

ESTAMPA SECULAR

A la Memoria del Ilmo. Monseñor
JOSE VICENTE CASTRO SILVA

Perfil de aristocrático vestigio,
sayal tan pulcro cual tu propia vida
y alma selecta, lámpara encendida,
ya de ciencia o virtud magno prodigio.

En ti se hizo galón el gorro frigio,
noble cruzado, sin causar herida
izaste la bandera no abatida,
de la cultura occidental prestigio.

Las centurias en claustro legendario
oirán tu enseñanza ante la historia;
y la máxima aula del Rosario

luce en rojo sillón tu testa cana:
la mitra de platino que la gloria
allí dejó para sentirse ufana.

José Antonio Castañeda Morales

LA ORATORIA DE MONSEÑOR JOSE VICENTE CASTRO SILVA

Por Cecilia Hernández de Mendoza

PARTE I

(A propósito del "Prólogo del Quijote")

Monseñor Castro Silva, por más de treinta años ilustre Rector del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, eminente prelado y maestro de juventudes, ha sido calificado como uno de los grandes oradores colombianos.

El presente estudio se ha realizado sobre el **Prólogo del Quijote y otros ensayos** (Bogotá, Imprenta Municipal, 1937). El **Prólogo del Quijote** es el discurso de recepción en la Academia Colombiana, pronunciado el 16 de Noviembre de 1934.

Este ensayo se propone destacar los rasgos principales de su estilo, así: **Términos de comparación, Fórmulas dobles, Estructura de la obra, Misterio, estructura y armonía de la cláusula, Conclusiones, El orador y el hombre.**

TERMINOS DE COMPARACION

Sea la primera vía de penetración al estilo oratorio de Monseñor José Vicente Castro Silva la de sacar a un primer plano aquellos términos de comparación de que se sirve para explicar la idea. Así puede intentarse la visión del acervo imaginativo.

El **Quijote** recata "fondos y honduras abismales" y es "corriente bulliciosa, pródiga de transparencias, engalanada con espumas de perpetuos donaires y de inacabables retozos" (pág. 4). En un mismo párrafo deja el abismo apenas apuntado mientras la corriente bulliciosa sale al paso en paisaje completo con su transparencia y sus espumas de donaires y retozos. Si el agua está en movimiento, audible y transparente, su vista se detiene en la espuma, con visión adelgazada de gracia, de blancura móvil que juega.

El **Quijote**, permanente y viviente, es "caballero andante de la tierra, donde apadrina como entre sombras, toda aventura en que andan envueltos los mortales" (pág. 7). Con lo cual es hombre de actualidad, padrino de aventuras, que son como capas.

Don Quijote "se escapa de las lindes patrias... para asistir más que nunca misterioso y enigmático a esta contienda que llamamos vida" (pág. 7). Asiste, además, a la lucha perenne como personaje de cuento de hadas, o como el Judío Errante, o como los protagonistas de aquellas novelas modernas que viven en varias épocas.

Don Quijote es un resucitado. Se levanta del sepulcro "en oyendo el clamor de la verdad que solicita defensa, de la justicia que demanda desagravio y de la desdicha inerme que pide consuelo". La voz de tres mujeres fue la causa de su resurrección.

Tan presente está don Quijote, que el autor dialoga con él: "Armado de punta en blanco, te veo salir de la huesa y correr por cuantos son los términos del mundo" (pág. 8); tras él van "las quejas que respiran los hombres" y lleva "celada de cartones, escudo mohoso y yelmo trampantojo", arreos que si ayer no lo defendieron, resplandecen hoy más que las armas de Aquiles. Aquí hay un movimiento procesional, encabezado por él, al cual siguen las quejas personificadas, quejas que son aire. Hay ambiente de magia que transforma cuanto toca.

El sexo aparece en la importancia de la obra: "la siempre renovada e inexhausta fecundidad que introduce la vida en las entrañas del texto" (pág. 9).

Un padre y un maestro se parecen a Cervantes, pues ni uno ni otro aciertan a cabalidad con el futuro del hijo o del alumno (pág. 12). Bochica ilustra la obra: "Cervantes abrió con la pluma esos raudales que anegan al hombre en la tragicomedia de la vida y que se juntaron tan apresurada y copiosamente en aquel poema de burlas y de veras, que no dieron vagar a su autor para medir la profundidad que iba colmando" (pág. 13). Donde la pluma es vara y los raudales, problemas del hombre.

Para ampliar su pensamiento, viene un paisaje: "Así se derrumban las aguas de las cuencas terrestres para formar un lago inmenso de sobre haz tranquila, a veces rizada por el retozo del aire, a veces centelleante con el reflejo de los cielos azules, seductora entre la guirnalda de los boscajes ribereños, fosca al paso de los nubarrones aciagos, y perpetuamente misteriosa porque debajo de esas múltiples apariencias se encubren los secretos del abismo" (pág. 13). Un paisaje concreto que define la obra, el "siempre misteriosa" invade el cuadro y los calificativos quedan impregnados: **rizada y misteriosa, centelleante y misteriosa, seductora y misteriosa, fosca y misteriosa**. A **rizada** se une el **retozo del aire**; a **centelleante**, el **reflejo de los cielos**; a **seductora**, los **boscajes ribereños**; a **fosca**, los **nubarrones**. Y el misterio del abismo al fondo, más allá de las posibilidades creadoras, llamada de lo ignoto, informa la totalidad.

El panorama interior del hombre es un campo de batalla; retrueñan sentimientos y pasiones; se perciben las "desgarraduras de la carne y el espíritu", "el contraste y alboroto de las ideas" y más en lo secreto, "las últimas delicadísimas vibraciones que tal vez embargan

y suspenden las potencias y ponen desmayo en los estambres de la vida" (pág. 14). Las referencias sensoriales, **retrueño, alboroto, desgarradura**, hacen que podamos ver fuera el campo de batalla: entonces, los combatientes en medio a los truenos y al vocerío; más allá, en lontananza, los ecos que agotan los estambres vitales. Es un paisaje con perspectivas y visto en dos planos, el último de los cuales se ve en quietud y desmayo.

Paisajes exteriores con valor de símbolo; paisajes interiores con resonancia material.

Las comparaciones reflejan estados de alma. Lo que sintió Cervantes cuando su héroe fue tratado por Avellaneda es como el sentir de Rembrandt con el destino que se dio a su Primera Ronda, o como el de un maestro que ve al discípulo en "ruines ejercicios de esos que solazan, embruteciendo", o el de quien oye una "divina frase musical traspuesta a la canción estúpida y canalla" o el de quien ve dulces prendas "profanadas por manos que ignoran el decoro y la ternura" (pág. 15). Aparecen en el discurso un artista, un educador, un hombre culto, un hombre, igualados por un sentimiento: el dolor ante el desprecio vulgar de algo intangible que ellos aman; y en esa relación enumerativa, una serie de tragedias concentradas, un apunte vivo de historias reales.

Don Quijote se arraigó "en el mundo silencioso donde la melancolía es la sombra creciente que sigue los pasos a la grandeza, donde no hay (...) sino enjambres de tácitos pensamientos, comitiva perenne de los héroes" (pág. 17). A causa de la personificación de abstractos, otro cuadro: avanza una figura humana con su sombra que se proyecta entre murmullo de abejas, comitiva a su vez de seres heroicos que se van perdiendo en lontananza (pág. 18).

La risa personificada, en impresionante repetición según las épocas, como introducción a la risa en el **Quijote**: risa mujer; mujer distinta en los tiempos; "suelta y sin rebozo" en la antigüedad; "sin alma" en la **Odisea**, compañera de los pretendientes; "transitoria y sin ecos"; inmortalizada por Aristófanes y Luciano; presente en la Edad Media en "las espaciosas y ahumadas cocinas", "una nota más en el rudo concierto", muda por el temor de un "milenario fatídico y de los muchos fantasmas", "yerta e incommunicable" como "los disformes gestos de la hórrida fauna"; "mansa y apacible" en el primer Renacimiento, al tiempo con la aparición de la "frágil hermosura que se encarnó en el mármol" y con las ideas eternas hechas voz en los diálogos de Marsilio; cruelmente delgada más tarde, como sarcasmo, irreverencia e ironía (pág. 18).

Una mujer, muchas mujeres, como risa, en panorama histórico de extraordinaria síntesis.

El resonar de la risa en la Edad Media lo lleva a la pintura de interiores, al rehacer "las espaciosas y ahumadas cocinas" feudales donde el vocerío, el desenfado de cazadores y de prepotentes, "tan dies-

tros en ardites como huérfanos de escrúpulos" repercutía en las cavidades de la chimenea, "hogar estrecho para los cuartos jugosos del jabalí bárbaramente empicado en las selvas y montes aleñaños".

Si la risa es varias mujeres, una sola mujer es el antiguo **Cantar de gesta**: "unimismada con la historia, apegada a la realidad, avara de sus fuerzas ante los empeños quiméricos y pródiga de ellas cuando la solocitaban al rescate de la tierra natal y los lances de honra y de venganza", "de extremada sobriedad y desnuda de ornamentos y arrequives, pero muy llena de viril sensatez y de reposada energía, ajena en fin a la pasión del amor platónico, principal impulso de los caballeros andantes" (pág. 22). Lo externo de esta mujer está tan sólo en "desnuda de ornamentos y arrequives"; la descripción se sitúa en los caracteres de la psicología española.

"De telaraña" fue la consistencia de las novelas de caballerías al llegar el Renacimiento y al palidecer "los últimos resplandores de la Edad Media" (pág. 23). "La vida desgarrándose de las sobrehumanas certidumbres... sintió que entraban en esa liza terrena otras realidades, y que era menester enfrentarse con otras realidades y problemas" (págs. 23 y 24). Aquí la vida es un contendiente dispuesto a la batalla.

"Gemebundas Casandras" apellida a quienes pronosticaron el cambio, en recuerdo de la pitonisa griega.

Al describir las causas del Renacimiento nos sorprendemos ante "la hermosura antigua que saliendo de su enterramiento secular trágicamente mutilada, le traía al mundo una lección de serenidad y de mesura, más accesible y más humana que cuando resplandecía íntegra y sin pátina bajo los cielos helénicos" (pág. 24). La hermosura antigua, vista en resurrección como el Quijote, aunque mutilada.

La razón es otra mujer que "después de haberse ejercitado tenazmente en el inagotable **por qué**, empezaba ahora a divagar con ansiedad y angustia, espoleada por esta otra pregunta: **¿por qué no?**". Aquí la interrogación está tratada como cosa material; también la ansiedad y la angustia, compañeras de la razón, y la otra pregunta, como aguijón.

Recuerda a los curanderos cuando habla de los moralistas que "trataban de curar las llagas y deformaciones externas" (pág. 26), que apenas eran síntomas de la "ponzoña que destemplaba el organismo social".

Hay particular detención en la humanidad como "una masa confusa y un torbellino de existencias", como "nublado inmenso en que se suman estas vidas individuales" (pág. 32). Nublado que somete y sojuzga al hombre, que se ensancha o encoge sobre la tierra, que agobia a unas comarcas con divinas ideas o las desampara para ir a otras tierras y a otros siglos, que siembra paz o marasmo, que prodiga en una época ingenio o llueve en otras "lodo amasado con lágrimas y sangre", que se recoge "al silencio de la mudez ignara" o perturba al mundo con silencio de amenazas, que ilustra con "promesas de afianzamiento", sis-

temas, modas, intereses, para arrojarlos luego como "pavesas despreciables". Esa humanidad, nublado actuante, es, pues, antitética, dominadora, contradictoria, caprichosa, suma de hombres y diferente de ellos, semejante al Fatum pagano y poderoso.

