¿TRADICIÓN O POLIGÉNESIS?

Conferencia leída el día 10 *de agosto de* 1961 *en la "Cátedra Menéndez Pelayo".*

Es triste lo que nos ocurre a los que nos hemos dedicado a los estudios de estilística, especialmente si hemos leído las modernas teorías sobre los *tópoi:* que ya no podemos escribir.

Porque yo empezaba este ensayo expresando mi agradecimiento y mi confusión. Agradecimiento, por vuestra inmensa bondad; confusión, por la perfecta conciencia de la pequeñez de mis medios y mis resultados; hablo en el ambiente de un gigante de las letras españolas: entre los libros de D. Marcelino Menéndez Pelayo y junto a su casa. Yo imaginaba grande el temor, pero no sabía bien sus proporciones: a ambientes como éste sólo se puede llegar con alma anónima de estudioso peregrinante. ¿Quién puede alzarse a osadías de maestro aquí? Así pensaba yo empezar, y aun algo de esto dije cuando vuestro ilustre Director y querido amigo mío me invitó a hablar aquí. Por casualidad había releído recientemente las páginas que Curtius le dedica a lo que él llama «Affektierte Bescheidenheit». Observa Curtius cuántas veces el orador emplea sus primeras palabras para lograr una disposición simpática y benévola en su auditorio. ¿Cómo lograrlo? Ante todo, presentándose de un modo modesto. Pero es necesario atraer la atención hacia esa modestia. Así la modestia se hace afectada. De aquí el título «Affektierte Bescheidenheit» que Curtius da al capitulillo en que habla de este *tópos.* A Curtius no se le pasa por la cabeza que el autor, el orador, hable movido por auténtica modestia, por auténtico temor ante su auditorio.

Yo, respetuoso con autor de tan merecida fama, ¿qué podría hacer aquí? Porque, según Curtius, en este momento no me queda sino una de estas dos posibilidades: o ser afectado, o parecer osado y orgulloso.

Y como lo peor de todo en un literato es ser afectado, y todos hemos conocido geniales poetas y conferenciantes que eran —o son— inmensas moles de desagradecimiento y presunción, decidí suprimir el exordio y comenzar *in medias res.*

Ernst Robert Curtius ha sido uno de los mayores filólogos de nuestra época. En él, una escrupulosa técnica iba unida a una asombrosa acumulación de noticias y a algo aún mucho más importante: a una honda, auténtica pasión por su trabajo y por el tema de su trabajo. Cuando estas condiciones están presididas por una radiante inteligencia, se pueden producir, aun en el triste campo de nuestros estudios (donde predominan el «¿qué más da?» o la pomposa simulación), estupendos ejemplares de la más auténtica intensidad y verdad humanas. Estas peculiarísimas cualidades se reflejan en su famoso libro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* en el cual su aguda inteligencia relacionó tantos hechos literarios diversos, desde una perspectiva tan renovadora, con crítica tan penetrante que el lector se siente una y otra vez originalmente iluminado y a la postre asombrado. Pero este libro es el que me ha llevado a plantearme el problema que voy a tratar ante vosotros. Porque esto no es una lección, sino el planteamiento de un problema.

Siempre que nos encontremos dos hechos literarios —o en general dos hechos culturales— A y B, de los que B —posterior en el tiempo— es parecido a A, tendremos que elegir entre dos explicaciones: la de que entre B y A haya una vinculación literaria, o la de que no exista entre ellos vinculación literaria alguna: a esa vinculación literaria la llamamos tradición; cuando no hay tradición alguna entre A y B, estamos ante un caso de poligénesis: la mente humana ha creado en dos momentos y lugares distintos un mismo (o muy parecido) producto.

De esas dos únicas alternativas, el libro de Curtius se decide totalmente por la tradición, o, dicho con más exactitud, el libro de Curtius casi elimina *a priori* la posibilidad de poligénesis. Para él, B

se parece a A porque A y B son como puntos concretos de una gran fluencia de tradicionalidad.

Y ahora podemos volver a la «Affektierte Bescheidenheit», porque nos sirve de ejemplo. Al considerar el tópico exordial de la modestia y el temor, Curtius ve una tradición de esas declaraciones por las que muchos oradores o autores empiezan su trabajo, con ciertos giros o modos de ponderar esos sentimientos (y que existen estas maneras tópicas es indudable). Lo que no comprende Curtius, lo que no se le pasó por la cabeza —o, por lo menos, no se paró a considerar— es la posibilidad de que el autor haga un exordio de modestia auténticamente movido por ese remusguillo de pánico, por esa sensación de vacío abisal que precisamente producen las salas bien llenas, las ocasiones solemnes o, como en este caso, los ambientes en que todo trabajador intelectual se siente pequeño. Pero hay otras muchas cosas que pueden dar pánico al orador. Perdonad un testimonio personal de quien os habla. He tenido que dar cientos de conferencias. En muchas de ellas, antes del acto o durante sus primeros minutos, yo habría huido o me habría tirado por una ventana; pero era necesario hablar. Y el conferenciante que empiece reconociendo que es en realidad un funámbulo, que avanza haciendo equilibrios por la cuerda floja, por una sola y finísima línea que limita a derecha e izquierda con los dos infinitos de su propia ignorancia, ese pobre conferenciante, si lo dice así ¿será un mero miembro más de la larguísima cadena del tópico? No: Curtius olvidó completamente que el uso de los tópicos tradicionales convive perfectamente con la expresión individual del escritor, y que toda obra literaria es un compromiso entre tradición y expresión individual. En esa mezcla, unas veces resaltará más el tópico tradicional, otras la auténtica experiencia personal del orador. Con lo cual vemos que aun en los casos en que existe tradicionalidad, junto con ella, pueden mezclarse elementos explicables por poligénesis. Sencillamente porque en todas las épocas de la humanidad ha ocurrido, ocurre y ocurrirá que un orador tenga miedo ante su auditorio y que exprese ese miedo con palabras que forzosamente habrán de ser de modestia. Su expresión original, personal (fenómeno de poligénesis) no lo será menos porque para expresarse eche mano de algún recuerdo literario (ahí el *tópos,* la tradición): son elemen-

tos ya fraguados, preexistentes, textos para ser utilizados en cualquier momento, que evidentemente forman parte de la *langue* en sentido saussuriano.

