

## Dificultad de los clásicos

ENRIQUE MORENO BAEZ

## VALOR ESTÉTICO Y AMENIDAD

La persona que lea los clásicos para ilustrarse, para deleitarse con su belleza o para dar al espíritu alimento o solaz, o el estudiante de literatura que se acerque a ellos por primera vez deben convencerse de que el valor estético no está en relación, directa ni indirecta, con la amenidad de la obra, que en tanto grado facilita su lectura y asimilación. ¿Habrá quien diga que las obras de fray Luis de Granada o de Santa Teresa, que los *Nombres de Cristo*, de fray Luis de León, o que la *Política de Dios*, de Quevedo, son entretenidas? Y, sin embargo, su mérito es grande. Observemos que mientras el valor estético es objetivo y existe con independencia de nosotros mismos, la amenidad es algo subjetivo, de tal modo que la misma obra puede resultar muy amena para personas de un nivel cultural y no serlo para las de otro, muy entretenida para los niños y aburrida para los mayores, apasionante para las muchachas y poco atractiva para los varones de la misma edad. En nuestra adolescencia nos entretuvimos todos con libros que hoy se nos caerían de las manos. El hombre de ciencia se entretiene leyendo trabajos de su propia especialidad. Los españoles del xvi se solazaban mucho con los libros de caballerías, que, fuera de *Tirant lo Blanc*, hoy resultan de penosa lectura.

De que el valor estético sea independiente de la amenidad no se deduce que las obras clásicas sean necesariamente aburridas. El *Cantar del Cid* y el *Conde Lucanor*, *La Celestina* y el *Lazarillo*, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, el *Buscón* y los *Sueños*, las buenas comedias del xvii y las buenas novelas del xix pueden resultar hoy entretenidas para personas de cultura media. Sucede también que conforme nos hacemos más cultos nos deleitamos con lo que antes no nos divertía. Madurez espiritual que, aunque nos permita entretenernos sólo con lo bueno, no debe llevarnos ni siquiera entonces a confundir lo uno con lo otro.

Muchas personas se preguntarán si la amenidad no es un valor estético que hay que tener en cuenta al juzgar la novela, género que aspira a deleitarnos y entretenernos. Su historia, sin embargo, es la mejor prueba de lo contrario, ya que son muchas las novelas que un día resultaron muy entretenidas y

hoy no lo son. Hemos puesto el ejemplo de los libros de caballerías, que trastornaron a Don Quijote. Podríamos agregar el de las novelas pastoriles, en otro tiempo manjar predilecto de las doncellitas y los galanes. Otro más elocuente por más cercano es el de la novela histórica romántica, que hizo las delicias de nuestras abuelas, y en nuestro siglo ha sido relegado a los adolescentes, que cada día se interesan menos por ella. El número de ediciones que en su tiempo alcanzó el *Guzmán de Alfarache* revela que muchos se entretenían con esta novela, a pesar de sus moralidades.

## LA CAPTACIÓN DEL VALOR ESTÉTICO

También debemos persuadirnos de que el valor estético no siempre se percibe a primera vista, sino que requiere atención lenta y sostenida, lo que supone que hay que volver a contemplar lo visto o a releer lo que ya se ha leído. Aun los críticos más perspicaces suelen descubrir al releer muchos matices nuevos; no digamos el principiante, que habrá de estar inmunizado contra el desconsuelo que produce el ver que no acaba de gustarnos una obra famosa. Conviene entonces practicar la humildad, convenciéndonos de que en este caso lo más probable es que el defecto de apreciación se encuentre en nosotros. Esto significa que el descubrimiento del valor estético supone o, mejor dicho, presupone cierta tensión de la voluntad. Fuera de las personas que carecen de sensibilidad para la belleza, en las que tales esfuerzos resultan inútiles, las demás verán siempre premiadas su perseverancia y docilidad. Aun por mucho que nos hayamos ejercitado en la captación de tales valores, tendremos que volver a hacer este esfuerzo todas las veces que nos enfrentemos con un estilo al que no estemos acostumbrados. El desconocimiento de tantos críticos de los valores del arte moderno nace precisamente de no darse cuenta de que estos valores no son evidentes, sino que deben ser descubiertos. La pereza que muestran nos hace dudar de que efectivamente comprendan el arte del pasado y no se limiten a repetir opiniones ajenas. No creemos que toda obra original sea por ello buena; sí creemos que para ser buena tendrá que ser



original. Pobre será la poesía del futuro si no pone a prueba la agilidad de nuestro espíritu para captar la nueva vibración.