La humanidad es también polvareda, formada por menudísimas partículas "cuyo movimiento no influye en el ir y venir de la nube entera que el viento alza, impulsa y esparce". Masa de choques atómicos cuyo movimiento no afecta la totalidad. En ella las consecuencias de los actos humanos que no pueden medirse, como no pueden medirse con los ojos las últimas vibraciones de un rayo luminoso y como no se puede percibir con el oído "la postrera remotísima onda que engendrará en el universo el tañer de una música" (pág. 33). Es también agua condensada en las "lejanías del tiempo y del espacio" que vuelve de allá como "cerrazón pujante y dominadora" que no sólo envuelve y arrebatada forzosamente a los hombres sino "les muda los entendimientos, les trueca los amores y aficiones, les quiebra las voluntades, les tuerce las fortunas, les cambia los incentivos y los agujones por sendas y caminos desusados".

El genio es un semidiós capaz de "traspasar los linderos de lo contemporáneo, de subir hasta el peligro del despeño, de amar los precipicios y pasar la raya señalada por los maestros ordinarios, de trascender las leyes comunes de su arte, hurtarse al ordinario y vulgar modo de decir, y hacer senda y estrada por la celsitud de las cumbres o por la aspereza y dificultad de los desvíos" (pág. 35). Semidiós que rompe los tiempos, que sube y descende, que quiebra las leyes, que crea un lenguaje y un camino en las cumbres.

Sol es el entendimiento que da sombra a la persistencia en el tiempo de la figura del Caballero "hasta los últimos linderos de la historia" (pág. 39). La reminiscencia del discurso del cura de Pativilca nos pone delante de otros cuadros: el sol, el Caballero sobre Rocinante, la sombra que se pierde.

Trata la locura del Quijote como cosa que se consume en la misma hoguera de los libros (pág. 39).

La escena teatral se manifiesta cuando al hablar de la composición de la primera parte, nos muestra al personaje en ella o ausente de ella (pág. 41). Cervantes sigue a su criatura cuando va solo después de los funerales del pastor hasta la Sierra Morena. Introduce así en la obra otro personaje que es el propio autor.

Escucha una sinfonía en "los amores, cautiverios y encuentros", sinfonía de la cual el tema del Quijote es acompañamiento ocasional (pág. 42).

El fruto enjutado por las intemperies y por la "lumbre penetrante de los astros yertos" en el camino es otro cuadro que sugiere la obra como fruto, las intemperies como la suerte adversa, y los caminos como senectud (pág. 43). Se detiene en el jugo del fruto, condensado, sin acerbidad, que aquilata "sabores y perfumes" en plena madurez.

La "malicia empecatada y torticera" es contrincante del Quijote, en la segunda parte, y le engañan, no tanto su propia locura, como los "engañadores oficiosos" y la realidad que se viste de ilusión (pág. 44).

Dos personas, bondad e ingenio, se abrazan en los blasones de los maestros (pág. 45).

En la descripción de la casa de Alonso de Quijada está presente "la quietud amodorrada del pueblo", que se cuele por los muros y las maderas, que trae a la casa el silencio sutil en que se envuelven las divagaciones de la mente y las soledades del alma" (pág. 45). Los "techos y viguería descubierta" son capaces de abrigar emociones y sentimientos. La memoria del "pesebre, el hato y el corral" surge en el relincho desmayado" y en el "ladrido no muy entero" (pág. 46).

Las energías espirituales de don Quijote, hechas personas, van amorosamente al encuentro de otras: la verdad, la justicia, la rectitud, la fidelidad, el bien, el amor, la gloria (pág. 49).

La perla y el diamante aparecen en la "fábula y la bazofia" y encontradas por esas energías espirituales (pág. 49).

El ideal es persona de quien se abraza don Quijote; la certeza tiene aire equino cuando don Quijote se alza en ella sobre los estribos (pág. 49); a la adarga y a la lanza en ristre no la desvían varios seres: promesas, dádivas, sumisiones, desventuras.

"Mercancía barata", "símbolos muertos" no son las ideas para don Quijote y para quienes como él se ofrecen a su servicio.

La radioactividad se asemeja a las ideas y es así descrita: "fenómeno nacido de las fuerzas elementales que van y vienen jugando misteriosamente en el seno de la materia" (pág. 50). Esas fuerzas deben ser debidamente orientadas, como las ideas: "quien maneja incautamente el divino poderío de las ideas o el ímpetu arcano de las radiaciones lo paga con harto dolor suyo". Presentando a un químico, explica lo que sucedió al Caballero: "habitador de un mundo donde todos los elementos se hallan naturalmente limpios y exentos de cualquier mezcla o impureza" y, llegado a esta tierra de cosas mezcladas de ingredientes extraños, se desconcierta ante las reacciones que le resultan. O a un mecánico venido a un mundo con leyes distintas de gravedad, que se empeñara en tratar el peso de los cuerpos de acuerdo con su domicilio. O a un matemático seguro de la imposibilidad de que "se amortigie y cese el movimiento comunicado a un objeto". O a un escritor que se empeñara en hablar actualmente el lenguaje de las Siete Partidas. Así don Quijote quiso imponer en el mundo las leyes de las Caballerías.

Con las primeras lumbres que llegan a herir los ojos cansados de don Quijote" se desvanece la "llama titubeante y humosa", pero no se ahuyentan los "prestigios nocturnos". Allí viven éstos y vive la "fascinación caballeresca", hecha un hombre, Amadís, que "allí... allí... en el polvoriento lomo de un volumen tocado por los rayos del sol, resplandece como una realidad" (pág. 52).

El sol es la razón positiva, la luna la razón poética, al explicar la locura de don Quijote. El sol, "cálida refulgencia"; la luna, de lontananzas remotísimas, de las lejanías maravillosas y de las honduras y abismos inapeables", que con las constelaciones transfigura el mundo. El sol y la luna se disputan el alma del Quijote: es uno con el primero y otro con la noche: con ésta se hace extranjero donde fue ciudadano y se mueve como explorador de una **no man's land**. El sol y la luna luchan por poseerlo "como se disputaron el amor de Isolda en la perdurable tragedia wagneriana" (pág. 54).

La luna o razón poética le cambia la "herramienta mohosa" y el morrión de cartones, en "celada finísima de encaje"; le cambia el esmirriado rocín por uno más gallardo que el Bucéfalo de Alejandro. Y como el hada cambia las cosas, el caballero trueca los nombres. Llega al punto de no reconocerse a sí mismo. Esta luna —razón poética— maga, es la misma que hace que el niño cambie los "pingajos caseros" en "paños reales", la misma que hace de un vocablo el "puente ilusorio" que salva las fauces del abismo y es clave en las discordias o resorte de "pasiones exultantes". Es la misma que cambia a la mujer, síntesis que enlaza "los miembros al parecer dispersos y triviales de la epopeya cervantina".

Bajo la timidez del hidalgo, había una llama que Dulcinea no vio arder. No tuvo aquél las "blancuras que son rubor de las mejillas", pero, más que Júpiter, "que puso en el regazo de Dánae el oro de las seducciones", "enriqueció tu rusticidad con la presea de un nombre —Dulcinea— cifra y emblema de la hermosura misteriosa que en vida le dio alientos y a la hora del revés decisivo le hizo sellar con tu recuerdo la ruina final de todas sus increíbles ilusiones" (pág. 56). Aquí otro cuadro: el Quijote entregando lo mejor de sí, un nombre, símbolo de hermosura, sello de recuerdo.

Beatriz y Dulcinea, "apartadas de la realidad de esos hombres, cuya vida informabais, fuisteis para ellos inspiración y no fatalidad" (pág. 57). Compañera la una hasta la simple verdad, compañera la otra hasta la última visión.

La fascinación caballeresca es una diosa a la cual sacrifica el hidalgo la hacienda y la vida.

La idea aparece vestida de acción "para poder morar entre los hombres". El caballero, sin embargo, confundió la una con la otra.

Al explicar la idea y la acción, constitutivas de la vida, vemos a esta última vestida de diversos modos: "con el atavío espléndido de las empresas heroicas", "con las libreas pulidas de la común actividad", "con el sayo y jerga del trabajo humilde", "con el áspero cilicio de la paciencia generosa".

Imagina ante don Quijote una procesión permanente de hombres, formada por quienes abrazaron sólo la idea, por quienes avanzan con la idea y la acción, por quienes sólo tienen la acción; pero él es mártir por pretender encerrar "la idea en el molde de las armaduras caballerescas".

Al finalizar la última imprecación a don Quijote, llegan los "hilos de sabiduría incontaminada", entretejidos con "lacerias y enormes desatinos" en la trama de las aventuras: aquí, un inmenso tapiz, hecho con hilos de lacerias e hilos de sabiduría, tapiz-vestidura-mortaja de la vida y "abrigo de tu serenidad definitiva" (pág. 61).

La lanza que lleva don Quijote en el cuadro final, se transforma en la distancia: "ya va muy lejos... tan lejos que no sé si la lanza que lleva don Quijote es hierro que va a enriestrarse contra los agravios de los hombres, o es saeta indicadora de nuestros destinos inmortales". Donde el espacio se hace tiempo, y la lanza-saeta apunta a la eternidad (pág. 61).

Sintetizando, hallamos los siguientes términos de comparación: abismo, corriente bulliciosa, espumas, fantasma, ciudadano del mundo, ciudadano atemporal, testigo de vida, resurrección, quejas de aire, vida que engendra, luz, energía, radio, televisión, telégrafo, aviación, hombre señalando en la esfera de la comprensión zonas henchidas de misterio, constelación de Orión, hombres del Mar Egeo, plumas, Orión, padre, maestro, Bochica, retronar, combate, alboroto, estambres, Rembrandt, maestro, hombre culto, hombre cualquiera, sombra, enjambres, telaraña, resplandores, combatientes, Casandra, curanderos, torbellino, nublado, agua, lluvia, semidiós, sol, sombra, hoguera, escena, nuevo personaje en la obra, sinfonía, fruto enjutado, jugo del fruto con sabor y perfume, silencio como cosa, pesebre, ható, corral, perla, diamante, caballo, mercancía barata, radioactividad, químico, mecánico, matemático, gramático, fascinación-Amadís, sol, luna, lontananzas, lejanías, hada, extranjero, ciudadano, maga, puente, llama, Júpiter, Dánae, estatua, procesión, idea como cosa, hilos, tapiz, vestidura, saeta, tiempo como espacio.

Dominando todas las comparaciones, una serie de abstractos como personas en que sobresalen las figuras femeninas: justicia, verdad, desdicha, risa, cantar de gesta, hermosura antigua, razón, ansiedad, angustia, malicia, locura, realidad, bondad, quietud, verdad, justicia, rectitud, fidelidad, gloria, promesas, dádivas, sumisiones, desventuras, idea, vida.

Los términos comparativos señalan, por de contado, la vasta ilustración, con referencias cultas, humanísticas, científicas. Se advierte en ellos el ánimo de escape, escape del tiempo, de la realidad circundante, con deseo de hallar lo permanentemente humano; escape del límite material, esfuerzo imaginativo por juntar lo que se ve y lo que no se ve. Ansia explicativa de agotar las comparaciones, de mostrar lo que se cree, ansia de dejar en claro que esa explicación llega hasta donde comienza el misterio. Ese deseo de escape de lo transitorio para alcanzar lo permanente se vislumbra en la figura del Quijote, fantasma, ciudadano del mundo, ciudadano de todos los tiempos, caballero andante hoy y ayer, hombre resucitado. En la personificación de abstractos, como seres vivientes de todos los tiempos domina la figura femenina a la cual imagina con determinados caracteres psicológicos, ya en distintas épocas y situaciones, ya con variados vestidos, como la vida, ya con uno solo, como la idea vestida de acción o la realidad de ilusión. La naturaleza, a su vez, es símbolo: el agua de la obra, el abismo de

la hondura interior; el aire informa las quejas; las zonas henchidas llevan misterio; la telaraña es lo fácilmente destruible; el fruto enjutado, el hombre maduro, y el jugo, su creación; la hoguera puede destruir la locura; el nublado y el torbellino son la humanidad; el sol, el entendimiento y la razón positiva; la luna, la razón poética y el hada. Símbolos son también los fenómenos de la naturaleza como la sombra y la lluvia, la una para extender en el espacio lo que permanece en el tiempo, la otra para beneficiar o aterrorizar al mundo, como humanidad. Esta doble visión característica, de hacer concreto lo abstracto, de hacer abstracto lo concreto; ese deseo de hermanar lo visible con lo invisible en un fondo de misterio, deja en el oyente la sensación de suspenso: ni lo que ve es lo que ve, ni lo que siente es lo que siente, ni lo que piensa es lo que piensa; es eso y algo más, algo más que debe ser descubierto. Es creación estética que junta y auna lo concreto, material, tangible, con lo abstracto, intangible y sumamente real. Adelante el misterio: lo eterno en que cree, pero que no puede explicar y en lo cual el hombre se pierde con las potencias en suspenso.