Los trabajos de los investigadores atentos a ver unas veces, como Curtius, la continuidad diacrónica de temas o fórmulas (que es la trasmutación estilística del antiguo «fuentismo»), otras a buscar la continuidad más o menos sincrónica de elementos comunes, a través de la literatura europea, me parecen utilísimos. Sin embargo, debo decir que este tipo de esfuerzo no es el que a mí más me interesa. Me temo que no se suela ver claro que lo que así ganamos son datos y perspectivas para la historia de la cultura, muy valiosos, aun para el investigador literario, si bien sólo como auxiliares. Me temo que no se comprenda que eso no es verdadera investigación literaria. El auténtico objeto de la investigación literaria es la unicidad de la obra, del poema. No será nunca mi fin principal el ver los arrastres que de la tópica humana han pasado a una obra, sino descubrir, explicar lo que en ella hay de «único», lo que le da su original e inconfundible encanto. Los arrastres tópicos me interesan, sí, precisamente para eliminarlos: no sirven; son la corteza o cáscara de una fruta única. Estudiemos lo común, los tópicos. Con tal de que sea precisamente para mirar a lo que no es *tópos:* al prodigio creativo, a la unicidad intacta y esquiva de la criatura de arte. Sólo por esta causa es por lo que hoy dedico mi atención a estos fenómenos cuya comprensión puede ser auxiliar de la verdadera investigación literaria, pero que de ningún modo han de confundirse con ella.

Tampoco he venido aquí para ejercer una crítica a fondo sobre el libro de Curtius. Tendría que repetir argumentos y ejemplos de otros que lo han hecho.

Se ha señalado por diversos investigadores que muchos de los que Curtius llama *tópoi,* tópicos literarios, son reacciones que una y otra vez se producen en la mente, en sitios distintos, en siglos distintos, ante los hechos de la realidad exterior: el contraste *puer-senex,* sale naturalmente de nuestra experiencia cada vez que vemos un niño que habla o se conduce con gravedad de hombre; pues para Curtius eso es un tópico que fragua en la antigüedad tardía, prolifera durante la Edad Media y llega hasta el siglo XVIII. La alabanza a los prín-

cipes, por sus armas y sus letras, le parece también un tópico a Curtius: pero ocurre que bastantes príncipes han cultivado los dos aspectos, y muchos los han fomentado: el que quisiera alabarlos, no podría, sin injusticia notoria, omitir uno de los dos aspectos. Es la vida misma lo que impone lo que Curtius considera tópicos: los lugares comunes más comunes («madre mía», «te amo», etc.), están basados en la identidad del hombre y —con expresión de Ortega— de la circunstancia del hombre, en todas las épocas.

En fin, repasando los *tópoi* de Curtius, podríamos ver cuántas veces su ilustre autor ha caído en un error que, ay, es también tópico, a saber, en el *post hoc, ergo propter hoc.*

No se trata ahora de repetir esos trabajos. A lo que apuntan las líneas que siguen es a un doble fin: fijar con algo de exactitud la naturaleza de esas dos posibilidades (tradición y poligénesis) y a precisar qué condiciones mínimas deberemos exigir para poder afirmar que entre A y B existe una tradición ligadora.

Es necesario ante todo aclarar que de ninguna manera queremos decir que para que exista tradicionalidad B tenga forzosamente que proceder directa o indirectamente de A; para que exista tradicionalidad entre A y B basta con que tengan un antecesor común.

En general —mientras no se pruebe una relación directa—, habrá que considerar a A y B como concreciones producidas en tiempos distintos de una misma fluencia de tradicionalidad; y aún puede ocurrir que B, posterior en el tiempo, represente un estado más arcaico de la tradición que A. Del mismo modo, en una familia humana, un tío (B) puede nacer más tarde que un sobrino suyo (A); ambos tienen como antecesor común al padre de B, al mismo tiempo padre del padre de A; pero B, el más joven, representa la segunda generación de ese *stemma,* y A, el más viejo, representa la tercera generación, es decir, la más moderna. Podemos, de aquí, deducir un principio metodológico de importancia literaria: una vez admitida la fluencia tópica de un tema, pecaríamos de ligeros si pasáramos a considerar que el elemento B (el aparecido más tarde) procede de A; sería un error, porque con la terminología de nuestro ejemplo, el más joven, B, puede ser tío del más viejo, A. Inversamente, en una fluencia tópica, no podremos nunca —salvo por otros elementos— llegar a determinar la fecha de un miembro A o B.

Es curioso notar cuán imprecisos, cuán vagos dejó Curtius los cauces metodológicos de su investigación sobre la tópica. Nunca estableció sólidamente las dos posibilidades de relación tradicional entre A y B (por descendencia inmediata o mediata y por troncalidad común). Esto le llevó algunas veces a pasar inconsideradamente del estudio de la tópica al fuentismo.

Es ejemplo típico su ataque a Menéndez Pidal con motivo de la fecha del *Poema del Cid*. En esta canción de gesta el juglar al hablar de un viaje de sus personajes dice:

Dexarevos las posadas non las quiero contar

Curtius encontraba el mismo tópico en *Le Couronnement Louis:*

De ses jornées ne sait que vos contasse

y, muy repetido, en *Aymeri de Narbonne:*

De lor jornées ne vos quier a conter, etc.

Como Philip August Becker fechaba *Le Couronnement* hacia 1160 y el *Aymeri de Narbonne* hacia 1170, Curtius sacó la conclusión de que el *Poema del Cid* no pudo ser escrito antes de 1170.

Asombra el simplismo con que procedía. Porque, en primer lugar, la fecha de esos poemas franceses, a pesar de Becker, sigue siendo problemática, y basarse en la de 1170 es construir en arena movediza. Pero —mucho más importante— imaginar una relación de descendencia directa entre el verso del *Poema del Cid* y los de esos poemas franceses, es incomprensible en autor que estaba metido en los problemas de la tópica. Ahora bien, lo más probable es que el verso del *Poema* español y los de esos poemas franceses estén relacionados sólo por troncalidad común. Y, en efecto, inmediatamente han salido otros pasajes con el mismo tópico, nada menos que en el *Pèlerinage de Charlemagne*, también de fecha indeterminada.

