

Imágenes marítimas en la prosa de Ortega y Gasset

Dentro de la vasta imaginería orteguiana destacan, por su enorme importancia cuantitativa, las imágenes nacidas del mundo de la navegación, que aquí nos proponemos estudiar aisladamente. Para ello serán necesarias algunas ineludibles consideraciones previas de carácter terminológico acerca de dos conceptos utilizados, en general, muy confusamente: metáfora e imagen.

Tradicionalmente, parece ser la palabra el elemento que soporta la carga metafórica. Y, en efecto, desde Aristóteles la igualación de metáfora y palabra subyace en el fondo de las definiciones más ilustres: Max Müller, Brinkmann, etc. Esta consideración de la metáfora como una palabra llega hasta la más reciente definición de Dámaso Alonso: «Llamamos metáfora a la palabra que designa el elemento 'irreal' cuando el poeta no menciona más que a éste». ¹

Ahora bien: esta idea presenta algunas dificultades si la examinamos a la luz de la moderna lingüística. La palabra no tiene sentido por sí sola. Su valor depende siempre de su situación dentro de un contexto o campo determinado.² La

¹ *Góngora y el «Polifemo»* 3.ª edic., Gredos, Madrid, 1960, pag. 148.

² El problema se halla inequívocamente planteado ya en el libro de KARL BÜLLER *Teoría del Lenguaje* (1934). Consultese la traducción española de la Revista de Occidente, Madrid, 1950, págs. 335 y ss.

palabra como elemento significativo es una abstracción y carece de entidad propia.

Veamos un ejemplo: si alguien escribe «labios de rubí» opera una trasposición metafórica: los labios son rubíes o *como* rubíes. Si el mismo autor escribe tan solo «rubíes» para designar a los labios, tendríamos lo que D. Alonso llama metáfora, según acabamos de ver: una palabra que designa un elemento «irreal» cuando el elemento «real» al que aquél hace referencia —en este caso, los labios— no aparece mencionado. Y sin embargo, el lector inadvertido, el lector que no se halla en antecedentes, cuando lee «rubíes» entiende, simplemente, «rubíes». Para que ese lector entendiese «labios» sería imprescindible que se planteara previamente una reflexión del tipo «los labios son rubíes». De lo contrario, la metáfora resultaría ininteligible. Lo primario es la relación «labios-rubíes», no la palabra «rubí». Cuando Góngora habla de

*la dulce boca que a gustar convida
in humor entre perlas distilado,*

el lector identifica «perlas» como 'dientes' gracias a que el contexto le ha permitido entender la relación de equivalencia entre ambas nociones. Lo que aparece primariamente no es una palabra —«perlas»—, sino una relación de carácter sintagmático: «los dientes son perlas». A no ser por esto, la interpretación de la metáfora sería imposible. La prueba está en que «perlas» —para no salir del término que hemos escogido— no equivale siempre a 'dientes'. Recuérdense los célebres versos que Zorrilla pone en boca de Don Juan (acto IV, esc. 3.^a) al dirigirse éste a Inés:

*Y esas dos líquidas perlas
que se desprenden tranquilas
de tus radiantes pupilas
convidándome a beberlas...*

El lector o espectador entienden sin dificultad que «perlas» vale por 'lágrimas', gracias a que el contexto les permite formularse una previa relación sintagmática. Es un problema resuelto porque se disponía de datos suficientes para llegar a la solución.

La relación sintagmática, evidente en metáforas del tipo «los dientes son perlas», por ejemplo, no aparece explícita en todas las ocasiones, pero existe en el fondo de cada trasposición metafórica. Sólo que, como ha observado Bally,³ el signo aislado —caso de «perlas»— no revela por sí mismo este trasfondo sintagmático.

Volvamos a la noción de imagen. Dámaso Alonso señala:⁴ «Una metáfora lleva una imagen implícita: o dicho de otro modo, que una metáfora es una imagen en la cual el elemento 'real' está implícito, tácito, meramente sugerido». Según esto, una expresión como «dientes de perlas» o «las perlas de los dientes», «dientes como perlas», etc. sería una imagen; mientras que «perlas» —fórmula que resulta de la eliminación del término «real»— es una metáfora. Conviene recalcar a fondo este punto a fin de no caer en errores terminológicos, siempre infecundos. La terminología que aquí proponemos difiere algún tanto de la esbozada por el insigne crítico gongorino. Es evidente que cada metáfora arrastra siempre consigo una imagen. Si retornamos a nuestro manido, pero útil ejemplo —«dientes de perlas», «dientes como perlas», etc.—, encontramos siempre una relación entre dos palabras: la metáfora. Ahora bien: de esos dos términos hay uno que suele denominarse «irreal» y que mejor cabría llamar «insólito», puesto que, desde el momento en que lo identificamos con el otro, su presunta irrealidad se esfuma. El autor le confiere una realidad tan coherente y tangible como la que posee el término real. Lo decisivo es su carácter insólito, inesperado y sorprendente,⁵ y el valor poético radica en la maravillosa incorporación —aun momentánea— al mundo de lo tangible de una naciente realidad que hasta entonces no había tenido acceso a él.