Ese deseo de romper barreras, de escapar hacia una permanencia atemporal de valores, no le impide permanecer en su tiempo y en su época, como se advierte en sus conocimientos de la ciencia actual y de los descubrimientos modernos y como él mismo lo dice en el absurdo de que alguien pretendiera hablar hoy el lenguaje de las Siete Partidas y en la imagen que da del hombre completo en el equilibrio de la idea y la acción.

Hay cosas que recuerdan otras: el ladrido y el relincho, el pesebre, el ható y el corral; o están hechas de fenómenos acústicos, como el silencio o la sinfonía, o encierran sentimientos, como los techos y la viguería.

Hay animales, hombres, profesionales o curanderos. Hay estatuas y puentes y hay seres mitológicos o legendarios, empezando por el genio, descrito como semidiós. Acerca los fenómenos de la naturaleza a los fenómenos del espíritu. Convierte la lanza en saeta, el espacio en tiempo. Por el camino de las transformaciones, transforma al mismo Cervantes de autor en cronista y de cronista en otro personaje de la novela. Hay sabores, perfumes, ondas acústicas y ondas visuales...

Todo ello, señalado así, objetivamente, indica el poder imaginativo de Monseñor Castro Silva que hace penetrar al auditorio en un mundo de magia donde toda metamorfosis es posible, donde todo ensueño tiene vida, donde toda aspiración puede concretarse: al mundo de la poesía, al tremendo poder del espíritu para crear otros seres y otros mundos.

FORMULAS DOBLES

Siendo las fórmulas dobles una constante en el estilo, se han seleccionado aquellas que mayormente se destacan: parejas de voces unidas por la conjunción y. Sin agotar la estadística se recogieron 178 parejas. Entre ellas hay 94 de sustantivos, 50 de adjetivos y las restantes de adverbios y verbos, con mayoría de estos últimos.

De las 178 parejas hay 94 de sinónimos y parónimos, con mayoría de éstos. En los 52 parónimos, el segundo término limita al primero. Así: Más accesible y más humana (24); íntegra y sin pátina (24); ansiedad y angustia (24); las mejores y más firmes (24); deformidades y llagas (26); morales y ascéticas (30); veo y juzgo (32); sometiéndolas y sojuzgándolas (32); cálculos e intereses (32); inaccesibles y oscuras (32); inmediatos y caseros (33); amores y aficiones (34); los incentivos y los aguijones (34); aspereza y dificultad (34); asendereados y enojosos (34); protección y sustento (36); sesuda y grave (36); desatinada e impertinente (42); inquieta y azarosa (43); empecatada y torticera (43); cortesías y galanuras (44); techos y viguería (45); angosto y limitadísimo (47); común y vulgar (48); ruín y mezquina (48); de la rectitud y de la fidelidad (48); consciente y perentoria (49); paz armoniosa y hermosura de vida (50); limpios y exentos (50); disponer y justar (50); de extremada sobriedad y desnuda de ornamentos (22); se transtorna y descarría (50); fantasías y maravillas (23); rústica y simple (52); intriga y enredo (54); arrestos y audacias (54); sorpresas y emboscadas (54); diputó y tuvo (55); único y exclusivo (59); de cada siglo y de cada época (9); crecientes y sucesivas (9); puras y bienaventuradas (10); fija y circunscribe (11); cuya profundidad y cuya importancia (11); del alma y de la mente (13); agilidad y sutileza (13); excelsas y empinadas (14); venciendo y sojuzgando (14); estúpida y canalla (15); suelta y sin rebozo (18); transitoria y sin ecos (18); yerta e incomunicable (18); contrastes y desproporciones (18); deshecho y borrado (20).

Hay quince parejas de parónimos en que el segundo término amplía la significación del primero: maestros y señores (1); profunda y esencialmente (7); príncipes y señores (23); cuestiones y problemas (24); modas y aficiones (32); leyes y doctrinas (32); simple y profunda (35); emociones y sentimientos (45); tradicionales e inmutables (45); reposados y satisfechos (47); rústicas y humildes (48); con arrojo y valentía (52); de tomo y enjundia (4); alucinaciones y necesidades (10).

Hay veinte parejas de parónimos en que los dos vocablos están en un mismo plano significante: perspicua y ordenada (1); las glosas y comentarios (4); las críticas y las interpretaciones (4); abreviatura y jeroglífico (7); misterioso y enigmático (7); fingido y tordecillesco (8); siempre renovada e inexhausta (9); provincia y jurisdicción (10); infinitos matices y variaciones incontables (10); fórmula imperecedera y de capacidad anchísima (10); disparates y arrogancias (10); padres y maestros (12); monstruosas y pedantescas (21); truecan y desbaratan (50); fórmulas solemnes y axiomas augustos (51); sorpresas y emboscadas (54); brioso y gallardo (55); carta y fe de parentesco (57).

La mayoría de los parónimos definidores indican el deseo de claridad, de precisión; en una doble vista de cosas que se parecen, acierta con la que contrae el significado anterior, sin perder por ello su sentido. Así, en lo accesible percibe lo humano; en lo íntegro, lo que carece de manchas; en la ansiedad, la angustia; en las deformidades, las llagas... Pero si hablara de humano, sin pátina, angustia, llagas, escuetamente, quedaría faltando el concepto más amplio en donde van

situadas. Hay una razón de causalidad y de localización que lo lleva a este tipo de parejas conceptuales, además de la necesidad de desarrollo lento y pausado, tradicional en las parejas de vocablos desde la edad preclásica y a imitación latina.

Las fórmulas antitéticas son nueve: lágrimas y risas (7); de burlas y de veras (13); carne y espíritu (13); el misticismo más descarriado y la más baja sensualidad (21); aquí paz fecunda y allí letal marasmo (32); humano y sobrehumano (52); inspiran y exhalan (8); las más sutiles y las más burdas formas (23); inacabable y mortal.

No es aquí por tanto, donde se manifiesta su estilo antitético icosino en parejas con adversativas o disyuntivas, o en proposiciones similares. En un solo grupo la idea importante ocupa el primer lugar: "paz fecunda y letal marasmo"; ello quizá por su posición desengañada.

El resto de las fórmulas hacen relación a una idea vista en dos acciones o cualidades, es decir, que los vocablos están unidos no por ellos mismos sino por el concepto que califican. Se resiste a ver una cosa escuetamente, trata de dividirla en partes. Así las espumas están hechas de "perpetuos donaires y de inacabables retozos" (4); sobre don Quijote llovieron "estacazos y pedradas" (8) de "yangüeses y folloñes"; hay acontecimientos independientes "de la voluntad y de la conciencia". El **Quijote** refleja una serie de "sentimientos y de imágenes", de afectos y de ideas" cuya "profundidad y cuya importancia" (11) no dependen del propósito del autor. Las cocinas medievales son "espaciosas y ahumadas" y el jabalí ha sido empicado por "cazadores y prepotentes" (18). Las novelas de caballería son "monstruosas y pedantescas"; hay un género de caballería moral "frigidísimo y plúmbeo" (30). La vida es "espontánea y conservadora" y "una masa confusa y un torbellino de existencias" (32). Hay realidades que trascienden "el tiempo y el espacio" (34), que "han sido y serán" (4), "de entonces y de siempre" (10). Los cantares de gesta son "de viril sensatez y de reposada energía" (22). Don Quijote puede decirle a Cervantes "yo supe obrar y tú escribir" (39). Este llevó una "suerte adversa y lumbre penetrante" (43). Mientras la primera parte de la vida del **Ingenioso Hidalgo** fue "ordenada y simple" (47), sus potencias estaban "dormidas y desaprovechadas" (48), pero un día supo extraer de "la fábula y la bazofia" de los libros de caballería "la perla y el diamante" (48). Une "entender y sentir" (47), "moral y social" (50), "efectos y reacciones", "inteligencia y amor" (59), "justicia y caridad" (59), "lacerías y desatinos" (60), "sabores y perfumes". Ve la llama "titubeante y humosa" (52) y la frente del Hidalgo "honesta y pensativa" (56). Dulcinea une los miembros "dispersos y triviales" de la epopeya (56).

Concretando, tenemos que Monseñor Castro Silva lleva su doble visión a las fórmulas dobles unidas por la conjunción **y**, con mayoría de parónimos para dar matiz y precisión y para detenerse pausadamente en su estilo de cláusulas complejas. La mayoría de esas fórmulas son sustantivos; hay escasa manifestación de sensaciones. En ellas se comprueba la unión de abstractos y concretos.

ESTRUCTURA DE LA OBRA

La mera visión del esquema estructural indica que hay algo extraño: el tema central, don Quijote, queda al fin y muy en pequeño; la segunda parte, intérpretes, se desvía hacia un solo intérprete, Rodríguez Marín, para hacer polémica con él y valerse de ésta para tratar en amplio espacio los libros de caballerías, su historia, su exégesis, con gala de erudición. De allí, dos temas episódicos: la crítica subjetiva y la risa.

No es una estructura armónica; la gran extensión de la segunda parte, tratada en subtemas, donde no se centra la atención del oyente, parece que no va a dar cabida al caballero de la Mancha.

A primera vista se observa que no sigue las partes tradicionales de la oración: exordio, proposición, confirmación, refutación y peroración. Monseñor crea su propia estructura, un poco monstruosa, centrada en un cuerpo que no es el cuerpo, donde el tema ocupa el sitio de la peroración clásica, sin planteamiento y desarrollo y en mucha menor amplitud que los subtemas.

¿Qué importa que Rodríguez Marín recele que existan tantos Quijotes como individuos? Y ¿qué importa que no haya sido Cervantes quien acabó con los libros de caballerías? ¿Qué interés tienen estos interrogantes para el tema de la oración? En el fondo parece que esto tampoco importa a Monseñor Castro Silva. ¿Por qué entonces se ocupa tan minuciosamente de ello? Porque le permite dar muestra de su erudición sobre las novelas caballerescas, sus autores, su desarrollo, las obras que las combatieron, las que pasaron a América, las que persiguió la Inquisición, lo extraño del tema para los indios... Y le permite ser él mismo en la introducción de los episodios que realizan el núcleo central de su pensamiento: la crítica subjetiva, la risa, la vida.

Abre así la curiosidad del auditorio, el cual escucha al principio las consideraciones de la importancia de la obra y queda esperando al personaje que sólo viene al final, en genial golpe de descripción, narración y enfoque psicológico.