Muchas personas opondrán a esto el que hay estilos de que se goza sin mayor esfuerzo. En estos casos o hemos olvidado el esfuerzo hecho o lo hemos realizado inconscientemente. ¿Cuántos críticos de los que abominan del arte abstracto reconocerán que el desconcierto que les produce es el mismo que experimentarían la primera vez que vieron en su vida pintura románica? Pocos tendrán conciencia de que fueron las imágenes que veneramos en nuestra niñez y los cromos piadosos los que nos familiarizaron con la pintura y escultura religiosas posteriores al Renacimiento, que luego hemos apreciado sin esfuerzo alguno. También en nuestra niñez nos familiarizamos todos, más a través de grabados y postales que contemplando los monumentos, que a lo mejor mirábamos sin ver, con la arquitectura gótica y árabe.

#### DIFICULTADES DE LENGUA Y ESTILO

A la dificultad que toda obra de arte nos opone, celando su mérito, hay que agregar, en el caso de las literarias, las dificultades de lengua y estilo. Las primeras son consecuencia del empleo de palabras que hoy no se usan o que, por lo menos, no se emplean con la misma acepción, de idiotismos y frases hechas cuyo significado no conocemos y de formas gramaticales y construcciones distintas de las actuales. Estos escollos, que son los mismos que encontramos en obras escritas en idiomas que conocemos imperfectamente, dificultan mucho la lectura de obras anteriores al xv, van disminuyendo desde el xv hasta el xvii y sólo aparecen modernamente en obras que reflejen el modo de hablar de una clase o región. El estudio de la historia de la lengua o el del dialecto o jerga de que se trate y el manejo de vocabularios y ediciones anotadas, donde se resuelvan estas dificultades al pie de página, nos ayuda mucho a vencerlas. Pero como esto requiere esfuerzo y paciencia y hay que evitar un naufragio casi seguro en el principiante, tendremos que conjugar la necesidad de adquirir tales conocimientos con la conveniencia de hacerlo poco a poco, ya que un cierto número de problemas lingüísticos sin resolver no son un obstáculo para la captación del valor estético.

De índole muy diversa son las dificultades que se derivan de la complejidad del estilo. Así, los poetas de la primera mitad del xv abundan, en sus obras de arte mayor, en neologismos, latinismos sintácticos y alusiones históricas y mitológicas; los culteranos del xvii, además de latinizar mucho también su vocabulario y su sintaxis y de multiplicar las alusiones que ponen a prueba la cultura de los lectores, engarzan unas metáforas en otras de un modo que dificulta la comprensión; Quevedo y Gracián, máximos conceptistas, usan de frases breves, preñadas de intenciones y significados, que es necesario desentrañar. En los tiempos modernos la poesía del segundo cuarto de siglo resulta oscura, en el caso de los creacionistas por jugar con el significado de las palabras, enriqueciendo la realidad con imágenes que no responden a nada de ella; en el de los poetas puros, por lo

abstracto o cifrado de su lenguaje; en el de los surrealistas, por expresar los movimientos del subconsciente por medio de lo sólo aparentemente inconexo. Mucho facilita la comprensión de estos poetas el conocimiento de la doctrina de cada escuela.

#### DIFICULTADES DEL CONTENIDO

Hay otras obras que son difíciles por su materia. Nadie puede entender a Santa Teresa ni a San Juan de la Cruz sin saber qué es la mística ni los autos de Calderón si no tiene idea de aquellas cuestiones teológicas y filosóficas que se plantean y resuelven en cada uno de ellos. Aunque podamos gozar de un fragmento, página o poesía sin calar todo su significado, no sucede esto con una obra extensa o de muy compleja estructura, como son los autos. Observemos que estas dificultades no afectan, como las lingüísticas, a la superficie, por lo que pueden ser soslayadas sino al meollo o sustancia de las obras, en el que forzosamente hay que penetrar.