Que vos en ai je mais lonc plait a aconter?
ils passent les païs, les estranges regnez,
venut sont a Paris.

Y otros muchos ejemplos en fabliaux, etc.

La fórmula tiene muchos tipos de expresión. El verso del *Pèlerinage* parece estar muy próximo de otro del *Poema del Cid* (no mencionado por Curtius).

> passando van las sierras e los montes e las aguas,
> llegan a Valladolid.

Entonces, aplicando el criterio de Curtius, habría que suponer que el autor del *Poema* había tomado este pasaje del *Pèlerinage,* y el otro («Dexarevos las posadas...»), del *Couronnement* o del *Aymeri.* M. Pidal nota que en los cinco viajes por la región de Medinaceli y de San Esteban, que el poeta conoce bien, enumera con precisión las jornadas; en nueve viajes por otras zonas que evidentemente no conoce, en el primero de ellos usa esta fórmula juglaresca: «Dexarevos las jornadas...», en el segundo la expresión «Passando van las sierras...», y en los demás ya no dice nada. Visto a esta luz, comprendemos que el poeta ha echado mano de la expresión tópica, cuando le ha hecho falta por causas internas de su narración. Por lo demás esta fórmula no es especialmente juglaresca: cualquier narrador la usa cuando quiere abreviar, cuando cree que de otro modo va a hastiar a los oyentes o cuando no conoce bien los pormenores del viaje.

Claro está que los versos del *Pèlerinage,* del *Couronnement,* de *Aymeri* y del *Poema del Cid* tienen una ligera relación troncal, pertenecen a un modo tradicional de expresión de poemas narrativos, y aun de la expresión de cualquier narrador, y que no hay motivo ninguno para creer que entre ellos haya una relación tradicional directa. No probándose la relación directa, no queda más relación tradicional posible que la troncalidad común: y ya hemos visto que la troncalidad común, por sí sola, no nos permite fechar los términos comparados.

Otra perspectiva posible, y que me temo Curtius no tuvo en cuenta, es la de qué condiciones son precisas para que podamos afirmar que *B* se parece a *A,* y claro está que procediendo término a término a lo largo de una cadena, eso equivale a preguntarse uno qué condiciones son precisas para que se pueda afirmar la existencia de un *tópos* (en el sentido de Curtius) o para determinar ante la presencia de un nuevo término *B,* si éste pertenece, en efecto, a ese lugar común.

En un poema (*Vida de Santa Oria*) del poeta riojano Gonzalo de Berceo (del siglo XIII), éste ha escrito un prólogo de nueve estrofas. Después comienza la narración, pero en la segunda estrofa de ella se interrumpe para hacernos unas confidencias personales:

Avemos en el prólogo mucho detardado,
sigamos la estoria, esto es aguisado.
Los días son non grandes, anochezrá privado:
escribir en tiniebra es un mester pesado.

Sobre esta estrofa yo, hace ya bastantes años, escribí estas palabras de comentario: «Allá por el año 1243 Gonzalo de Berceo vivía en su frío Norte. Siempre nos le imaginamos escribiendo, apresurado, ante el temor de la noche medieval.»

Curtius —de un modo tan cortés como amistoso— me reprochó haber tomado por experiencia personal del poeta lo que no era sino tópico, un tópico que venía precisamente de las soleadas tierras mediterráneas, Roma y Grecia.

Cita como antecedentes la convención usual entre los bucolistas de que el final de la obra coincide con el fin del día. Así en Teócrito, en Virgilio, en Garcilaso de la Vega, y aun en Milton:

And now the Sun had stretch'd out all the hills,
and now was dropt into the Western bay;
at last he rose, and twitch'd his Mantle blew:
To morrow to fresh woods, and Pastures new.

Asombra pensar que Curtius pudiera creer que esto tiene algo que ver con lo otro: si esto es un tópico, es el de la unidad de tiempo y se relaciona —lejanamente— con el de la estética de la acción que dura un día: los pastores cantan inacabablemente y se van cuando el sol se pone. Pero en Berceo no se trata de eso: no es la obra —la acción de los personajes— la que termina con el día; de quien se habla es del autor, que no podrá seguir escribiendo cuando no haya luz; debe aprovechar bien las horas solares.

Cierto que Walter de Chatillon decide terminar su obra, porque ha caído el día, y desea un nuevo asunto que cantar:

Phoebus anhelantes convertit ad aequora currus:
Iam satis est lusum, iam ludum incidere praestat,

Pierides, alios deinceps modulamina vestra
Alliciant animos: alium mihi postulo fontem;
Qui semel exhaustus sitis est medicina secundae.

Después de citar este pasaje de Chatillon y de mencionar, en el sentido ya explicado, a los bucolistas, Curtius exclama: «Todo esto podía estar detrás de los versos de Berceo».

Todo lo contrario: la ficción de los bucolistas no tiene nada que ver en el asunto, como hemos explicado, y el pasaje bombástico de Chatillon, todo en estilo «pompier» es el antípoda de los cuatro versos humildes, temblorosos, llenos de personalidad, de Berceo. En Berceo no se termina la obra con la idea, ni sus palabras tienen nada que ver con el tópico de la terminación. Berceo quiere terminar deprisa para llenar la jornada de trabajo mientras haya luz, y no verse obligado a escribir de noche, que es cosa molesta. Curtius le dio media vuelta al asunto, y hete confundido el pasaje de Berceo con un tópico con el que nada tiene que ver. Le hubiera bastado a Curtius contar el número de estrofas de los prólogos de Berceo, para ver que (excepto el de los *Milagros* que forma una pieza por sí solo) el de la *Vida de Santa Oria,* es, con mucho, el más largo: el poeta lamenta haberse detenido tanto, contra su costumbre, en el prólogo, y quiere avanzar todo lo posible, para no tener que hacerlo de noche, con mala luz. No puede en absoluto haber tópico de «termina el día, termina el poema», porque el poeta está, precisamente, empezando la *Vida de Santa Oria.* Esta obra tiene 820 versos en doscientos cuartetos de consonancia monorrima, y Berceo tuvo que tardar bastantes días en escribirlo. Todo paralelo con el tópico de la terminación cae por el suelo. Curtius —seguramente de buena fe— movido por su entusiasmo tópico, se dejó extrañamente despistar.