Volvamos a nuestro ejemplo. Ese término irreal o insólito

3 *Linguistique générale et Linguistique française*, 3.ª edic., A. Francke, S. A., Berna, 1950, pág. 137.

4 *Op. cit.*, pag. 148

5 Este efecto de sorpresa inherente a toda creación metafórica, ha sido muy bien observado por HILTZ WERNER: «Das Erlebnis einer Inkongruenz in der Gleichsetzung, ist ein wesentlicher Charakteristikum der im psychologischen Sinne gefassten Metapher» (*Die Psychologie der Metapher*, Leipzig, 1919, pag. 1).

—«perlas»— aparece integrado dentro de la relación metafórica y sólo dentro de esta relación adquiere su valor. Pues bien: este término es el que designamos con el nombre de *imagen*. Entiéndase que con esto no queremos insinuar que la imagen sea una palabra. En el caso de una relación metafórica, una imagen tiene valor de tal *en tanto que forma parte de esa relación*. Extirpada de ella, considerada aisladamente, la palabra «perlas» no es una imagen, sino un vocablo común, significante de un cuerpo esferoidal que se forma en el interior de ciertos moluscos. En un círculo metafórico su valor semántico sufre una trasposición, de acuerdo con la intención del escritor, y pasa a formar parte del mundo auxiliar de éste.

Según ello, cuando hablamos de metáfora hacemos referencia a una relación sintagmática; por tanto, perteneciente a un orden estrictamente gramatical. Por el contrario, la imagen es el elemento insólito que, dentro de la relación metafórica, le proporciona una carga estética; pertenece, así, al terreno estilístico.

El problema no varía si al estudiar una metáfora encontramos que el término «real» no aparece explícito; esto es, «perlas» en lugar de 'dientes'. En este caso «perlas» es una imagen en la medida en que forma parte de una relación metafórica que nos vemos obligados a establecer. En «perlas» aparecen imbricadas imagen y metáfora. Adscribir la noción a uno u otro terreno dependerá del criterio —estilístico o gramatical— que adoptemos.

Hechas estas necesarias consideraciones, pasaremos ahora a examinar una pequeña parte del mundo imaginativo de Ortega. Como ya quedó indicado, una porción muy importante de este mundo auxiliar se halla constituido por las imágenes marítimas y de la navegación, abundantes y variadísimas.

Si nos preguntamos por el motivo de esta preferencia orteguiana encontramos tal vez la respuesta en la formación clásica del autor. La navegación, en términos genéricos, debió ser para él, muy tempranamente, la imagen ideal para carac-

terizar la continua fluencia vital, la marcha ininterrumpida hacia adelante del tiempo y de las cosas, el quehacer humano. Muy posiblemente estamos aquí frente a un recuerdo platónico. Nos lo sugiere, en primer lugar, la explícita alusión del propio Ortega. En 1929 escribe:⁶

Con lo dicho el último día hemos cumplido nuestro primer giro —ahora debemos emprender lo que Platón llamaría τὸν ὑπερταύτην πλοῦν —nuestra segunda circunnavegación. (VII, 315).

Y en 1932, en el *Prólogo* a la primera edición de *Obras*:

Empieza, pues, nueva tarea. ¡Al mar otra vez, navecilla!
Comienza lo que Platón llama segunda navegación. (VI,354)

El recuerdo vuelve a brotar en 1935:

Desde Kant ha comenzado la filosofía lo que Platón llamaría su δευτερευουμένη πλοῦν su segundo aprendizaje. (VI, 29).

