, deduce, que el Werther, dado el personaje, tenía que ser una novela epistolar, y no un drama o un cuento.

Don José Ortega y Gasset hizo una aparición sensacional en Darmstadt, allá por 1951, suscitando con todo el peso, poder e impertinencia, de su egregia retórica, el problema del género literario propiamente filosófico. La filosofía se ha escrito en todos los géneros, novela, cuento, drama, diálogo, ensayo, tratado, poesía, y no parece haber ningún privilegio por parte de alguno de ellos, ninguno acapara, como verdaderamente filosófico, a la filosofía. En otras palabras, la materia que llamamos filosofía lo mismo se vierte en la anécdota que en el tratado. ¿O no? y si no, ¿por qué? Pues, como dice Kierkegaard, sólo los niños o los débiles de espíritu se conforman con un *no* lanzado sin razones, como una orden.

Años más tarde, aquí, entre nosotros, Antonio Gómez Robledo, en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua, ha replanteado el tema que eruptivamente dejó caer Ortega, y le ha dado un sesgo de positivo interés. El género es, en filosofía, viene a decirnos, indiferente con tal de que, la filosofía, conserve en él, intacta, la estructura *dramática* que es esencial a toda proposición enunciada de modo auténticamente filosófico, es indiferente el género en que se *redacta* la materia filosófica siempre que salvaguarde el dramatismo propio de toda enunciación o principio filosófico.

¿No hay un *parti pris* a favor del *drama* como forma privilegiada de la filosofía? Claro es que, se dirá, entre drama como cualidad de un enunciado y drama como género literario hay su diferencia, de modo que el problema planteado por Ortega queda intacto, y todavía andamos en búsqueda del género filosófico. Porque *dramática* o no, la proposición filosófica, el sistema, exige una expresión que no necesariamente es, en el plano macroscópico, digamos, el drama, como en el plano microscópico siempre lo es.

Pongamos por caso que se trata de redactar en forma de artículo o de ensayo una correspondencia o cartas filosóficas. ¿En qué caso es legítimo operar el cambio? En el caso de que la correspondencia no entrañe de por sí ningún dramatismo. En el caso contrario, se evaporaría el dramatismo al pasar al ensayo, y por tanto se frustraría, se eliminaría, justamente lo que tiene de filosófico. En la forma de correspondencia está preservado el dramatismo mínimo de un enunciado filosófico que en la forma de ensayo ha desaparecido.

Hegel dice en su *Lógica* que la proposición filosófica, esa materia última y au-



téntica tras de la que vamos, que encierra, como en una nuez, la quinta esencia de toda filosofía, y que busca su forma macroscópica, es, en sí, una enunciación contradictoria o *conflictiva*: expresa la identidad y a la vez la contradicción. Es la proposición que el mismo Hegel llama *especulativa*. Por ejemplo: toda proposición que se construye con el verbo *aufheben* que a la vez significa lo que se pierde, se hunde, se va, y lo que se conserva, se asume o se salva. Un discurso en que las proposiciones espejearan a la vez la identidad y la contradicción de lo que enuncian sería el discurso propiamente filosófico, aunque se dijera bajo la forma de poesía, de cuento o de tratado. Repárese, en función simplemente de ejemplo, en esta proposición de Goethe: “Nada nos aleja tanto de la vida como el arte y nada nos une a la vida tanto como el arte.”

Ortega y Gasset daba otra respuesta al problema de la calidad de la proposición filosófica elemental, diciendo que era la que se escribía haciendo resonar el valor etimológico de las palabras. ¿No decía de Heidegger que practicaba la sensualidad de acariciar raíces? Al iniciar la segunda parte de *La montaña mágica*, Thomas Mann reflexiona sobre el tiempo. Y entre otras cosas apunta: *Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie “zeitigt”*. *Was zeitigt sie denn? Veränderung!*: “El tiempo es activo, posee creatividad verbal; el tiempo *crea*. ¿Qué crea? ¡El cambio!” En español, no *pasa* este juego etimológico de las palabras, pero sí en alemán, pues tiempo *Zeit* y crear *zeiten* son afines. Proposición, por tanto, filosófica en alemán, y no en español. Lo cual nos abre a otro abismo. La proposición filosófica por excelencia es, a tenor de estas ideas de Ortega y Gasset, un “juego de palabras”, lo que orilla a buscar en la lírica, siempre intraducible, su expresión adecuada, y no el drama, o en el *epos*, en la narración.

Nada más ilustrativo de los extremos que estamos intentando esclarecer que el título de una obra de Unamuno: *La agonía del cristianismo*. Haber dado con este título es ya toda una proeza literaria,

no menos que filosófica, o por ello filosófica, puesto que acuña en forma simultánea las exigencias dramáticas y etimológicas propias de la proposición filosófica clave, o básica, de un sistema. Nadie negará que tal fórmula es equivalente a la de “sentimiento trágico de la vida”, pero esta vez en la palabra *agonía* hay la resonancia dramática del conflicto entre fe y razón, y el hallazgo etimológico que nos hace reparar en que *agonía* es lucha, combate, pelea, y no simplemente triunfo de uno de estos dos términos contrapuestos, las verdades de la ciencia y las esperanzas de la religión.

Si la proposición filosófica fundamental, su célula germinal, como también podría llamársela, es de índole etimológica, como parece sugerir Ortega y Gasset, o dramática, como quisiera Gómez Robledo, vemos que la filosofía en su base misma, en su fundamento tiene que resolver un problema, aunque mínimo, de expresión literaria. Y enunciar tal proposición en términos intraducibles, por su misma perfección literaria, como sucede en los casos eximios con un poema, no habla en contra de su condición filosófica, sino precisamente en su favor. Hay un ingrediente mínimo de *arte literario* que el filósofo tiene que introducir, o poner en los cimientos de su sistema, y si lo frustra, como es muy frecuente, es algo más grave que cometer una infracción gramatical, cosa que ocurre todavía más frecuentemente en los escritos de los filósofos, en la superficie macroscópica, podría llamarse así, del cuerpo de la filosofía. Por ello creo que se ha dicho con buen sentido que toda filosofía tiene algo de obra de arte, o que debe serlo en una porción, por lo menos mínima, para no negarse como filosofía, para no ahogar su célula germinal, su proposición básica. Toda filosofía, “ha de dejarse paladear”, como exigiría de algunas, Jaime García Terrés, o dejaría de ser filosofía. Tal es mi convicción.

Una propuesta como la que aquí busca su solución sería imposible de desempeñar sin el antecedente de un libro de Alfonso Reyes: *El deslinde*. En este ensayo se intenta responder a la pregunta de qué sea lo literario, o por lo menos, deslindar, acotar las fronteras de lo que lo es frente a expresiones que no pueden considerarse legítimamente como tales. Hay un ingrediente mínimo en la proposición filosófica —se la conciba como dramática, se la entienda como etimología o se combinen sabiamente sus exigencias— de índole literaria o artística, que imposible sería definir, si Alfonso Reyes no hubiera puesto en nuestras manos los indispensables hilos conductores capaces de hacernos operar el cernido.