Toda la obra está resumida en el último capítulo y principalmente en la frase última. Esta informa la oración, está presente en cada parte. Con los episodios va el autor conteniendo el final, gozándolo con antelación. De sesenta y una páginas, cuarenta podría decirse que son introductorias. El lo reconoce: "Este largo preliminar merece excusa porque no es sino la confesión de mi flaqueza ante el empeño de mostraros lo que he creído ver en don Quijote. Por temor de desacertrar en la idea y de no saberla expresar con el decoro competente, he divagado y me he entretenido —quiera Dios que sin fastidio vuestro— por los aledaños y vecindades del asunto" (44). Algo parecido le ocurrió a Cervantes, según él dice, en la composición de la primera parte... "En resolución, es muy creíble que a Cervantes le costara algún trabajo componer esta primera parte' y que al ordenar su traza le aconteciera lo mismo que cuando disponía la prefación: 'muchas veces', dice, 'tomé la pluma para escribilla, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría'. Lo cual bien puede alegarse para confirmar en pen-

samiento de Rodríguez Marín: 'así, a retazuelos y por lo que toca a la primera parte, creció el libro profano que más ha deleitado y deleita a los hombres'" (43). He dicho parecido porque si Cervantes no supo a dónde llegaría su personaje, en cambio Monseñor sí sabe a dónde va, sí conoce el final, pero no lo muestra a plena luz, dejándolo entrever en larga espera. Lo que quiere decir que la doble visión de su estilo también está aquí, cuando mira al fin y al desarrollo, cuando introduce el final en las partes.

Desde la página 4, cuando dice que el Quijote "a todos convida y a todos provoca con su opulencia", se presente la figura que en la última página habrá de perderse en la llanura de Montiel. En la página 7, "si el Quijote vale como reseña y como sublimación, como abreviatura y jeroglífico, como símbolo y parábola de algún íntimo y universal conflicto humano", anticipamos los hilos de sabiduría con que fue hecha su mortaja. En la página 8, cuando se refiere a las alternativas que probó: "los hábitos de demencia y las querellas de amores, los homenajes burlescos, las glorias prestadas, la ruindad de los grandes, el desengaño insólito, el interés disfrazado, los comedimientos mal retribuidos, el quebranto de los nobles propósitos, la pesadumbre de la soledad, el atropello de la injusticia y el manso lamentar de los humildes", antevemos las empresas que empezarán al final cuando se pierda su figura en la llanura de Montiel; los hilos de sabiduría de su mortaja tornamos a alcanzarlos desde la página 9 por la "capacidad de prestarse a muchas interpretaciones y de reflejar o encarnar las ansiedades, los anhelos y sobresaltos peculiares de cada siglo y de cada época". En la página 11, "los alcances de la obra" llegan hasta la última frase de una espada hecha "saeta indicadora de nuestros destinos inmortales". Cuando habla de "comunicación afectuosa con los personajes de la novela y del drama, una emoción de simpatía que le haga sentir como propios los casos venturosos o desdichados que les acaecen", sutileza espiritual que permite llegar al ánimo de los mismos (13), prevemos el criterio interpretativo en la valoración de la locura del Quijote, en el último capítulo. La libertad en que Cervantes deja al lector (15) es la misma libertad con que don Quijote se entrega a su locura cuerdisima. La risa y su definición (18) adelantan la figura del hidalgo cuando se coloca los mohosos arcos y morrion simple de cartones, y cuando monta en Rocinante, caballo "esmirriado". La consideración sobre la vida (32) nos lleva a unir ese "nublado inmenso" con la figura simbólica. "Y por eso fuiste loco, ¡oh peregrino arcaico del Ideal!, a fin de que tu vida heroica fuera recapitulación de todas las vidas humanas" (60). Presentimos su salida y su llegada después de la jornada segunda, cuando se refiere a "su personalidad simbólica", tan poderosa y tan viva (37); nos acercamos a sus aventuras que seguirán el fin de la obra, cuando habla de ellas al tratar de la primera y la segunda partes del *Quijote* (39-43). De tal manera que al iniciarse el capítulo final con la descripción de la casa y cuando nos pone frente a frente del dueño, él ha estado en todas partes, no nos es desconocido; de tal manera que cuando une en los últimos párrafos la mortaja de la sabiduría con el principio de sus aventuras, podemos situar una vida y con ella "la saeta de nuestros destinos inmortales" (61).



Al centrarnos en la última parte, en la vida diaria y monótona; al contemplarlo hidalgo de villorrio; al saberlos leyendo y releyendo en las veladas silenciosas de sus cincuenta años y al seguirlo en el proceso de la locura que pretendió por causa de la razón poética obrar olvidando la razón positiva, ya ha sido la creación cervantina gozada con anticipación.

Por el mismo procedimiento de Cicerón de decir una misma cosa de distintas maneras, al ir avanzando, retrocede a lo ya dicho. Es un procedimiento de arrastre, como el avanzar de un ofidio que se contrae sobre sí para tomar nuevo impulso. Avanza y retrocede con ánimo de tener presente lo anterior. Así, cita en la página 7 la frase de Rodríguez Marín: "Mas es muy de temer que lejos de lograrlo, den al mundo tantos Quijotes diferentes como intérpretes tenga...". En la página 9 repite: "Recela Rodríguez Marín que los comentarios futuros no traduzcan las intenciones reales de Cervantes sino la opinión aislada y personal de cada intérprete". En la página 9: "Quítese a don Quijote esta capacidad de prestarse a muchas interpretaciones y de reflejar o encarnar las ansiedades, los anhelos y los sobresaltos peculiares de cada siglo y de cada época, y por el mismo caso quedará reducido a la condición de documento literario...".

Pág. 11: "Lo otro explicará este salvoconducto que tiene don Quijote para pasar de edad en edad y ser contemporáneo de todas las generaciones". Pág. 11: "Para atinar con peregrinas combinaciones de sentimientos e imágenes, de afectos y de ideas cuya profundidad y cuya importancia irán desvelándose paulatinamente a la inacabable solicitud de remotísimos lectores". Pág. 13: "Cervantes abrió con la pluma esos raudales que anegan al hombre en la tragicomedia de la vida...". Pág. 15: "Cervantes, anteviendo la muchedumbre de sentidos que habrían de buscarse y de hallarse en El Quijote, y sospechando que cada lector sucumbiría a la tentación de convertirlo en espejo de sus propias andanzas y en contrapunto de la ruindad y de la grandeza de los hombres...". Pág. 16: "Si no tuviera don Quijote muchos sentidos y no se prestara a muchas interpretaciones...". Pág. 16: "Que las gentes hallaran en su novela una mina de ideas y de imágenes inagotable...". Pág. 39: "Al enfrentarse el sol del entendimiento con el hidalgo cabalgador de Rocinante, se alargaría la sombra dominadora del gran mediatando hasta los últimos linderos de la historia". Pág. 59: "¿Dónde están los que pueden pasar de largo ante el gran señor de los tristes, porque jamás fueron como él héroes o víctimas en esta contienda rigurosa de la idea con la acción?".

El concepto de que en el **Quijote** la humanidad se ha visto reflejada y por ello es la obra una mina de interpretaciones, va apareciendo en distintas partes hasta llegar a la interpretación del autor recreando al personaje.

Los libros de caballerías están calificados en diferentes partes: Pág. 10: "Las alucinaciones y necedades que sembraban a poder de tanta fábula mentirosa y de tanta aventura desafortunada y quimérica". Pág. 10: "La sátira y parodia cervantinas han dejado de ser castigo

y escarmiento de la desenfrenada invención de los libros de caballerías, que ya no aficionan ni tientan a nadie con sus ridículas esclavitudes amorosas, ni con sus arrestos fanfarrones y pendencieros". Pág. 21: "Esas obras monstruosas y pedantescas". Pág. 21: "Por sus desenfrenadas invenciones, por su geografía fantástica y sus batallas imposibles; por sus desvarios amatorios que oscilan entre el misticismo más descarriado y la más baja sensualidad; por su disparatado concepto del mundo y de los fines de la vida; por su abigarrada población de gigantes, enanos, encantadores, hadas, serpientes, endriagos y monstruos de todo linaje; por sus despojos y reliquias, mal zurcidos e inconexos, de todas las supersticiones del norte y del oriente". Pág. 24: "Pequeñas en su campo de acción, pueriles en sus medios, desatinadas en sus fines". Pág. 25: "Perniciosa caterva de ficciones caballerescas". Pág. 27 (definición de Alonso de Vanegas): "Sermonarios del diablo, con que en los rincones caza los ánimos de las doncellas" (siguen definiciones de otros autores). Pág. 31: "Ficciones demasíadamente profanas y hasta pecaminosas". Pág. 31: "Las portentosas quimeras que fueron pasto común y deleitable". Pág. 36: "Esa literatura mal fundada". Pág. 52: "Las monstruosidades y quimeras se multiplicaban para que crecieran y lozanearan los bríos estupendos de los héroes que se atrevían a lo humano y sobrehumano con sobra de arrojo y valentía". Pág. 54: "Los vanos retruécanos y las sutiles vaciedades y las intrincadas naderías con que Feliciano de Silva y otros aliñaron sus obras". Pág. 55: "Sentido que nunca tuvieron los huesos embolismos".

PARTE II

Doble visión de final y de medio. Contención del final regresando a ideas ya expuestas o entrando en consideraciones episódicas. Estructura inarmónica que mira al final. La fuerza expresiva de éste, de extrema sencillez, contrasta con la complejidad de la obra. Todo ello habla de un estilo barroco en el que lo clásico es la claridad de la idea y lo propiamente barroco el mostrarla en sus muchos aspectos. Esa línea tortuosa de arranque y retroceso es el esfuerzo por extraer los zumos de la idea. Los temas episódicos no son adorno sino fondos de perspectiva, marcos sucesivos de un final. Este tipo de estructura semeja una estatua, cuya elaboración se inicia en los pies, pero cuya importancia está en la cabeza pequeña, simple, armónica, con tantas posibilidades expresivas que sugiera otras tantas cabezas. ¿Por qué? Porque todo el prelude de espera para alcanzar ese final nos sorprende cuando, al llegar, comienza la vida del Quijote. Monseñor Castro Silva no gusta de finales, no gusta de rotundidades: otro panorama iluminado se abre tras la figura desdibujada; sus términos son principios de luz, caminos que se abren.

El cuerpo de la obra es una senda desviada, de desechos: es la primera emboscada. La segunda parte, **Intérpretes**, no se desarrolla en armonía: se alarga hacia un solo intérprete hasta situarse en la polémica como subtema: el pensamiento de Cervantes de acabar con las

novelas de caballerías no es lo importante de la obra sino el ser símbolo de lo humano y el prestarse a muchas interpretaciones. De ahí, la noción de crítica subjetiva, episodio de valor fundamental en la obra y secundario en la estructura. Otro episodio, la risa, es también secundario en la estructura e importantísimo para el entendimiento del **Quijote**. Paralela al primer subtema entra la demostración de que Cervantes no acabó con las novelas de caballerías, sigue por desechos, por desviaciones de erudición hasta llegar a otro episodio, escondido en la estructura y definitivo para la comprensión de la obra: la vida, que antecede a don Quijote, síntesis de vida humana. Por donde se ve que el cuerpo de la obra no está centrado y lo más destacado de él es como una gruta oculta, sendero sorpresivo, remanso en la subida.

No es absurdo tratar esta oratoria como oratoria de montes. Monseñor mismo tiene presentes las montañas y los despeñaderos, como si fuera ello una habitual mirada de altura y de profundidad. El abismo está en una de las definiciones de la obra: "ya parece recatar fondos y honduras abismales" (4). El poeta mira de arriba hacia abajo al señalar "en la esfera vastísima de la comprensión ciertas zonas hinchadas de misterio" (11). Del monte vienen los raudales que abrió Cervantes como "se derrumban las aguas en las cuencas terrestres" (13). Hay altura en las cosas sagradas "éxcelsas y empinadas" (13). Hay visión de altura en la humanidad como "nublado inmenso en que se suman todas esas vidas individuales". Ensanchándose o encogiéndose sobre la haz de la tierra (32), "cerrazón pujante y dominadora" (34). Es típica en él la definición de genio que se atreve a "traspasar los linderos de lo contemporáneo, de subir hasta el peligro del despeño, de trascender las leyes comunes de su arte, de hurtarse al ordinario y vulgar modo de decir y hacer senda y estrada por la celsitud de las cumbres, por la aspereza y dificultad de los desvíos" (34). No lo abandona la altura ni en la descripción de la casa del Quijote, donde da importancia a la escalera, cuyos peldaños están "hechos para que al subir o al bajar se puedan hacer holgadamente muchas estaciones y pausas" (45) y a "los techos y viguería descubiertos", guardadores de emociones y sentimientos. La voz de elevación que llama da la sensación material de la subida: "libre de esa voz interior, ingrata a los hábitos reposados y satisfechos, que clama de continuo: ¡más lejos, más alto, más arriba!" (47). Mira a la altura cuando ve a don Quijote "cabalgando en el corcel alado hacia los reinos mágicos de Oberón y Títania" (52). Hay visión desde la altura cuando habla de "las lontananzas remotísimas, de las lejanías maravillosas y de las honduras y abismos inapeables que al conjuro de la luna y bajo el centellear de las constelaciones, ensanchan y transfiguran este punto terrestre que habitamos" (53).