La navegación se presenta así, de modo específico, como imagen del quehacer filosófico. Por ello, iniciar este quehacer es partir, «levar anclas»:

Descartes y Kant, las dos figuras mayores de la filosofía moderna, levantan anclas con idéntico estado de ánimo: la suspicacia. (IV, 38)

Como en Platón, por consiguiente, navegación es equivalente de meditación:

La perfecta euforia nos invita demasiado a la actividad, y hace que nuestro pensamiento interrumpa a cada paso su lectura para seguir sus propias navegaciones. (III, 588)

Dos ejemplos de 1929, fecha del primer recuerdo explícito de la metáfora platónica, están en la misma línea:

La ciencia es un proceso siempre fluyente y abierto hacia la solución —no es, pues, de hecho, la arribada a la costa anhelada—, sino que es la navegación procelosa hacia ella. (VII, 321)

⁶ Las citas, salvo indicación en contrario, corresponden a volumen y página de la edición *Obras Completas* (Revista de Occidente), de este modo: tomo I, 1953; II, 1957; IV, 1957; V, 1961; VI, 1961; VII, 1961; VIII, 1962; IX, 1962.

En este tema no puedo ni intentar ahora la penetración. Vamos de travesía, quede intacto a barlovento. (VII, 428)

La mayoría de las innumerables imágenes de navegación que pueblan las páginas de Ortega nos reafirman en el mismo cauce y parecen proceder, inequívocamente, del mismo origen; en rigor, por tanto, de una fuente libresca:

Cada cual se halla definitivamente surto en su centro vital y es inútil esperar de él aventuradas navegaciones por lo humano en torno a él. (VI, 346)

Por ahora, esa frase de Dilthey nos sirve sólo como espolón de nave para lanzarnos tras ella a una larga y complicada navegación. (VI, 170)

Obsérvese que se trata de metáforas puras, enlazadas con absoluta coherencia: «espolón de nave» es 'incitación', 'señal', y «navegación» vale, como ya hemos indicado, por 'meditación':

Meditar es singlar, marinear entre problemas, muchos de los cuales vamos esclareciendo. Tras cada uno se divisa otro de costas aún más atractivas, más sugestivas. Sin duda, reclama esfuerzo, constancia, ir ganando a los problemas el barlovento, pero no hay delicia mayor que el llegar a costas nuevas y aun el nuevo hacer rumbo, como dice Camoens, «por mares nunca d'antes navegados». (VII, 155)

Como toda navegación, ésta encierra también peligros, que Ortega destaca irónicamente:

Hay quien, puesto a bogar en la región de las ideas, es acometido de un intelectual marco. (I, 341)

Pero esto no es todo. La navegación arrastra consigo otro ilustre ejemplo clásico: la nave del Estado. Su carácter tópico y petrificado es hoy indiscutible. Pero en los escritos políticos de Ortega aparecerá con frecuencia en metáforas que, si no son propiamente aquélla, se sienten como descendientes directos:

Hemos venido (...) porque habíamos contribuido, yo mínimamente, a embarcar a la nación nada menos que en un cambio de régimen, y no era bueno que mientras ella partía quedásemos nosotros en tierra. Por eso hemos

venido para ocupar un puesto de peligro en la difícil navegación. (*Obras*. Espasa-Calpe, 1932, pág. 1340).

Hemos visto cómo, dentro de este campo de imágenes navales, la noción de «abandonar» era expresada por «levar anclas». Paralelamente «dirigirse» será «poner proa»:

Más cuenta, pues, que hacer remilgos nos trae poner, desde luego, proa hacia lo estupendo. (VI, 493)

Parece lógico pensar que Ortega, excelente conocedor de las lenguas clásicas, había percibido el riquísimo caudal de expresiones metafóricas que ofrecen los escritores griegos.⁷ Y aun dentro de esta riqueza, ya Bréal señala⁸ la enorme variedad de imágenes marítimas y navales que marcan el estilo de la literatura griega. Tomemos un caso ejemplar. En un escritor como Esquilo, F. R. Earp⁹ ha llegado a una estadística altamente reveladora: en un total de siete tragedias hay 51 metáforas de animales, 33 navales, 25 de agricultura, 20 de caza y 20 de mar.¹⁰ Es decir, que la suma de imágenes navales y marítimas arroja un total de 53, número superior al de cualesquiera otras. En un pueblo marítimo, como el griego, el hecho no es sorprendente. En el caso concreto de Ortega, en cambio, sí, a no ser que se piense en un origen libresco, literario, probablemente surgido al amparo de las lecturas griegas. Ahora bien: todo esto no implica, necesariamente, una limitación, ya que Ortega no se encierra en la repetición de estas genéricas y simples fórmulas metafóricas, sino que las desarrolla merced a un estilo imaginativo que va creando en torno a cada metáfora sucesivas familias. Así, por ejemplo, la imagen de la *inmersión*. Si la vida humana y el quehacer filosófico eran una navegación, penetrar en un problema equivaldrá a sumergirse en un mar:

Por eso importaría mucho sumergirse audazmente en Kant y extraer de su fondo la perla rara, su suprema originalidad. (IV, 54)

7 Un excelente resumen de los desarrollos literarios griegos puede verse en T. B. L. WEBSTER: *Greek Art and Literature*. Clarendon Press, Oxford, 1939.