He aquí, pues, que el que parecía único «tópico» se nos ha dividido en dos distintos: uno la ficción de que la acción de la obra dura exactamente un día; otro, la ficción de que el autor termina la composición de su obra cuando termina el día. Y con ninguno de esos dos tópicos tiene la menor relación el emocionado pasaje en que Berceo quiere aprovechar bien la luz corta de un otoño tardío o invierno temprano para hacer su jornada de trabajo y evitarse el tener que escribir de noche. Y había otros motivos: Berceo alternaba su escri-

tura con trabajos agrícolas. Hacia el final del poema nos dice que narraría con gusto otras visiones de la Santa, pero quiere irse a cavar la tierra:

> Mas tengo otras priesas de fer mis cabazones
> quiero alçarme desto fasta otras sazones.

Hemos hallado, pues, un caso en que el parecido entre A y B era sólo aparente, visto a través de la imaginación de Curtius. Y esto nos hace pensar de nuevo, ¿cuáles serán las condiciones indispensables para que se pueda afirmar la existencia de un tópico (representado ahora por A) y para que un miembro B forme parte de este tópico A? No basta hablar de modestia afectada, ni de niño que parece viejo, ni de panegírico de príncipes por sus armas y sus letras, etc. Todo esto es natural en la vida humana, y puede producirse una y otra vez independientemente (poligénesis). Porque esos más que lugares comunes de la literatura, son lugares comunes de la naturaleza y de la conducta social del hombre de cualquier época. Para que exista un tópico no basta que un concepto se parezca a otros de épocas distintas; será necesario algo más: que una cadena de juicios (por lo menos dos) se parezca a otras cadenas de juicios; o si no, que un juicio se parezca a otros, no sólo en el concepto sino en la troquelación literaria. Tratemos de poner un ejemplo.

Curtius ha hablado del tópico del «lugar ameno», pero se ha fijado especialmente en el «vergel». Ocurre que a los lugares amenos los llamamos precisamente así porque producen deleite a todos los hombres. Y no deja de asombrarnos cuando Curtius se extrañaba de que los viajeros del *Poema del Cid* se detengan en un «vergel» existente en el robledo de Corpes. Creo que en todos los países los lugares amenos son apetecibles, pero especialmente en los secos, como en la meseta castellana. ¡Cuántas veces, en una excursión por la abrasada Castilla, una pobre fuente, con un poco de verdura a su alrededor, con algunas árboles, nos ha forzado a detenernos, a gozar de su modesto encanto! Que el hombre se detenga junto al agua y el verdor no es un tópico literario, sino un hecho común de la humanidad. Bien sabido es que donde hay mucha agua, la población se dispersa; donde hay poca, la población se condensa junto a las únicas fuentes.

Curtius, al hablar del tópico del lugar ameno, ha tratado solamente del «vergel». Pero claro está que hay muchas posibilidades de lugares amenos diferentes. Por ejemplo, un río lentísimo y majestuoso, es un espectáculo que siempre deleita. Nos va a servir de ejemplo para ver cuán difícil es determinar las condiciones exigibles para que podamos pensar en la existencia de un tópico.

Garcilaso, en la Égloga 3.ª, dice hablando del Tajo:

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba
que pudieran los ojos el camino
adivinar apenas que llevaba.

A este pasaje de Garcilaso se le ha señalado por algunos, como fuente, uno de Ariosto:

...un bel fiume
che con silenzio al mar va declinando;
e se vada o se stia mal si presume,
limpido e chiaro sí che in lui mirando
senza contesa al fondo porta il lume.

Pero ocurre que a ese pasaje de Ariosto se le puede señalar un parentesco evidente con este de Ovidio:

Invenio sine vortice aquas, sine murmure euntes,
perspicuas imo, per quas numerabilis alte
calculus omnis erat; quas tu vix ire putares.

La vinculación del pasaje de Ariosto con el de Ovidio parece bastante segura por la reunión de dos juicios (es decir, la más corta cadena posible): 1.º) que no se puede decir casi si las aguas fluyen o no; 2.º) que el agua transparenta nítidamente hasta el fondo.

Ahora bien, en Garcilaso falta el segundo de estos dos juicios (pues el adjetivo *cristalino* no lo suple bien). Hay en ese pasaje una variación del primer juicio (en vez de 'los ojos no saben si el río camina', 'los ojos no pueden apreciar hacia qué lado fluyen las aguas'. Además, ocurre que inmediatamente damos con un pasaje de prosa que nos hace detenernos. Lo citó por primera vez Hernández Vista para mostrar el parecido con Garcilaso. Está en César, en *De bello*

Gallico: al hablar del río Arar (que se llamó también Sauconna, en francés moderno, Saône):

> "Flumen est Arar, quod... in Rhodanum influit, incredibili lenitate, ita ut oculis in utram partem fluat judicari non possit".

El parecido entre este pasaje de prosa (en el que sólo existe el juicio primero, precisamente con la misma variación de matiz que en Garcilaso), y los versos de Garcilaso, ciertamente es muy notable.

Si hay algún parentesco entre estos cuatro pasajes (Garcilaso, Ovidio, Ariosto, César) sería dos a dos: el de Ariosto parece relacionarse con el de Ovidio, y el de Garcilaso con el de César.

Necesitamos considerar ahora la cuestión desde otro punto de vista: César está atento a algo muy concreto (los manejos de los Helvecios); y de ningún modo a utilizar un tópico literario: de una parte, la mansedumbre del curso explica que los Helvecios lo atravesaran «ratibus ac lintribus junctis»; y de otra, el río Arar era famoso por esa lentitud de sus aguas (Silio Itálico lo llama «pigerrimus undae», «stanti similis»). De otra parte, Garcilaso no está hablando de la vista del Tajo como de la de un mero lugar deleitoso: es su río natal, y de él habla siempre con un pormenor exacto y realista. Si hay relación entre el pasaje de prosa de César y los versos de Garcilaso, habría que decir, por lo menos, que se trata de un caso en el que tanto como la vinculación literaria ha de estimarse la experiencia personal del poeta. Pero, ¿acaso nosotros mismos, en el siglo XX, no hemos visto al Tajo tan lento, junto a Aranjuez, que apenas podríamos decir hacia dónde caminaba?