Imagina a don Quijote en el monte cuando se torna explorador de "una **no man's land** preñada de sorpresas y emboscadas" (54). Torna el abismo cuando el vocablo es "puente ilusorio que salvará las fauces negras de algún abismo filosófico" (56). La figura del Quijote es vista desde la cumbre en el último párrafo: "la vida va a comenzar cuando Alonso Quijano se pierda en el horizonte de esta llanura de Montiel" (61).

MISTERIO

Ligado al monte, al abismo, a la ascensión, está el misterio, ya nombrado directamente, ya sugerido. Misterio, acicate para descubrir; misterio en permanencia hasta donde el hombre no llega; misterio, inspiración artística; misterio, razón de una doble mirada que ve lo inaccesible y que, sin embargo, lucha por llegar, sabedora de que en último término sólo queda el asombro.

Don Quijote asiste "misterioso y enigmático a esta contienda que llamamos vida" (6). Este misterio tiene raíz en lo sobrenatural: "la inteligencia que en lo natural camina de descubrimiento en descubrimiento y de sorpresa en sorpresa, así como en lo sobrenatural se alimenta de crecientes y sucesivas claridades" (9).

Hay misterio en el genio que "pensando enderezar su obra a un intento bien definido y circunscrito por el tiempo y el espacio, acierta a crear la fórmula imperecedera y de capacidad anchísima" (10).

Hay misterio en el "proceso genial, independiente de la voluntad y de la conciencia del autor, que le abrió camino para atinar con peregrinas combinaciones de sentimientos e imágenes" (1) y sobre el cual la historia literaria guardará silencio. Pero el genio tiene capacidad de señalar "ciertas zonas hinchadas de misterio...", encomienda una labor perpetua e "incita a multiplicar invenciones" (12).

La oscuridad es misterio: "esta medrosa e insondable oscuridad que nos circunda" (12).

El misterio está en el fondo del Quijote, y Cervantes no pudo "medir la profundidad que iba colmando", como la sobrehoz tranquila de un lago es "perpetuamente misteriosa porque debajo de estas múltiples apariencias se encubren los secretos del abismo" (12).

Hay misterio tras los sentimientos, pasiones e ideas que bullen en el ánimo, en "las últimas delicadísimas vibraciones que tal vez embargan y suspenden y ponen desmayo en los estambres de la vida" (14), a donde no se llega por técnicas ni artificios gramaticales sino por "una manera de comunicación afectuosa... una como agilidad y sutileza espirituales que le habilitan para entrarse por el ánimo de los protagonistas", simpatía despertada por la emoción de lo bello que es entonces puente de penetración espiritual. El camino de la estética, que es vida, se junta con el camino filosófico del conocimiento para palpar, pudiera decirse, el misterio que se asienta en la profundidad del alma humana, simpatía que no es simple "agudeza del pensar que no harta el ánimo" sino camino de vida total. Ese misterio reside en la "porción celeste que se encierra en el deleznable vaso de la carne" (14).

Don Quijote es "manchego misterioso" (17).

Hay misterio en la resonancia de nuestros actos que, sumados a los actos del hombre de todos los tiempos, darán "las leyes que moderan la aventura humana" (33). Seguirlos es imposible, como es im-

posible “seguir con los ojos un rayo luminoso hasta el extremo límite en que pueden parar sus vibraciones” o “la postrera remotísima onda que engendrará en el universo el tañer de una música”. La humanidad vive en el misterio de la vida que la domina como “nublado inmenso”; los hombres van a él, “insensibles al ritmo providencial que la impulsa [a la humanidad], impotentes para perturbarlo e ignorantes de las normas soberanas que lo miden, y que a fuerza de ser inaccesible y oscuras llegan a parecernos fatales” (33).

El genio penetra en el misterio de la vida humana para explicarlo como belleza: traspone “los límites de la vida inmediata”, pone “su blanco en este revolverse de la humanidad” (33). Así, la forma bella da lo que la razón no puede; lo bello es manifestación de pleno conocimiento. De ahí que el pensamiento sea engendrador de goce estético: donde termina el pensar, viene la imagen que explica, la forma concreta, y con ella, el goce. El pensamiento hecho contemplación deja la sensación de lo plástico. Por ello, los problemas que presenta están realizados para el último goce formal, que entraña el misterio y hasta el cual no llega la mente. De ahí también su plasticidad inacabada, su gusto por lo no terminado, su deseo de no dar finales: que la forma sea forma que sugiera otras formas, que invite a quien la ve a otros descubrimientos en zonas ocultas. Ahí el asombro sin palabras, la mayor alegría, “la suspensión de las potencias”, el éxtasis vital. Hay mayor goce en la contemplación de las verdades eternas que en el tratar de explicarlas: el Todo está en el misterio, en la “Idea Pura, imperturbable, soberana”.

Por eso al final del discurso hay más deleite en la iniciación de la vida caballeresca de don Quijote que en la descripción psicológica y ambiental: tras las palabras de Monseñor, hay un más allá. Misterio, goce, acicate supremo para desentrañar, éxtasis, melancolía de no llegar... Y la sabiduría como “quintaesencia del desengaño”. Ese misterio de la vida de la humanidad, fuera del tiempo y del espacio, suma de actos cuyas fuerzas operan fatalmente, da a los ascéticos y místicos lecciones de “saludable desengaño y heroico desasimiento” (35). Misterio y desengaño van unidos, misterio y melancolía. Todo lo cual enmarca la frase del Quijote: “vivir muriendo” (35).

Al estudiar la factura del Quijote explica cómo el genio, al apuntar a esas zonas misteriosas, no sabe cabalmente lo que hace, está envuelto en el misterio. Cervantes tuvo una idea para realizar la obra y la obra no vale por ella. Cervantes no vio al personaje de la misma manera al principio que al fin (37): no es el mismo el que con visera de papelón provoca la risa de las mozas y el que “hechiza la fantasía y el pensamiento de infinitos lectores con la sabiduría desengañada que se le rebalsó en el alma y puso resplandores en su triste figura”. A Cervantes se le salió el personaje de su propio control, hasta enfrentarse con él: “te engañaste pensando haber engendrado un personaje de esos que tienen colgada la vida del hilo de una narración, y que no pudiendo salirse de las páginas de un libro, se desvanecen al punto en que se cierra” (39). Y hasta ser su cronista: “...de manera que por luengos siglos se diga que ‘yo supe obrar y tú escribir’” (39). Misterio

de la creación que obliga al autor a realizar lo que no pensó y que Monseñor explica como maestro de la crítica al seguir los distintos episodios de la factura de la primera parte, para llegar a la conclusión de Rodríguez Marín: escrita “a retazuelos” (43).

Hay misterio en el cambio de vida del hidalgo de pueblo en caballero andante. Y aunque él lo explica por unas energías “dormidas y desaprovechadas” a los cincuenta años, que no habían tenido “estimación equitativa de los hombres y del mundo” y que se soltaron repentinamente a causa de los libros de caballerías, en busca de lo absoluto y lo perfecto en un mundo de relatividades, no dice el porqué no siguió el camino oscuro de tantos otros. Ahí, otra vez, el misterio.

Hay misterio en las ideas, “prole y descendencia de lo universal, reflejo y emanación de lo absoluto” (49), y hay hondo misterio en la semejanza de los fenómenos de la materia y del espíritu, cuando compare las fuerzas ocultas “que van y vienen jugando misteriosamente en el seno de la materia” a las ideas “efluvio perceptible de lo Absoluto...”. “Con estar una y la otra preñadas de energía potente y saludable, que ora engendra paz armoniosa y hermosura de vida moral y social, ora se descoge en multitud de invenciones que aunan la maravilla con la utilidad, no es sino muy cierto que quien maneja incautamente el divino poderío de las ideas o el ímpetu arcano de las radiaciones lo paga con harto dolor suyo” (50). Hay misterio en la capacidad del hombre para huir del tiempo y del espacio, para vivir lo soñado como ocurrió a don Alonso en “noches amables más que el alborada”, cuando huía de “la casa dormida” (recuerdo de San Juan de la Cruz) para cabalgar en el “corcel alado hacia los reinos mágicos de Oberón y Titania”.

Hay misterio en el resplandecer de la fascinación caballeresca como una realidad, en un nombre tocado por los rayos del sol.

Finalmente, el misterio lunar de la razón poética, frente a la claridad de la razón positiva. “La luna, toda misterio y vaguedad”, necesaría al mundo como el sol, con sus “lontananzas remotísimas”, sus “honduras y abismos inapeables”, que “ensanchan y transfiguran este punto terrestre que habitamos” (53-54).

El misterio de la noche y de la razón poética, creadora, se apoderó del Quijote para hacerlo peregrino donde era ciudadano y explorador de secretos donde todo le era familiar. Cambia entonces las palabras, y con ellas, la realidad: el vestido, el rocín y a sí mismo, y hasta la mujer, Dulcinea, “cifra y emblema de la hermosura misteriosa que en la vida le dio alientos” (56). Allí, en Dulcinea, el misterio de la presencia espiritual, del ideal humanizado, del pensamiento que rompe las distancias e informa una existencia.

La oratoria de Monseñor Castro plantea el problema del hombre rodeado de misterio e informado por él. Trata la inteligencia de descifrarlo y va “de descubrimiento en descubrimiento”, pero se detiene en lo sobrenatural, real, inexpressable e incomprensible, donde no hay descubrimiento sino “sucesivas claridades”. Allí la mente no llega; su

imagen sólo puede darle el arte. Lo bello es, pues, la permanente expresión del misterio. Entre el misterio inalcanzable y la realidad, está la idea, reflejo de lo Absoluto, directriz del mundo, que aparece "vestida de acción". Hay misterios alcanzables, acicates, enigmas, que han de ser aclarados. La belleza es también expresión de estos últimos.

El valor de lo bello es el de ser símbolo en forma adecuada. Entonces, entre el pensamiento y la realidad está la belleza, que por serlo, debe abarcar todos los órdenes de la vida: moral, intelectual, sentimental.

Cuando el artista realiza una forma, expresa en ella un misterio. La vida del hombre debe realizar el misterio interior que pide perfección y armonía, elegancia como selección. Debe ser ascensión permanente, como su estilo, obra arquitectónica en escalas: no de tipo funcional y cómodo a la molicie, sino apenas para pasajero reposo y cobro de fuerzas para la subida; ansia de altura con un cuerpo sujeto a la voluntad y que llega a ser también insaciable en la persecución de la meta.

Y por ser lo bello manifestación del misterio, lo único que encarna lo impalpable, al final del Prólogo esas imágenes le sirven para unir la muerte del personaje con la vida del mismo que empieza; para unir las "lacerias y desatinos" a los hilos de "sabiduría incontaminada" y realizar con unos y otros la mortaja y el abrigo de la serenidad, hasta ponernos frente a la salida: "Una mañana, antes del día, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa del corral salió al campo". Y le sirven para que la vida, esa vida, "nublado inmenso", comience cuando se pierda en la llanura hasta no saberse si la lanza "es hierro que va a enristrarse contra los agravios de los hombres, o es saeta indicadora de nuestros destinos inmortales" (61). Donde cambia la realidad y el camino no es en el de Montiel, el espacio no es espacio sino tiempo, y la lanza se convierte en saeta que marca destinos eternos. Una frase, y la realidad se torna perennidad para expresar el misterio.