#### CONCLUSIONES

De todo lo expuesto creo que se sacan dos conclusiones. La primera es que para comprender a los clásicos se necesitan, por una parte, conocimientos filológicos, que podremos adquirir sobre los textos y poco a poco, y, por otra parte, conocimientos teológicos y filosóficos que nos permitan captar el pensamiento eje de la obra. No hay que decir que lo que sepamos de historia política, costumbres e instituciones también nos ayuda a comprender a los autores clásicos. No creo que la literatura pueda ser gustada por quien no guste de las artes plásticas, cuya evolución es entre nosotros tan parecida y cuya comprensión no ofrece las dificultades de tipo técnico que tiene la música.

La segunda conclusión es que si unos autores clásicos son más difíciles que otros por más lejanos de nuestra moderna sensibilidad, por más arcaicos en su lenguaje, por más oscuros o por tratar temas más abstractos, hemos de empezar por familiarizarnos con los que no presenten tales dificultades o las presenten en menor escala. Aun dentro de la obra de un mismo autor, debe empezarse por lo más sencillo. Así, por ejemplo, leeremos antes el *Libro de las fundaciones*, de Santa Teresa, que las *Moradas* o que el de su vida; y, entre los autos de Calderón, *El gran teatro del mundo* antes que *La cena de Baltasar*, que es mucho más abstracto.

#### LA EDICIÓN Y EL TEXTO

También ha de aprender el lector de los clásicos a distinguir las ediciones buenas de las malas. Mientras que el de obras modernas parte del hecho de que todas las ediciones repiten con pequeñas erratas el mismo texto, pues no es frecuente que los autores corrijan las obras ya publicadas, el de los clásicos debe conocer las ventajas que ofrecen el facsímil del manuscrito o de la edición príncipe, la paleográfica y el texto crítico.



## EL ESTUDIO DEL MANUSCRITO

Pensemos por un momento en que todas las obras de la Edad Media nos han llegado en copias manuscritas y que este medio de transmisión está tan sujeto a errores que si una de ellas se conserva en varios manuscritos es casi seguro que en cada uno encontraremos lecciones distintas. Lo primero es por tanto leer el manuscrito o los manuscritos, lo que no es fácil, ya que muchas veces están borrosos por el paso del tiempo y hay que aplicarles, si se nos permite, ciertos reactivos y editarlos paleográficamente o, lo que es lo mismo, letra por letra, con su puntuación y sus abreviaturas. Esto es lo que hizo Menéndez Pidal con el único manuscrito que nos ha llegado del *Cantar del Cid*, Willis con los del *Libro de Alexandre*, Ducamin con los de Juan Ruiz y Kuersteiner con los del *Rimado de palacio*. Hasta las distintas clases de *s* de la caligrafía medieval suelen distinguirse en tales ediciones. Cuando no existe edición paleográfica, el único medio de conocer con precisión científica un texto es viendo uno mismo los manuscritos. El que ello no sea siempre posible por estar en propiedad privada o por conservarse en sitio distinto de donde vivimos y no poder ser fácilmente fotografiados, da mucho valor a los facsímiles. Hoy todos podemos consultar, a través del facsímil publicado por Huntington, el manuscrito del *Cancionero de Baena*, que está en París, y corregir los errores que se venían reproduciendo al imprimir los textos. Otras veces el facsímil, aunque no sirva para mejorar un texto publicado en impecable edición paleográfica, satisface una legítima curiosidad, como sucede con el del manuscrito del *Cantar del Cid*.

Aun después de la introducción de la imprenta en España habremos de estudiar aquellos manuscritos que se conserven de obras impresas lejos del autor o después de su muerte, lo que hace que puedan reflejar más fielmente sus originales que el texto impreso. Su valor es extraordinario cuando son autógrafos, como los manuscritos de Santa Teresa, o cuando tienen frases que el autor quitó al imprimir la obra por temor o molestias y persecuciones. Aun en una obra tan moderna como las *Rimas* de Bécquer, el manuscrito autógrato, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, nos permite restaurar el texto original, alterado por los editores.