Y otra vez sucede que ante la realidad circundante acuden a nuestra mente los mismos juicios que vemos expresan también los poetas. ¿Tradición tópica, pues? ¿O simple poligénesis? ¿O una mezcla de ambas cosas?

La semejanza de las troquelaciones literarias (unida a la semejanza de los juicios) puede inclinarnos más en favor de una vinculación tradicional literaria.

Creo que se puede expresar esto con algo más de precisión echando mano de la teoría del signo literario, expuesta por mí en otro sitio, que no es sino ampliación y modificación de la bien conocida de Saussure sobre el signo lingüístico.

Ya hemos visto que cuando la semejanza se establece, no entre conceptos o juicios aislados, sino entre cadenas de conceptos o juicios, puede valorarse más la relación literaria. Prescindamos de ese caso. Podríamos decir —prescindiendo de él— que, para la exclusión de una explicación por poligénesis, ante la semejanza de dos o más hechos literarios, es necesario que la semejanza se dé, no sólo del lado del significado, sino también del lado del significante. Recordemos otra vez los cuatro versos de Garcilaso sobre el Tajo. En otra ocasión hemos hecho notar cómo la mansedumbre y lentitud del curso tiene del lado del significante su correlato en el encabalgamiento suave de los dos primeros versos:

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba
que pudieran los ojos el camino
adivinar apenas que llevaba.

Hurtado de Mendoza, uno de los primeros italianistas, ligeramente posterior a Garcilaso, describe también una corriente que parece no fluir:

Tan mansa y sosegada cercando iba
la fuente el fresco prado y alameda,
que aunque corriese presurosa y viva,
a la vista mostrábase estar queda.

En un caso y en otro se trata de los cuatro primeros versos de una octava; el giro sintáctico es en ambos el mismo «Con tanta mansedumbre... caminaba / que...». «Tan mansa... cercando iba... / que...». Las ponderaciones «Con tanta» y «Tan», van al principio; y con «que» comienza, en ambos casos, el verso tercero. Pero lo que viene a resellar la identidad de la troquelación es el encabalgamiento suave que liga en una larga fluencia —compañera de la del curso de agua— los dos primeros versos, lo mismo en el ejemplo de Garcilaso que en el de Hurtado de Mendoza. Estos dos pasajes están doblemente ligados por el significado y el significante, por el contenido conceptual y por la troquelación de ese contenido. Aquí sí que hay descendencia directa: el pasaje de Hurtado de Mendoza se ha escrito con el recuerdo inmediato del de Garcilaso. No hay vinculación semejante con

Ovidio, Ariosto o César. La presencia de una impronta estilística es lo que inmediatamente da mayor peso al platillo de la tradicionalidad que al de la poligénesis.

Quisiera ahora mostrar algún caso en que todo resulta tan claro en favor de la tradicionalidad que hay que desechar totalmente cualquier explicación poligenética.

En otras ocasiones he hablado de la metaforía que llamo «armas de amor» o «daños de amor« en la poesía de Petrarca: los ojos de la amada son saetas; las cejas, arcos; el cabello, lazos, etc. Existente antes, p. ej., en el mismo «dolce stil novo», es, sin embargo, Petrarca nuestro centro de atención, porque en él se repiten incansablemente estas metáforas, y porque, sin duda alguna, de él salen para llenar por lo menos tres siglos de poesía europea. Es un aspecto del tópico, el tópico metafórico, lo que tenemos ahora entre nuestras manos.

Y, sin embargo, ahora mismo, cuando del lado europeo parecemos seguir una pista segura, nos encontramos con que los escritores árabes también usan esta metaforía de las «armas del amor»; por lo menos el del dardo o la saeta que salen de los bellos ojos, está en poetas árabes y arábigoespañoles, del siglo XIII y más antiguos. Se abren, por tanto, a nuestros pies terribles quiebras, que la erudición moderna no ha logrado salvar de modo satisfactorio. Otra vez aquí, entre lo europeo y lo árabe, la eterna duda: ¿tradición?, ¿poligénesis? A ese aspecto árabe-cristiano del problema hemos de volver más adelante.

Sigamos ahora la que creo pista segura: la difusión europea del tópico de las «armas de amor» a partir de Petrarca. Es que no sólo tenemos la metaforía *ojos=saetas, cejas=arcos, cabellos=lazos,* etcétera., como ya el «dolce stil novo» la usaba. La suma de estas metáforas le produce a Petrarca numerosas plurimembraciones que a veces encierra en un verso (verso plurimembre), y la acción, o juicio que se desarrolla por la acción de cada una de ellas, se le convierte en un pasaje correlativo, alguna vez en un soneto enteramente correlativo. Y ahora sí que estamos en una pista totalmente segura: las metáforas de los «daños o armas de amor» y los juicios en que se desarrollan, ordenados correlativamente (y casi siempre en sonetos) tienen una larga descendencia en Italia, y, desde el siglo XVI, se difunden

por España, Francia, Inglaterra, Alemania, Portugal y otros países europeos. He aquí algunos ejemplos. Petrarca:

Amor m'ha posto come segno a strale,
come al Sol neve, come cera al foco,
e come nebbia al vento; e son già roco,
donna, mercé chiamando, e voi non cale.
Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco;
da voi sola procede (e parvi un gioco)
il Sole e'l foco e'l vento, ond'io son tale.
I pensier son saette, e'l viso un Sole,
e'l desir foco; e'nsieme con quest'arme
mi punge Amor, m'abbaglia e mi distrugge.
E l'angelico canto, e le parole,
col dolce spirto, ond'io non posso aitarme,
son l'aura innanzi a cui mia vita fugge.

Ariosto:

La rete fu di queste fila d'oro
in che 'l mio pensier vago intricò l'ale,
e queste ciglia l'arco, i sguardi il strale,
il feritor questi begli occhi fôro.

La correlación sigue por todo el soneto. Y seguirá a través de Veniero, Groto, etc., hasta el barroco Marino.