Ese misterio no se detiene, continúa en el principio de la vida y fin de la obra como un eterno interrogante en que se junta la figura del Quijote y el panorama que se abre para ser conquistado. Donde el amor a la forma bella tiene cabal expresión.

ESTRUCTURA Y ARMONIA DE LA CLAUSULA

El autor se dilata en largas cláusulas a la manera cervantina, de proposiciones contrapesadas y rítmicas como en Cicerón, de factura difícil y continuas amplificaciones. Es cláusula analítica que se va desenvolviendo lentamente con morosas detenciones, sin prisa, con deseo de explicarlo todo hasta agotar el significado.

La idea escueta no aparece en este estilo barroco en que el significativo domina al significado sin ahogarlo, antes para presentarlo de

manera nítida. Oscuro no, pero difícil en ocasiones cuando, por excesivo análisis, oculta la frase principal. Desde la primera cláusula nos damos cuenta de su estilo:

Una costumbre / abonada por el ejemplo constante de los académicos franceses, / y seguida apenas de tarde en tarde por los españoles, / pide al que llega a recibirse como miembro de número de estas doctas corporaciones / que pague y reconozca el honor que se le dispensa / con un elogio finamente acendrado de su antecesor (1).

La idea es sencilla: a quien es nombrado académico se le pide el elogio de su antecesor. El desarrollo, lento: quien pide el elogio es "una costumbre", una abstracción personificada. Esa costumbre no va sola sino ilustrada por otras nociones: el abono de los académicos franceses, su escaso cumplimiento por los españoles. La idea 'académico' va ampliada en perífrasis: "al que llega a recibirse como miembro de número de estas doctas corporaciones". Antes de llegar al elogio agrega el reconocimiento; finalmente el **elogio** no va sólo sino calificado por **fino** y **acendrado**. Son ideas con acompañamiento, como respuesta tonal, al fondo. Pero ese acompañamiento tampoco va solo: la referencia a los académicos franceses se une a la costumbre española; **pagar** va con **reconocer**. La parte más importante ocupa lugar secundario: la noción 'nuevo académico' aparece como complemento indirecto del verbo y hacia la mitad, semioculta y en perífrasis, en larga perífrasis que hace de **recibirse** una frase verbal, **llega a recibirse**, y en que **corporaciones** lleva el calificativo de **doctas**.

Puede dividirse la cláusula en seis núcleos rítmicos cuyo acento recae en **costumbre, franceses, españoles, corporaciones, dispensa, antecesor**. Un solo verbo, dos abstractos, un sustantivo, común, dos gentilicios. Tiene por tanto un ritmo sustantival, ritmo de nombres en que la acción y la calificación tienen menor importancia. El primer núcleo consta de cinco sílabas, el segundo de 22, el tercero de 17, el cuarto de 27, el quinto de 15, el sexto de 18. La cesura del segundo núcleo va en la sílaba 11; la del tercero, en la 11; la del cuarto, en la 15; la del quinto, en la 9; la del sexto, en la 11. Del corto núcleo primero, un tema que ha de desarrollarse rítmicamente, van ampliándose los núcleos hasta llegar al máximo en el cuarto, que desarrolla la idea principal. En seis núcleos hay acentos secundarios endecasílabos, donde parece que se sustenta la musicalidad.

La cláusula consta de cinco proposiciones, así:

Pide	A
llega a recibirse-	a
pague	a'
reconozca	a'
dispensa	a" 1

1 Las mayúsculas indican proposiciones subordinantes, Las minúsculas, subordinadas; los exponentes, orden de subordinación.

En este engranaje la primera palabra, **costumbre**, se resume en elogio finamente acendrado de su "antecesor". De donde la última proposición subordinada con su complemento circunstancial, viene a unirse al sujeto de la principal, en una especie de círculo que redondea la cláusula. Nada se ha perdido en la amplificación: el final mira al principio...

Veamos otra cláusula:

Después sobrevinieron con ritmo siempre acelerado, / en España y fuera de España, / las glosas y los comentarios, / las críticas y las interpretaciones de tomo y enjundia / que fueron revelando paulatinamente, / ora los primores y documentos lingüísticos que se archivan en el frasear de Cervantes, / ora el caudal filosófico que corre desatado por las páginas del libro / y que según sea el ánimo que lo contempla, / ya parece recatar fondos y honduras abismales, / ya semeja corriente bulliciosa, / pródiga de transparencias, / engalanada con espumas de perpetuos donaires y de inacabables retozos (4).

Repite aquí la idea de la página tercera en que habla de los comentaristas del texto y del espíritu de la obra. Cumple con ese volver sobre lo dicho a que hemos hecho referencia. Inicia la cláusula con un adverbio de tiempo que la une a la anterior. Ello tipifica también su estilo, de contextura sintáctica vasta y entrelazada, que no se resigna a terminar sino que continúa en otras cláusulas. De ahí la cantidad de proposiciones independientes iniciadas por "después", "lo cierto", "que tales", "y lo es", "en efecto", "y convendréis también", "ninguna de sus alternativas", "lo otro", "de esa manera", "a esto lo llaman", "lo que así vale", "ninguno lo entendió", que pueden considerarse puentes tendidos hacia atrás. Este tipo de cláusulas complejas, como la estructura de la obra, demoran el final que informa el pensamiento. Es decir que en **sobrevinieron** están presentes las "honduras abismales" y las "espumas de perpetuos donaires". Para llegar allá pasa por las nociones de lugar de los comentaristas, tipos de comentarios, y se detiene en uno de ellos y en la obra como abismo y agua.

La doble visión característica se ve en las parejas "en España y fuera de España", "las glosas y los comentarios", "las críticas y las interpretaciones", "de tomo y enjundia", "ora los primores y documentos...", "ora el caudal filosófico", "ya parece recatar", "ya semeja corriente", "de perpetuos donaires y de inacabables retozos".

La estructura sería:

A
a
a' -a'
a"
a''' a'''.

Hay una principal y una subordinada de la cual penden dos, una que se desprende, de la cual penden otras dos. Es una perfecta arquitectura.

Hay un cambio sorpresivo en la comparación final, pues viene definiendo; hay un cambio sorpresivo en la diversa manera de orden de las parejas proposicionales: "ora los primores y documentos lingüísticos que se archivan en el frasear de Cervantes, ora el caudal filosófico que corre desatado por las páginas del libro", en que el sujeto compuesto "primores y documentos" no corresponde al sujeto simple calificado "caudal filosófico"; "se archivan en el frasear de Cervantes" tampoco corresponde a "que corre desatado por las páginas del libro", en donde ocupa el mismo lugar un complemento circunstancial y un abjetivo verbal, un complemento adjetivo y un complemento circunstancial, para terminar el último en un complemento adjetivo.

En las parejas "ya parece recatar fondos y honduras abismales", "ya semeja corriente bulliciosa pródiga de transparencias, engalanada con espumas de perpetuos donaires y de inacabables retozos", la frase verbal no corresponde al verbo con complemento directo, y mientras se corresponden los dos complementos directos que siguen, el de la segunda proposición se alarga en otro calificado por una pareja. Así, aunque la estructura es armónica, el autor cambia la ordenación y, al sorprender, despierta la atención. Por otra parte, si el principio mira al fin, el clímax de la cláusula no ocupa lugar principal: reside en "el caudal filosófico que corre desatado" y en "los fondos y honduras abismales" cuya resonancia llega hasta las espumas. La cláusula es otro círculo cerrado: el principio mira al fin, el fin se demora, la parte principal, oculta, resuena a lo último. Es claramente cláusula ascensional; el comienzo, la base, no tiene la importancia del término de comparación, al cual llega después de una serie de comparaciones que envuelven lo principal. La cumbre, **espumas**, se vuelve al principio, pero indica un nuevo camino. Es un estilo de insatisfacción en que el pensamiento necesita ser repetido en análisis y exposición incansables.

Encontramos doce núcleos rítmicos, cuyos acentos van en **acelerando**: **España, comentarios, enjundia, paulatinamente, Cervantes, libro, contempla, abismales, bulliciosa, transparencia, retozos**. Siete sustantivos, tres adjetivos, un verbo, un adverbio. Comprobamos el ritmo sustantival, de nombres, pero de nombres de acción, abstractos; sólo hay un sustantivo concreto, y dos nombres propios. El primer núcleo lleva 16 sílabas; el segundo, 9; el tercero, 9; el cuarto, 17; el quinto, 13; el sexto, 22; el séptimo, 23; el octavo, 18; el noveno, 16; el décimo, 11; el undécimo, 7; el duodécimo, 25. Como en la analizada anteriormente, el ritmo es impar y la musicalidad la llevan los acentos secundarios, así: en el primero, la sílaba 6; en el segundo, la 3; en el cuarto, la 10; en el quinto, la 6; en el sexto, la 13; en el séptimo, la 7; en el octavo, la 7; en el noveno, la 7; en el décimo, la 6; en el duodécimo, la 8. El ritmo interno se sostiene entre seis; siete y ocho. Los núcleos son amplios y variados, se repiten, breves, en las enumeraciones; los otros son de gran aliento con un máximum de 25 sílabas.

El cursus es grave: **retozos**.

Ejemplo tercero:

Y convendréis también / en que, mirado así, / se escapa el ingenioso hidalgo de las lindes patrias, / donde fue asunto de sabias glosas y de entrañable regocijo, / para asistir, más que nunca misterioso y enigmático, / a esta contienda que apellidamos vida (8).

La estructura:

A
a
a'
a'

Los núcleos rítmicos son seis: 7, 7, 10, 19, 16, 12.

Acentos rítmicos llevan también, así, patrias, regocijo, enigmático, vida.

Como en las cláusulas anteriores, hay más núcleos rítmicos que proposiciones, lo cual confirma su estilo sustantival, más cantidad de nociones de cosas que de acciones, cuya explicación va ampliando en movimiento lento.

Esta cláusula es también una llamada a la anterior y a su vez va a ser continuada por otra. La proposición principal es el enlace; la subordinada de primer grado repite la idea de la anterior; la primera subordinada de segundo grado repite también algo ya dicho sobre los comentaristas; el "asistir misterioso y enigmático" es otra forma de lo expuesto en "apadrina como entre sombras"; "esta contienda que apellidamos vida" entraña el pensamiento de "apadrina como entre sombras toda aventura en que anden envueltos los mortales". Pero, expresando lo dicho en otra forma, lo amplía: "apadrinar entre sombras", sí, pero "misterioso y enigmático"; "la aventura de los mortales" está clara en "esta contienda que apellidamos vida". Es el estilo de ofidio, que se vuelve sobre sí, pero avanza o define al hacerlo.

Don Quijote escapa de las lindes patrias; en un instante dado ese escapar del espacio se torna en escapar del tiempo. Si sale de España será para vivir en otras naciones; pero sale, además, para vivir todos los tiempos, en la misma vida del hombre. Al regresar para sintetizar lo dicho, trae a la cláusula la noción de vida que ha de continuar adelante.

La idea central sería: don Quijote está presente en la vida de la humanidad. Trata al hidalgo como persona viviente, trayéndolo presente al discurso: al llegar al final ese individuo se universaliza, deja de ser un hombre en determinado tiempo y espacio, para cubrir todos los tiempos. Es una presentación fantasmal y misteriosa, tal como el estilo.