## EL TEXTO CRÍTICO

Una vez publicados paleográficamente los manuscritos de una obra, hemos de esforzarnos por restablecer su texto verdadero, corrigiendo sus errores y restaurando, aunque sólo sea conjeturalmente, los lugares en que el texto se haya corrompido. Si los manuscritos son varios podrá ser el texto establecido en muchas ocasiones mediante el cotejo de unos con otros, concediendo más autoridad a los que revelen mayor cuidado o nos den un texto más antiguo. Si sólo disponemos de un manuscrito, nos limitaremos a corregir el texto con el texto. Así, por ejemplo, Menéndez Pidal restablece el diptongo *uo* en lugar de *ue* en muchas palabras del *Cantar del Cid* que cuando están al final del verso riman en *o* y no en *e*, lo

que prueba que las formas con *ue* que tiene el manuscrito son modernizaciones del copista que sustituyeron a las arcaicas que usaba el autor. Por el mismo motivo convierte en *fo* la forma *fue* y en *fosse* y *fore* los *fuesse* y *fuere* del manuscrito. También ayuda mucho a estas correcciones, así como a rellenar los huecos de la frase o del verso, el conocimiento de los textos coetáneos. Aunque tales restauraciones suelen ser, lo mismo que las arquitectónicas, muy discutidas, su utilidad es muy grande por sacar la obra del estrecho círculo de los especialistas y ponerla al alcance del lector ávido de goce estético.

## TIPOS DE EDICIONES

Aunque los principiantes pueden manejar las obras medievales en versiones modernas, como las que, a partir de la de Alfonso Reyes, se han venido haciendo del *Cantar del Cid*, la del *Libro de buen amor* de María Brey y la del *Conde Lucanor*, del autor de este artículo, que nos familiarizan con el argumento y que son excelente preparación para el estudio del original, superada esta etapa iremos a éste y aun preferiremos las ediciones que conservan la ortografía antigua, que nos esforzaremos por leer con la pronunciación medieval, lo que exige muy pequeño esfuerzo.

Aunque la pronunciación del *xvi* aún no es moderna, que triunfa y se impone en la primera mitad del *xvii*, la dificultad de precisar las distintas etapas de la evolución que se realiza dentro de aquel siglo y la extensión gradual de cada cambio por las distintas regiones de España nos hace leer a los escritores de este período fonéticamente de transición como si fueran modernos, por lo que ya no resulta tan necesaria la conservación de su ortografía. Muchos son los problemas que nos plantean los textos del Siglo de Oro, que fijaremos críticamente mediante el cotejo de ediciones y manuscritos, cuya misma abundancia lo dificulta, que corregiremos en los casos de evidente error de pluma o de imprenta, que puntuaremos a la moderna y que ilustraremos con notas que expliquen el significado de las palabras y construcciones que ya no se usen y los sucesos históricos y antiguas costumbres a que aluda el autor y que desconoce el lector moderno. En lo que se refiere a las notas, hay que distinguir las ediciones sobriamente anotadas de aquellas otras en que, apurándose la materia, se ilustra el texto con comentarios que imposibilitan su lectura continuada. Tales ediciones están destinadas a especialistas que conocen la obra lo bastante bien para que no les importe perder el hilo. El que no lo es las consultará sólo cuando quiera satisfacer su curiosidad sobre un punto concreto. El facsímil del autógrato o de la edición príncipe, además de facilitar su manejo y estudio, como ya dijimos, en la misma medida en que nos acerca físicamente al autor y a su obra aumenta mucho nuestro interés por el uno y la otra.

De todo esto se deduce que, al leer a los clásicos, hay que huir de las ediciones hechas sin conciencia y buscar las que están publicadas bajo la responsabilidad de quienes garanticen la pureza del texto y la exactitud de las notas. Como no todos los que se han



dedicado a tales menesteres merecen la misma estimación, tendremos en más las ediciones de unos filólogos que las de otros. Aunque habitualmente manejaremos el texto crítico, sobriamente anotado, no dejaremos de consultar cuando sea necesario el comentado con más extensión, el paleográfico y el facsímil del manuscrito o de la edición príncipe.