En España se podrían mencionar ejemplos de la primera mitad del siglo XVI. Citemos uno de la segunda. Cervantes:

Si el lazo, el fuego, el dardo, el puro hielo
que os tiene, abrasa, hiere y pone fría
ya que os aprieta, enciende, mata, enfría,
¿qué nudo, llama, llaga, nieve o celo
ciñe, arde, traspasa, o hiela hoy día
con tan alta ocasión como aquí muestro
un tierno pecho, Antonio, como el vuestro?

Y los daños de amor llegan con alguna variación, hasta Góngora.

En Francia, los daños de amor en soneto correlativo tienen una serie de tratamientos en la Pléiade. Como en el soneto de Jodelle:

Oncques traict, flamme ou lacqs d'amoureuse fallace
n'a poingt, bruslé, lié, si dur, froid, destaché
coeur, comme estoit le mien blessé, ars, attaché...

o en el de Baïf:

Jamais oeil, bouche, poil de plus rare beauté
ne perça, brusla coeur plus dure, froid, delivre
que le mien...

En España, al llegar a don Luis de Góngora se rompería esa casi rígida inmovilidad del tema que había llegado a meras variaciones en ejemplos como el de Jodelle y el de Baïf, que acabamos de mencionar. Góngora cambia bastante los «daños de amor» que ahora son «dura roca, red de oro, alegre prado que oculta la víbora». Varía también mucho el desarrollo del soneto. Pero una variación parecida había ocurrido en Inglaterra en uno de los *Amoretti* de Edmund Spenser (publicados en 1595), donde la amada es un tigre, una tormenta, una roca, en donde perece el poeta, comparado así a un cordero, un árbol, una nave. Uno de estos términos es idéntico y otro semejante a dos de la serie empleada por Góngora: Spenser publicó su soneto antes que Góngora escribiera el suyo. Parece que no hay que pensar en relación directa; probablemente los dos tendrían una fuente italiana donde hubiera variación semejante. Calderón emplea a veces parecidas series de «daños de amor»: p. ej. *fuego-veneno-fiera-aspid.* Y en el barroquismo portugués podríamos encontrar series parecidas.

Pero ya antes, en la misma Inglaterra, en la *Arcadia,* de Sidney, publicada en 1590, los «daños de amor» habían tenido una evolución más curiosa. Encontramos aquí a la *virtud,* la *belleza* y el *habla* como causadoras del daño. La evolución es, sí, importante, pero la procedencia no ofrece duda:

Vertue, beauty and speach did strike, wound, charme
my heart, eyes, eares with wonder, love, delight:
first, second, last did bind, enforce and arme
his works, shows, suites with wit, grace and vow's-might...

Lo cual había de resonar enseguida en alemán, en la traducción de la *Arcadia,* hecha por Opitz (publicada en 1629):

Zucht, Schönheit, Rede hat bestrickt, verletzt, bethöret
mir Hertz, Gesicht, Gehör durch Wunder, Liebe, Zier;
diss bindet, regt und zwingt mich einig für und fur
das Thun, das Sehn, das Wort hat meine Pein vermehret.

He aquí, pues, el más indudable tópico de la literatura europea, el de los «daños de amor», difundido a lo largo de unos cuatro siglos. Pero, observémoslo bien, se trata, tendríamos que decir, de un tópico montado sobre otro: porque es cierto que las metáforas de los «daños de amor» pueden darse (y muchas veces se dan) sin correlación; pero es precisamente cuando están expresadas correlativamente cuando llegamos a la total, a la indestructible convicción de que estamos presenciando cómo ante nuestros ojos asombrados vemos irse arborizando por casi toda Europa un mismo *tópos:* en la misma forma poética, con la misma distribución correlativa, unas mismas series o cadenas de metáforas para expresar los «daños» de la pasión amorosa.

Recordemos las condiciones que exigíamos para que pudiéramos, con algo de seguridad, afirmar la existencia de un tópico: pedíamos, a) o bien cadenas de juicios (por lo menos dos) semejantes a otras cadenas, b) o bien que la semejanza existente del lado del significado se diera también del lado del significante. Y en el tópico de los «daños de amor» vienen a montarse las dos condiciones pedidas; el parecido se establece, a) a lo largo de toda una serie de cadenas de juicios, y b) esas cadenas de juicios están expresadas en forma correlativa y casi siempre en soneto. Las más de esas cadenas son de tres vínculos, pero en los esfuerzos mayores el número puede llegar a seis, como en aquel soneto de Domenico Veniero:

M'arde impiaga, ritien, squarcia, urta e preme
foco, stral, nodo, artiglio, impeto e peso...
Rime, Bérgamo 1751,
Sonetto XXX.

Es curioso que Curtius, que dio un poco de atención a los versos correlativos, ignorara que con ellos se había expresado un tópico poético que durante cuatro siglos se extendió por Europa, mucho más indiscutiblemente tópico que todos los citados en su libro. El no darse cuenta de ello le llevó a ignorar el papel de centro de difusión que en la de los versos correlativos correspondió a Italia.

Damos, en general, a los tópicos mucha menor importancia que Curtius. Pero cuando estamos en presencia de uno tan indiscutible como el de los «daños de amor en forma correlativa», se pueden

deducir consecuencias importantes para la historia de la literatura. La ciencia moderna introduce en los organismos vivos sustancias radioactivas que al difundirse con la nutrición son siempre rastreables (por la radioactividad que emiten): de esta manera el proceso mismo de la asimilación a través de un organismo, resulta rastreable y todo él, por decirlo así, iluminado. Del mismo modo, si queremos saber por dónde se difundió y cómo, el petrarquismo europeo, la correlación de los «daños de amor» nos puede servir de elemento radioactivo: cuando la encontramos en un punto del sistema literario europeo podemos afirmar «hasta aquí, por lo menos, llegó el petrarquismo». Y siguiendo los tiempos distintos y los lugares en que aparece se nos ilumina como el árbol petrarquizante de la poesía europea. Y aun vemos así bien claro cosas insospechadas: todo lo que en el marinismo y en el gongorismo hay de petrarquesco.

Sin embargo, el mismo tema de los versos correlativos nos va a poner otra vez a la orilla del abismo. No hay duda ninguna en esa difusión europea de los «daños de amor» en forma correlativa. Pero los versos correlativos mismos, ¿de dónde vienen?