Por lo demás, la noción de vida como lucha y contienda está varias veces expresa, principalmente como lucha interior. La cláusula está realizada, como las demás, con una voz cantante y su acompañamiento, así:

(Voz cantante) y convendréis también
(acompañamiento) en que mirado así
(voz cantante) se escapa el ingenioso hidalgo de las lindes patrias
(acompañamiento) donde fue objeto de sabias glosas y de entrañable regocijo.
(voz cantante) para asistir más que nunca
(acompañamiento) misterioso y enigmático
(voz cantante) a esta contienda
(acompañamiento) que apellidamos vida.

Hay, pues, un primo y un segundo, un segundo que va subrayando y ampliando la noción dada. La doble visión del estilo se refleja aun aquí, donde hace que un mismo núcleo rítmico se quiebre en dos voces.

Otra vez se presenta una constante: ninguna idea sola, siempre acompañada, adornada, particularmente realzada. Marco, engaste de piedra preciosa, tratamiento respetuoso. El sentido del adorno como expresión de algo interior, de lo interior que debe mostrarse, debe salir. Exprimir las posibilidades de una idea, repetirla en distintas formas, señalar sus matices, mirarla bajo diversos ángulos, ampliar su presentación hasta el agotamiento. Todo ello nos da un significante mayor que el significado, en que el adorno envuelve la idea, no para ahogarla sino para mejor mostrarla; estilo de acertijo que impulsa a buscarla donde está, como él dice, "pura, imperturbable, soberana".

Ejemplo cuarto:

¡Oh buen Caballero! / De nada sirvió que tu engendrador se empeñara en sepultar tus huesos cansados para que no hicieran tercera jornada y salida nueva; / bueno es eso para que ningún escritor fingido y tordecillesco se atreva a menearlos en obsequio a los burladores de oficio, / mas no para estorbar que te levantes en oyendo el clamor de la verdad que solicita defensa, / de la justicia que demanda desagravio / y de la desdicha inerme que pide consuelo (8).

La idea principal, "mas no para estorbar que te levantes", no ocupa lugar importante; sus complementos la continúan al final, como un eco.

La estructura:

A
a
a'
B
b'
b''
b''' -b''' -b'''.

En seis núcleos rítmicos hallamos nueve proposiciones; es, por tanto, una cláusula de gran aliento. Ocurre algo distinto a lo ya visto de más núcleos rítmicos que proposiciones.

El número de sílabas es de 6, 39, 39, 29, 13, 14.

Llevan el acento **caballero, nueva, oficio, defensa, desagravio, consuelo**.

Otra vez, los sustantivos abstractos dominando. Tiene tendencia a nombrarlo todo, pero a nombrar principalmente aquello que no puede verse; a concretar en un nombre acciones, cualidades, sentimientos... Todo, porque esa facultad humana de denominación "salva las negras fauces de algún abismo filosófico".

La musicalidad va sobre la letra **e: e-e-i-e-a-e**. Pero el ritmo interior, donde hemos visto que reside la armonía, lo lleva la letra **a**.

Partiendo de un núcleo pequeño de invocación, en diálogo directo con don Quijote y esforzándose por continuar trayéndolo vivo al discurso, viene un segundo núcleo de tres proposiciones a dos voces; núcleo que repite la idea de que uno es el propósito del autor y otro el valor de la obra; de nada sirvió que el autor sepultara a su héroe: el espíritu, parece decir, no se sepulta. Da al Quijote la forma de fantasma, de resucitado, en el núcleo cuarto que encierra la idea principal. Las causas de esa resurrección son los clamores de la verdad, la injusticia y la desdicha. Con lo cual don Quijote, protector, aparece como una especie de apóstol laico. Si verdad y justicia aparecen con necesidad de ser defendidas, la desdicha, en cambio, y no la felicidad, lo llama: como si, no existiendo ésta en el mundo, sólo pueda pedirse consuelo al dolor. La felicidad no necesita defensa porque no existe... Es el desengaño.

El ritmo de ascenso fatigante sintetiza ideas anteriores; va siendo más lento cuando penetra al meollo de la cláusula, cuyos ecos la terminan. La doble visión está en el tercer núcleo, "bueno es eso para que", contrapuesto a la adversativa "mas no para estorbar". La proposición principal "de nada sirvió" muestra un aspecto frecuente en la oración: la frase negativa, que nos lleva casi siempre a una afirmación.

Esta cláusula, y las ya vistas, muy complejas, guardan completa unidad y jamás se adelgazan tanto que hagan olvidar el punto de partida; no se encuentran subordinaciones de más de cuarto grado.

La invocación "Oh buen caballero" va unida a la frase final, "la desdicha humana que pide consuelo"; el principio vuelve a mirar al fin, pero ese fin implica el levantarse don Quijote de la tumba al escuchar los clamores.

Ejemplo quinto (compara el sentimiento de Cervantes ante el **Quijote** de Avellaneda con sentimientos similares):

Como pudo sentir Rembrandt el primer destino que se dio a la Ronda Nocturna; como puede llorar un maestro la suerte infausta que condena las capacidades indecibles y ya razonablemente entrevistas de un discípulo, a emplearse en ruines ejercicios de esos que solazan, embruteciendo; como puede sufrir el que oye una divina frase musical arrancada del conjunto que informa y traspuesta a la canción estúpida y canalla; como puede lamentarse el que ve dulces prendas, recordatorio sacro de antiguas emociones, profanadas por manos que ignoran el decoro y la ternura.

Esta larga enumeración comparativa inicia una cláusula sumamente compleja. La comparación es definidora en su estilo. Es una cláusula de subordinadas, iniciadas por la comparación y el verbo **poder** en frase verbal:

- 1) a-a'
- 2) a-a'-a"
- 3) a-a'-
- 4) a-a'-.

Tomemos el primer núcleo rítmico:

a-a': Consta de veintidós sílabas. Pero lleva subnúcleos muy breves: "Como pudo / sentir Rembrandt / el primer destino / que se dio a la Ronda / Nocturna" (4-4-6-3). El acento va en **u-e-i-o-u**.

Tomemos el tercer núcleo:

a-a': "Como puede / sufrir el que oye / una divina / frase musical / arrancada / del conjunto que informa / y traspuesta / a la canción estúpida / y canalla" (4-5-5-6-4-7-4-7-4). Van acentuadas **e-o-i-a-a-o-e-u-a**.

Esta musicalidad interior indica el esfuerzo por destacar cada vocablo en un gran conjunto; para que no se pierda ninguna noción.

La enumeración comparativa manifiesta su doble visión en antítesis: "divina frase musical", "canción estúpida y canalla"; ejercicios que "solazan, embruteciendo". Manifiesta también el arte de situar vocablos rudos, en tal forma que suenan apropiadamente: **embruteciendo, estúpida, canalla**.

Según Quintiliano, "se habla como se vive". Tal se ve en el estilo de Monseñor Castro Silva. En la enumeración citada está la sensibilidad personal de quien contempla el fracaso de quien ama, de quien ve despreciar sus tesoros; el afecto del maestro al discípulo, el afecto a los recuerdos simbólicos, el respeto a los valores estéticos, todo está en él, en su mente hacia lo alto que reacciona indignada ante la vulgaridad.

Monseñor habla como vive, y vive en generosidad, con abierta compasión hacia la natural flaqueza humana, pero situada en camino ideal de perfección formal, símbolo de perfección de espíritu.

Esta presentación de ideas acompañadas, esa presentación semi-oculta de lo más importante, el eco resonante, la minuciosidad rítmica, su sentido musical, ese difícil arte de su oratoria, responde a la majestad de una presencia impecable que se oculta discretamente para atender, con sobra de gentileza, las necesidades ajenas; presencia que se va mostrando lentamente en llamadas al interlocutor, en doble visión de abrir caminos y de crear con ellos.

Pero se hace más clara la noción de hablar como se vive cuando, sin atención al hilo del discurso y sin tener presente su abrumadora

erudición, se desborda él solo, en plena libertad. Allí, en lo episódico, en la crítica subjetiva, en la risa, en la vida, en la razón poética. Como sexto ejemplo citemos algo referente a la última:

Razón sublimadora de las realidades circunstantes, razón que apunta en el niño cuando, por la virtud de un nombre, cambia las cañas en bridones y los pingajos caseros en paños reales y en diademas enjoyadas; razón que, más tarde, hará de un nombre y de un vocablo el puente ilusorio que salvará las fauces negras de algún abismo filosófico, la clave de discordias infaustas o el resorte de pasiones exultantes; razón que obró finalmente el trueque y mudanza de la mujer que tal vez fue necesaria para enlazar en una síntesis suprema de entendimiento amoroso y de idealismo apasionado, los miembros al parecer dispersos y triviales de la epopeya cervantina (56).

Por duplicación del vocablo inicial **razón**, se va elevando gradativamente. Define primero "sublimadora de realidades circunstantes"; luego, la razón poética en el niño y su capacidad de transformación; la razón en el hombre; la razón en el Quijote hacia la mujer y la explicación de esa mudanza femenina en la obra: enlazar en síntesis de entendimiento amoroso y de idealismo apasionado los miembros de la epopeya. De lo que la razón poética hace en general pasa a lo que hace en cada edad y en el Ingenioso Hidalgo con Dulcinea. Con ese platonismo suyo de fe en la existencia y preexistencia de la idea, no es el niño quien transforma con su razón, ni el hombre, sino aquella la que obra. Y, digámoslo ya, su estilo de nombres abstractos que en gama inmensa cubren la obra, es estilo que da vida a esas ideas para que existan **per se**, se encarnen en el hombre y lo tomen como su instrumento.

La sublimación de la realidad circunstante se realiza por medio de nombres que cambian pingajos en paños reales, que aclaran los problemas más hondos, que dan la paz, que impulsan la pasión, que trueca la mujer hasta hacer de ella el enlace de las partes de la obra por entendimiento de amor e idealismo apasionado.

La razón poética es esencialmente creación de nombres que obedecen a imágenes o a ideas: signo del poder intelectual para hacer mundos nuevos, para decir en un sonido lo tantas veces indecible. Esta definición comparativa indica el sentido de una vida para la cual la existencia se justifica por la facultad de nombrar, de nombrar creando, de hablar una lengua personal en el descubrimiento de voces, en la invención de las mismas, fuente suprema de pensamiento y de belleza. Vida para la cual pensar no harta el ánimo, pero sí lo harta el hallazgo de un vocablo que sublima las realidades, el gozo de realizar el pensamiento en sonido, tras el cual se levanta la idea pura, imperturbable, soberana. Vida capaz de buscar incansablemente en las raíces lexicográficas y vida riquísima que para cada matiz ideal encuentra una palabra. De ahí la variedad de su vocabulario que le permite señalar "zonas henchidas de misterio". Y que le permite, situado en esa razón sublimadora, detenerse absorto ante la naturaleza y ante la

forma bella con una emoción perturbante y muda que de la sensación llega al misterio. Aguzados sus sentidos de finísima sensibilidad, siguen las líneas impalpables que se pierden, como se pierden las volutas de humo, en la inaccesible profundidad de la materia, en la inaccesible profundidad del espíritu.

Quien cambió un día las "cañas en bridones", quien halló el puente ilusorio para "las negras fauces de un abismo", puede encontrar en un nombre la unidad aparentemente dispersa de una vida. Y ahí, una existencia cuyo centro no está en la tierra, cuya razón de ser va Más Allá, como la saeta del Quijote, hacia la Eternidad.

CONCLUSIONES

La oratoria de Monseñor José Vicente Castro Silva es oratoria de suspenso, en dos sentidos: elevación y continuidad. Al escucharlo, el ánimo tiende a subir, con mirada libre y confianza en sus posibilidades; siente deseos de continuar por las sendas que él abre.

Suspenso vertical, suspenso horizontal. En el suspenso de verticalidad ascendente se pierde en el misterio, donde la fe suple la imposibilidad de entendimiento; en el suspenso horizontal, el oído y la mente quieren escuchar más... Como el final es perspectiva, el oyente se vuelve sobre sí para continuar indagando.