#### LAS OBRAS MODERNAS

Suele creerse que las obras modernas, cuyo texto ha sido fijado por el autor, que las puntúa a su gusto, no necesitan notas, a menos que estén escritas en un dialecto, como los gauchescas. El hecho es que, siendo el español cultivado hoy por escritores de tierras que están muy apartadas unas de las otras, algunas de las cuales hasta son bilingües, resulta inevitable que en su lenguaje, sobre todo en cuentos, novelas y dramas, abunden los localismos que apenas son comprendidos en otras partes. Aunque muchos de ellos acabarán por incorporarse a la coiné hispánica, que más pronto o más tarde habrá de formarse, hoy son un obstáculo a la difusión de ciertos autores. Como la costumbre de poner al final de las obras un vocabulario, siguiendo el ejemplo que en *Sotileza* nos dió Pereda, no está lo extendida que debería, ni las dificultades son

siempre léxicas, creemos que habría que ilustrar tales obras con notas que expliquen lo que de su lenguaje no haya aún entrado en el español literario común y las alusiones a costumbres locales y a sucesos históricos no familiares a los lectores de otras latitudes. Esto no sólo tendría que hacerse con obras americanas, sino también con las españolas en que abunden los localismos. Ya hemos puesto el ejemplo de Pereda. ¡Cuántas dificultades de Gabriel Miró desaparecerían ilustrando los valencianismos con que enriquece su castellano!

#### CONCLUSIÓN FINAL

Mucho hace por la difusión de nuestros clásicos, antiguos y modernos, quien con sus restauraciones o anotaciones los pone al alcance del mayor número de lectores. Tarea para la que el filólogo necesita la colaboración de éstos, que, al buscar unas ediciones y rechazar otras, aplauden y censuran, del mismo modo que en el teatro aplaudimos o censuramos al director y a los representantes que, unas veces con más acierto y otras con menos, nos dan su versión de una obra clásica cuyo mérito es universalmente reconocido.

## Algunos males de nuestra pedagogía

ADOLFO MAILLO

### LOS HECHOS

Animados por el deseo de que la Ciencia de la Educación reciba entre nosotros el impulso que le corresponde, vamos a discutir, con toda objetividad, sobre los principales achaques que padece. Ninguna ocasión más propicia para ello que ésta, cuando el Primer Congreso Nacional de Pedagogía, celebrado en Barcelona, ha puesto de manifiesto la viva inquietud existente en torno a los problemas educativos.

Para diagnosticar esos males es imprescindible comparar el estado actual de las cuestiones pedagógicas en España con uno considerado como ideal y, de modo más inmediato, con el nivel que alcanzan en otros países no muy desemejantes del nuestro. Ya sabemos que tales comparaciones son, si no odiosas, como reza el proverbio vulgar—ya que no se trata de la comparación de personas—, al menos duras de tragar para cuantos participan de una xenofobia más o menos disimulada y más o menos tribal, que desearía continuar desgranando siempre el collar de los *laudes Hispaniae*, ciega a una necesidad de intercomunicación e impregnación exigida, no sólo por la creciente internacionalización de ideas e instituciones, sino por la índole

misma de la Ciencia, que no merece tal nombre si no es universal.

Veamos, sin más preámbulos, cuáles son los defectos más salientes de la Pedagogía española, no como crítica de concepciones, sino referida a su volumen y estilo científicos y a su influjo en la educación y en la vida nacionales.

#### 1.

A la primera ojeada advertimos el escaso número de cátedras universitarias de esta disciplina. La juventud del nivel universitario de los estudios pedagógicos en España no justifica total ni solamente el hecho de que contemos con menos de media docena de profesores numerarios, incluyendo en este número a todos los de la Sección de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

Explica también muchos fenómenos de que hablaremos después, sobre todo si tenemos en cuenta que apenas conocemos "publicaciones orgánicamente estructuradas por asuntos" que salgan de ningún Seminario o Laboratorio anejo a las cátedras mencionadas.

Se nos dirá que, frente a esto, contamos con medio