Es asombrosa su presencia en el mundo, mejor dicho, los hitos de su presencia en el mundo. Comprobados por Bolte en sánscrito; lo fueron por Curtius, a base de un ejemplo, en griego tardío; escudriñando la *Anthologia Graeca* nosotros hemos encontrado en ella unos cuarenta poemas correlativos: éstos se extienden por los más variados tiempos de los que abarca la *Anthologia Palatina* (desde principios del siglo III antes de Cristo hasta el VI después de Cristo). En poesía latina, completando ajenos datos, pudimos dejar establecida una aparente continuidad en el uso de la correlación desde la segunda mitad del siglo I después de Cristo hasta los comienzos del siglo V. El uso en latín de la Edad Media y del Renacimiento era ya bien conocido, y Bolte y otros han dado ejemplos. En persa nos lo ha señalado nuestro amigo García Gómez; y en árabe el mismo García Gómez nos ha comunicado numerosos ejemplos. Pero en literatura europea (Italia, España, Francia, Inglaterra, Portugal, etcétera) acabamos de ver su larga difusión; añadamos, y es dato importante, que se ha señalado también en provenzal. Se trata hasta aquí de otro tipo de tradicionalidad literaria que es difícil asimilar

completamente a los *tópoi:* la difusión de un mero artificio literario. En esa inmensa serie de elementos en que están representados casi todos los siglos de los que la humanidad posee una tradición literaria, hay ramas en las que parece que la tradicionalidad no ofrece dudas: así, la ya estudiada a través de Europa, de los «daños de amor en correlación», y no creo que se pueda dudar que el uso de la correlación helenística y bizantina enlaza con el uso en poesía latina antigua (desde el s. I d. de Cristo) y luego en poesía latina medieval.

Podemos considerar en toda esa masa de materia literaria dos ramas: la occidental, desde principios del siglo III a. de Cristo hasta nuestros días, del mundo helenístico a la vida moderna, y la oriental: sánscrita, persa, árabe. Entre ambas, parece que se puede pensar una relación de descendencia, es decir, que allá a principios del s. III a. de Cristo, o antes, el mundo oriental trasmitió este artificio al occidental. La fecha inclina decididamente a esto: la correlación helenística sería una consecuencia de aquella enorme mixtura de civilizaciones, desde Grecia a la India, que se comienza con las conquistas de Alejandro. He aquí, pues, lo que parece más razonable: una antiquísima troncalidad uniría en un antecesor remotísimo toda la correlación poética del mundo. Pero no tenemos prueba concreta.

He aquí que nuestro tema, tradición o poligénesis, nos lleva a inmensos problemas de historia de la cultura. Cuando en las tumbas precolombinas americanas se encuentra el huso de hilar, parecido al de nuestra civilización, ¿hemos de pensar que llegó a través del estrecho de Behring (tradición), o que los pobladores americanos lo inventaron autóctonamente (poligénesis)? ¿Es que el *huso* se inventó una sola vez (tradición)? ¿O es que los seres humanos, reaccionando en sitios distintos y siglos distintos, ante los mismos problemas, y utilizando los mismos medios que existían a su alcance, llegaron dos, tres o muchas veces a dar con el mismo invento, con la hilatura y el huso de hilar? La misma duda plantea en la civilización precolombina de América, la construcción de casas (con sus puertas y ventanas, etcétera); las formas de gobierno, en muchos aspectos parecidas a las del mundo viejo, y aun muchos pormenores de creencias, prácticas religiosas, rito, organización eclesiástica y aun monacato.

Pero ved que si elegimos como respuesta «tradición», en seguida

nos hemos de preguntar por qué no pasaron por los mismos canales de trasmisión ni la escritura ni la rueda.

La pregunta «¿Tradición o poligénesis?» es el problema fundamental de toda la historia de la cultura.

Pero nosotros le estamos mirando, esta tarde, sólo desde una perspectiva literaria.

Volvamos a ella, consideremos el problema a la luz del ejemplo de la correlación poética.

La correlación existe, en formas elementales, en la lengua hablada; en la prosa escrita surge, en seguida, en fórmulas de poca complicación (prescindiendo ahora de los artificiosísimos períodos barrocos), resulta utilísimo a un poeta épico como Estacio, que quiere dar vívido pormenor a su relato, sin que se produzca por ello una enorme prolongación. No tenemos una prueba positiva de la trasmisión antigua, oriental-occidental; esta hipótesis es, con mucho, la más probable. Nos inclinamos a ella por razones histórico-culturales ajenas a la consideración interna de nuestro problema concreto. Pero no podemos, rigurosamente hablando, descartar la de la poligénesis.

Emociona e intriga la persistencia en la correlación de algunos contenidos a través de la historia del mundo. Por ejemplo: una serie de por lo menos 15 poemas correlativos de la *Anthologia Palatina* está basada en la división tripartita de los seres vivos sobre nuestro planeta: la de la tierra, del agua, del aire. El contenido conceptual de todos esos poemas viene a ser éste: «Damis el cazador, Pigres el pajarero y Clitor el pescador dedican al dios Pan sus redes contra fieras, contra aves, contra peces. ¡Que el dios premie sus fatigas, en la tierra, en el aire, en el agua!» El más antiguo de estos poemas es de Leónidas de Tarento (principios del s. III antes de Cristo), el más reciente de Juliano, prefecto de Egipto, época de Justiniano, s. VI después de Cristo. ¡Casi mil años de la historia de la Humanidad!

Nuestro asombro no tiene límites cuando la misma correlación tripartita (peces, fieras, pájaros) —aunque no exactamente el mismo tema—nos lo encontramos en el italiano Luigi Groto en el siglo XVI.

> Non move, erge, apre, il corpo, i piedi, l'ale,
> nel mondo, pesce, fiera, augel, che tanto,
> Bonardo, nuoti, vada e voli...

Después en Góngora y en Calderón. En este último (pintando la confusión originada por el Diluvio).

el pez, el bruto y el ave
discurren, sin que discurran
donde tienen su mansión
la piel, la escama y la pluma.

Y en Milton

Aire, Water, Earth
by Fowl, Fish, Beast, was flown, was swum, was walkt.