Su oratoria satisface, pues nada satisface tanto al hombre como la comprensión de sus grandezas y miserias. Y es oratoria humana, me atrevería a afirmar, por su sentido estético de fusión entre lo concreto, visible, audible y aun gustable, con lo abstracto, invisible, permanente y real.

Es oratoria de asombro. A la originalidad de la visión, a los cambios de orden proposicional, a las antítesis, a la originalidad comparativa, responde el asombro de quien oye. Cuando se cree seguir mentalmente un camino, el orador, en rápido viraje, vuelve a otra parte no esperada.

Hay en ella un fondo rítmico que domina largas cláusulas y que va envolviendo al auditorio hasta los finales de cursus perfecto.

No fue hecha para el vulgo, pero el vulgo la sigue sin entender, acaso invalido por la música y la imagen, unidas a una sensación de grandeza.

Produce paz. Las sorpresas, los caminos, los temas episódicos, despiertan pero no violentan, aclaran problemas y alegran el ánimo.

Oratoria analítica en que el período se desenvuelve lentamente, a base de variantes temáticas y musicales, cuyas partes son independientes, pero están en unidad. Ni tropical, ni exagerada, es como caudaloso río, lento en su avance, con esquifes, islas y arroyuelos, lagos y paisajes diversos. Allí las palabras rudas hábilmente situadas, las evocaciones cultas, los arcaísmos, los neologismos, los paisajes de fondo como

términos comparativos. Allí los sustantivos abstractos metidos en la vida obrando y moviéndose dentro de lo sensible, en un supremo esfuerzo por "poner el corazón en un plato" como diría el Quijote.

Domina el afán explicativo. Situado en un punto, lo mira y contempla en todos sus aspectos, va y viene de él, se aleja y regresa para darle perspectiva. Y a ese punto, la teoría, el juicio, el paisaje, el recuerdo, la emoción, como una reminiscencia de Proust, para dejarlo en aquel sitio y volver desde distintos ángulos.

Ese afán de explicación hace que no sitúe palabras ni ideas solas y escuetas; todas van calificadas, todas quieren ser definidas. A veces, por tanto situar y definir se dificulta el sentido total.

Hace pensar y sentir; mientras hace pensar despierta sensaciones; mientras presenta imágenes sensibles, despierta ideas; junta la forma al pensamiento en síntesis magnífica. Va abriendo lentamente caminos ascensionales y mientras sube, recoge y reúne lo antes recorrido. Oratoria de monte, con zonas escarpadas, con valles, con flores, que de pronto sube violentamente; de pronto se detiene en contemplación; ya parece perder la vía central; ya vuelve a ella enriquecida con otros encuentros.

Oratoria de sugerencias, de no rotundidades, de "acaso", "quizás", "pienso yo". Jamás dogmática, presenta la evidencia rodeada de luz.

La palabra es casi forma en esta oratoria de suspenso; la palabra está tratada como cosa sumamente digna, que por ser signo de pensamiento merece respeto particular, y está considerada con todas sus sugerencias y todas sus resonancias.

Maneja inmenso caudal de voces, como un maestro.

A medida que se eleva, el panorama se va haciendo más amplio: nada se pierde de cuanto ha recorrido, hasta alcanzar la cumbre con carga de tesoros. El río se va anchando hasta perderse en algo superior a él e imposible de sujetar en la palabra.

Oratoria barroca en que el adorno aparente es racional, oratoria que sigue una línea simplicísima de corte clásico, a la cual enmarca en pensamientos hondos, en visiones originales, en teorías filosóficas, estéticas o históricas, que solas podrían hacer un volumen.

Monseñor Castro Silva no quiere finales que significan muerte; y así como las rosas no están en su escritorio por no verlas marchitarse, así su oratoria no finaliza para no dar sensación de desaparecimiento. Dentro de la oratoria hay melancolía y desengaño; hay una angustia suave, un deseo de no ver lo que claramente se ve del tiempo que pasa... Ese fondo de angustia produce paz, produce optimismo, da fe en la vida y en las posibilidades individuales.

EL ORADOR Y EL HOMBRE

Amo la emoción de dirigirme al público, dice Monseñor; indefinible emoción de observar el poder de la palabra: allí unos ojos que se

elevan, unas lágrimas apenas asomadas, un comentario silencioso, una mirada, un gesto... es una emoción que me levanta, que me anima a seguir, a crear, casi a ser una voz.

Y es que el estilo de Monseñor, como el de todo gran orador, necesita de la voz y de la figura que lo integra, en su presencia, en su expresión, en su tonalidad fónica, en su acción. El hombre en ella es el instrumento de una idea, según el criterio de Cicerón y Quintiliano. Cuando en la catedral de Bogotá el público, conmovido y suspenso, estalló en aplausos escuchando su oración a Bolívar en 1930, cuando ese mismo público asiste tumultuosamente para oírlo, embargado y silencioso, con ánimo de manifestar exteriormente el anhelo de elevación que sólo termina en el misterio, puede comprenderse el tremendo poder de la oratoria.

Una presencia elegantísima de prelado francés, ágiles movimientos y rápidos que subrayan, sugieren o despiertan; las manos largas que se adelgazan en todos los matices, la amplia frente y la añorante mirada, la capa rectoral que ondea, la voz poderosa y clara que ora llena el recinto, ora adquiere modalidades finísimas, hablan una y otra vez robustamente, de una personalidad inconfundible.

Ni creo exagerar cuando afirmo con quienes alguna vez le han escuchado, que Monseñor Castro Silva orador es una obra de arte. Desde la figura exquisita y la exquisita delicadeza en que la acción se torna transparente, hasta el tono bajo y firme en que la rotundidad del período queda resonando en templos y salones y en el Aula Máxima del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en medio a la ilustre galería de Rectores.

Ver el pensamiento y la palabra en movimiento es el arte del actor, dice él. Y tal se propone. Cuando habla se transforma: es un actor que representa un papel, sinceramente; y, por esos contrastes de su psiquismo y de su estilo, nunca es más igual a sí, nunca se da más plenamente.

Porque este estilo suyo personal y en apariencia objetivo es fiel retrato de su autor. El fondo sencillísimo, clásico y la apariencia complicada, barroca; el fondo melancólico y el efecto abierto, generoso y grato; el fondo misterioso y la apariencia clara, analítica, hablan de una doble visión que entraña lucha en melancólica armonía. Su sencilla vida personal y la elegante presentación en público; su amor a la soledad y el marco respetuoso en una perspectiva de siglos; su presentación majestuosa y el dominio de los auditorios, cuando el cuerpo trasmite el espíritu, y el hombre recatado y silencioso, escribiendo en su biblioteca lo que nadie ha de saber. Hay doble visión en dos aspectos de su personalidad que persigue ansiosamente la sabiduría y entiende su vacuidad; que se aterra ante el dolor y en él vive; que aspira a la mansedumbre y en ocasiones se exalta con ira; que persigue y predica una serenidad que no encuentra; que desmontando lo más simple, encuentra lo más complejo, mientras en un detalle ve la totalidad, y que tiene el desengaño cristiano como compañero.

Esta doble visión la explica en **Los dos humanismos** (págs. 304-305): "la invencible atracción que ejerce el 'abismo interior' sobre toda inteligencia, y unas veces la pone en condición de explorar los senos y reconditeces del espíritu y del corazón, otras la deja como en suspenso, acechando perpetuamente las energías misteriosas que nos mueven".

Doble visión de estilo que se muestra en uniones de dos vocablos, de dos complementos, de dos proposiciones, semejantes o en contraste; doble visión de pensamiento actuante que se detiene sorprendido y en desmayo ante la inmensidad y ante lo eterno. Doble visión de totalidad y de detalle, de sensación e idea en que no cabe ni lo mediocre ni lo vulgar. En vida y obra Monseñor Castro Silva no se rebaja, ni tolera el mal gusto, ni las historias diarias, ni la medianía política, ni la intriga, ni la pasión mediocre. Su sentido estético de estilo es su sentido estético de vida en la cual la belleza preside los actos morales: halla racional y justo el criterio griego que iguala lo bello con lo bueno, entendiendo por bello el magisterio evangélico.

Si del orador se desprende un hábito de grandeza, también del hombre. No se hicieron para él la confianza excesiva, ni el descuido personal, y prefiere el hábito desarrapado del menesteroso a la pequeña mancha en el vestido, y prefiere el no ser al ser a medias.

No tolera las vidas desgobernadas en que no obra la libertad dirigida, pues así como el orador va dominando una melodía, el hombre debe ser señor de sí mismo en perpetua y libre escogencia de caminos. Ahí su magisterio de hombre, de orador y de artista; no de **magister** sino de suave señalador de rutas; no de imposición sino de comprensión; no de dogmatismos, sino de caminos abiertos: en él antes el místico del amor que el asceta del temor, antes el poder creador del espíritu que la ruptura violenta de la personalidad.

Entiende la labor del magisterio con la frase de San Gregorio Magno: **ars artium**, y con el pensamiento de San Juan Crisóstomo: sin cincelar la piedra para labrar la estatua es tan meritorio, cuánto más será tallar un hombre. La tarea del maestro, dice, es la de hacer hombres perfectos, elegantes, capaces de elegir según la etimología latina. El canon de la elegibilidad lo encuentra en el Evangelio. Su escuela en la dirección de espíritus es escuela que no se aprende, nacida con él, que consiste en comprender a cada uno y en dar a cada uno lo que necesita para alcanzar la perfección.

Por eso su tarea como maestro, como orador y como artista consiste en la alegría de poder transformar algo bueno en mejor; en la seguridad de que de allí emana la perfección personal, como dice el refrán latino: **docendo docemur**.

La explicación detenida, propia del maestro, es en el estilo y en la vida razón de la contención clásica. Otra antítesis barroca. En el diálogo habitual, hay ampliación, cortesía, maneras gentiles, que están enmarcando algo, conteniendo algo. Porque él es medida, olvido de sí y

frente al interlocutor piensa en la manera de servirle, en el papel que debe representar; el marco personal en este caso, es una forma de ocultarse discretamente.

Tal acontece con su labor literaria. Unos pocos libros: **Prólogo del Quijote y otros ensayos**, **Monseñor Rafael María Carrasquilla, orador sagrado** (Bogotá, Editorial Centro, 1939), **Epílogo de don Quijote** (Bogotá, Editorial Centro, 1939), **Elogio de don Gonzalo Jiménez de Quesada** (Bogotá, Editorial Centro, 1938) y el tomo **Sermones y Discursos** (Bogotá, Editorial Minerva 1935), lo mismo que algunos otros escritos en la **Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario**, comprenden su bibliografía. Pero en su biblioteca, oculta al público y a las miradas extrañas, existe la obra completa de uno de los fecundos escritores. Lo publicado es la fachada, la muestra y el adorno: la verdadera, íntima y personalísima creación existe allí donde nadie llega y para nadie fue escrita. En ella, lo oculto, lo misterioso, lo secreto; en ella, como en el final de sus oraciones, está la razón de una vida, la fe que la informa, la línea finísima y simple que la integra.

En la media tinta borrosa de las seis de la tarde y en un pueblo tendido al frío de la Sabana de Bogotá, la voz de las campanas anunciaba el Rosario. En la capilla, casi vacía y semioscura, un niño rezaba la oración vespertina. Entonó luego el presbítero P'mentel y Vargas la antifona y respondió la voz desafinada del cantor. Una final incensación: el sacerdote arregló la capa sobre sus hombros, salió por la puerta de la sacristía, acompañado por los monaguillos. El niño lo miraba; al ocultarse, la oscuridad tras él, el misterio...

El niño con ojos asombrados se preguntaba: *Allí, ¿upé más? ¿qué seguirá?* Tras aquel hombre una puerta se abría al infinito. El niño, en silencio trataba de seguir la sombra, una sombra a lo Eterno.

Se reveló entonces su verdadera vocación, su carrera profesional.

Hoy Monseñor José Vicente Castro Silva recuerda emocionadamente aquel instante.