Esta división puede muy bien haber tenido su largo desarrollo por vía tradicional: dos mil años humanos de la misma división correlativa quedan así reunidos.

Si en estos ejemplos nos inclinamos de modo decidido del lado de la tradicionalidad o troncalidad, en otros casos de extraordinario parecido hemos de rechazarla casi rotundamente.

Hace años que, en un ensayo nuestro, establecimos un paralelo entre algunos procedimientos de la poesía arábigoespañola de la Edad Media y otros de la poesía barroca en lengua castellana. Los parecidos son muchos y muy extraordinarios. Algunas imágenes (el barco llevado por los pies de sus remos) o descripciones (la del gallo), verdaderamente le dejan a uno absorto. No me extraña, pues, que al leer mi artículo algunos eruditos (así el mismo Curtius) hayan pensado en una relación de descendencia de la poesía de Góngora respecto a la arábigoandaluza de la Edad Media. Lo que sí me asombró es que don Américo Castro (en su muy importante libro sobre la realidad histórica de España) asegure que yo he demostrado que Góngora le debe mucho a los poetas arábigoandaluces. Ahora bien: ni yo he demostrado eso, ni se me ha pasado por la cabeza demostrarlo. He señalado las extraordinarias semejanzas entre Góngora y los poetas árabes de Andalucía; nada más. Esa semejanza de lo hispanoárabe y lo gongorino no nos autoriza a pensar en una descendencia. El movimiento pendular en la historia del arte puede en los momentos abarrocados producir grandes semejanzas. Se producen así extraordinarios parecidos entre poesía helenística, poesía arábigoespañola y poesía gon-

gorina. Las tres épocas tienen unas mismas preferencias. En el estado actual de nuestros conocimientos, sin embargo, nada permite suponer que Góngora hubiera leído a los poetas que en árabe escribieron allá en Andalucía por los siglos XII y XIII; más aún: no debía ni saber que existieron. Si algún inesperado descubrimiento no nos obliga a cambiar radicalmente nuestros puntos de vista, hay que decir que las curiosas semejanzas metafóricas y de otro tipo entre poesía hispanoárabe y poesía gongorina son auténticos ejemplos de poligénesis. Varias de esas imágenes gongorinas (p. ej. la de los pies del barco) se convirtieron a lo largo de la poesía barroca española en verdaderos tópicos. Este caso es, parece, fácil de fallar en favor de la poligénesis.

Pero entre el mundo árabe y el mundo cristiano se abren problemas literarios que la historia literaria no ha resuelto definitivamente: basta mencionar el del amor udrí y el amor cortés, el del origen del zéjel románico, el de las probables fuentes musulmanas de la escatología de la *Divina Commedia,* etc.

A lo largo de este ensayo hemos estado siempre vacilando entre los mismos polos: tradición y poligénesis. Hemos visto cómo mutuamente no se excluyen, y aun que lo más frecuente es que estén entremezclados.

También un tópico puede producir largas series de descendencia, y luego reaparecer por poligénesis. En la tradicionalidad hay que distinguir escrupulosamente la que se establece por descendencia mediata o inmediata, y la que es sólo por troncalidad; si la primera no está comprobada, es imposible afirmar la cronología relativa de dos miembros de una fluencia tradicional. (No se puede afirmar la fecha del *Poema del Cid,* basado en la de *Aymeri de Narbonne,* porque la relación puede ser sólo troncal). No basta afirmar la existencia de un lugar común: hay que analizar los ejemplos que parecen representarlo: los textos que parecían corresponder a un solo lugar común pueden ser en realidad dos distintos *tópoi:* 1.°, terminación de la acción —del poema— con el día; 2.°, terminación de la obra —del escritor— con el día; y un ejemplo (el de Berceo) que se quería hacer pertenecer a este tópico, resulta no pertenecer a ninguno de los dos en que, analizado, el supuesto tópico único se ha dividido. Es necesario, además, encontrar el mínimum de condiciones requeribles para

poder afirmar que un pasaje que contiene un lugar común no sale de experiencia personal: en el caso del lugar ameno nada prueba que los pasajes de Silio Itálico, César y Garcilaso no se hayan producido por auténtica experiencia personal, y hay fuertes razones para defender que los tres describieron lo que habían visto. Los pasajes de Ovidio y Ariosto tienen una ligazón más probable: contienen una doble semejanza de dos juicios; los de Garcilaso y Hurtado de Mendoza están resellados por la doble coincidencia del significante y del significado. El ejemplo de los «daños de amor correlativos», es ejemplo límite por su perfección: en cada uno, una cadena de juicios con distribución correlativa: se reúnen, pues, aquí las condiciones que, aisladas, exigíamos como mínimas. Cuando se tiene un tópico de esta seguridad y nitidez y de gran difusión, se pueden obtener consecuencias literarias importantes: esto puede tener gran valor para el estudio de la difusión del petrarquismo. Una muy antigua troncalidad, en cambio, en una manifestación literaria de enorme difusión, plantea, desde un punto de vista particular, enormes problemas para los que a veces no hay solución crítica literaria: la antigüedad de los versos correlativos, con sus dos ramas oriental y occidental, nos sitúa ante un gran tema, que resolvemos por hechos culturales que parecen seguros (trasmisión de elementos orientales, después de Alejandro Magno), no por el estudio interno de los signos de la arborización del hecho literario. Otras veces, razones no estrictamente literarias nos obligan a afirmar la poligénesis: así, ante la supuesta dependencia de la poesía gongorina con relación a la hispanoárabe a pesar de sus curiosos puntos de contacto.

He aquí, pues, unos cuantos temas, expuestos, me temo, con demasiado desorden, en los que he querido estudiar a la luz o al claroscuro de esta disyuntiva, tradición o poligénesis, algunos ejemplos concretos, que, en otras perspectivas, me han ido apareciendo a lo largo de una labor de años. La materia es difícil, importante para la literatura, y a veces grandemente importante para la historia de la cultura. Las líneas anteriores no han llegado ni a plantear el problema. Desearía que alguien lo hiciera con rigor científico. Es posible que fuera de mi campo, ante todo hispánico, y luego románico, alguien lo haya hecho con todo rigor y yo no lo conozca. Entonces, este ensayo mío sería sólo un caso más de poligénesis.

DÁMASO ALONSO