8 *Essai de Sémiotique*, edit. Hachette, Paris 1924, pág. 129.

9 En *The Style of Aeschylus*. Cambridge University Press, 1918.

10 Pág. 104.

A la lectura deslizante u horizontal, al simple patinar mental hay que sustituir la lectura vertical, la inmersión en el pequeño abismo que es cada palabra, fértil buceo sin escafandra. (VII, 318)

No habrá más remedio que ponerse en traza abismática, vestirse la escafranda y descender a lo más profundo del hombre. (IV, 131)

La imagen de la inmersión puede adoptar fórmulas variables surgidas en torno a ella del campo asociativo:

Ahora vamos a chapuzarnos en los fondos perpetuamente tormentosos del verdadero individuo, del espontáneo ser de cada cual. (I, 229)

Si la penetración en un problema no es ocasional —no es zambullida—, sino continua, la tarea resultante es de orden filosófico. De eventual «bañista», el hombre pasa a ser navegante, filósofo:

El universo, en cuya pesquisa parte audaz el filósofo como un argonauta, no se sabe lo que es. (IV, 106)

La auténtica meditación no puede ser una navegación costera, de cabotaje. Debe aspirar a lo profundo: es una navegación de alta mar:

Toda mi devoción y gratitud a Marburg están inexorablemente compensadas por los esfuerzos que he tenido que hacer para perforarlo y salir de su estrechez hacia alta mar. (III, 433)

El temple o predisposición con que hoy inicia su trabajo el filósofo consiste precisamente en un claro afán de salir nuevamente a una filosofía de alta mar, plenaria, completa. (IV, 90)

Si la filosofía es una navegación que el hombre ejercita, irremisiblemente, dentro de la vida, ésta puede aparecer como un inmenso mar:

Mirando el ancho mar de humanidad, es un deber el optimismo. (II)

11 En *Sobre el proceso Rull (lamentación)*, *Faro*, 12 abril 1908.

Paralelamente, las erosiones que la vida produce en las cosas son ataques furiosos de las olas:

Las máximas novelas son islas de coral formadas por miríadas de minúsculos animales, cuya aparente debilidad detiene los embates marinos. (III, 414)

El hombre se halla siempre forzosamente instalado en medio de su vida, sumergido en un mar:

Sólo el que, en cierta medida, lleva la contraria a su tiempo puede estar satisfecho de sí mismo. Porque lo otro es declararse boya sin amarrar que flota a la deriva de las corrientes del tiempo. (V, 314)

¿Quién es, pues, este llamado Francisco Goya que en 1775 encontramos surto en la Corte de España? (VII, 547)

Al final de la navegación meditañunda se arriba, como hemos visto anteriormente, a soluciones, a costas de tierra firme. Estas pueden adivinarse, intuirse en la lejanía, problemas de solución inaccesible, como en los cuadros del Greco:

Los lienzos del griego heteróclito se yerguen ante nosotros como acantilados verticales de unas costas remotísimas. (I, 405)

En todo caso hay siempre unos hombres que anuncian las soluciones o son primeros en el descubrimiento de realidades:

(Los místicos) han sido los vigías de la humanidad que, izados en el ensueño o en el éxtasis, dan las voces de alerta al divisar las brumas rosadas que anuncian costa. (I, 31)

La navegación filosófica acompaña a la curva vital. Para realizarla, el hombre se apoya —se embarca— en unas creencias, en unos ideales que le ayuden en su travesía:

Los que se preocupan más de promover el futuro que de retener el presente han de mirar cara a cara la plenitud de esta crisis, a fin de no embarcarse, como en naves maltruchas, dentro de ideales desvencijados. (I, 301)

Toda tarea es, por consiguiente, un camino, una navegación, y el hombre que la emprende es el buscador de tierras ignotas, de nuevas realidades. Así, los estudios de Góngora:

Yo preferiría, sin embargo, que los jóvenes argonautas de la nave gongorina se complaciesen en limitar su entusiasmo. (III, 587)

Si la tarea es de carácter político, el recuerdo de la «nave del Estado» surge inevitablemente, aunque, en rigor, la imagen es distinta:

Por vez primera, los discursos inaugurales que pronuncian los ministros al montar en el puente de sus grandes paquebotes administrativos, nos han enseñado algo: naturalidad. (*Obras*, 1326)

La misma base es muy frecuente en la prosa política de Ortega, que, si bien no consigue liberarse de los ineludibles tópicos oratorios que el estilo político parece llevar anejos, no se ciñe tampoco a reproducir pura y simplemente el tópico, sino que lo elabora. Obsérvese cómo, en los dos ejemplos siguientes, la base nave-Estado es idéntica para ambos:

Sabed que van a hacer (los elementos de una minoría), contra viento y marea, en uno u otro decenio, una España para alta mar —fuertes flancos, quilla profunda. (*Obras*, 1259)

A estas horas el Estado podría haber largado el velamen a unas cuantas empresas de alta mar que absorberían el único paro en tales circunstancias probable. (12)

Así, las circunstancias favorables para llegar a una situación de plenitud —alta mar— serán como el viento que empuja la nave:

Los retratos van a ser el barlovento que lleva a Goya a alta mar. (VII, 533)

En medio de ese mar que es la vida, el hombre se encuentra aislado, solo, naufrago:

La vida es (...) una maraña de problemas que hay que resolver, en cuya trama procelosa, queramos o no, braceamos naufragos. (VI, 477)

12 *Prisioneros de los suyos*. *Luc*, 29 enero 1932. A pesar de ello, ORTEGA había escrito en 1930: «La nave del Estado es una metáfora, reinventada por la burguesía, que se sentía a sí misma oceánica, omnipotente y encinta de tormentas» (IV, 223).

No es ahora momento de examinar en detalle el origen y significado de la imagen del naufragio, que tiene en Ortega una especialísima importancia y cuyo estudio alargaría excesivamente estas páginas. Sí cabe, no obstante, hacer algunas inexcusables indicaciones. La irrupción del naufragio en el cuadro de la imaginaria marítima añade un matiz de dramatismo a la tranquila navegación vital. Si la vida era un inmenso mar, cada hombre sentirá la suya propia como un panorama de naufragio:

El débil, náufrago de sí mismo, se agarra a su yo como a la roca fortuita. (VI, 345)

Cada cual existe náufrago en su circunstancia. En ella tiene, quiera o no, que bracear para sostenerse a flote. (VI, 348).

El naufragio será, de este modo, la imagen más perfecta para expresar, no exactamente la vida, como quería Ortega, sino la patética soledad de las cosas, el radical aislamiento del hombre frente a su contorno. De ahí la frecuente aparición de la imagen en fragmentos descriptivos:

Los pueblos estaban ceñidos por el cinturón dorado de las eras, donde las parvas relucían como joyas amarillas. A mediodía llegué a Romanillos, una aldeíta náufraga en un mar de espigas. (II, 417)

Ante este ejemplo piensa Julia Córdova de Braschi¹³ que, como Castilla no puede ver el mar y sueña con él, Ortega, al describir el paisaje castellano, crea imágenes a base de motivos marítimos. La observación es sagaz, pero creemos que limita o cercena un tanto la significación que las imágenes marítimas —y naturalmente, las alusivas al naufragio— adquieren en el estilo de Ortega. Lo que importa no es describir la «aldeíta» —y ya el diminutivo es expresivo de una postura afectiva—, sino ver en ella representada la tremenda soledad humana. El paisaje no es un fin en sí. O, con palabras de Ortega: «El paisaje que se pinta, se pinta siempre como un escenario para el hombre» (I, 391).

¹³ *Dos paisajes españoles: Castilla y Asturias*, en *La Torre* (Puerto Rico), julio-diciembre 1956, págs. 95-101.

En el siguiente ejemplo los segadores trabajan, esto es, ejercitan su tarea, que es también un braceo semejante al natatorio y en un campo ondulado como un mar. La pincelada es cálida, vivaz, de un vigor extraordinario:

Tierra de Campos. Mieses, mieses maduras. Por todas partes, oro cereal que el viento hace ondear marinamente. Náufragos en él, los segadores, bajo el sol tórrido, bracean para ganar la ribera azul del horizonte. (II, 415)

Si la vida de cada hombre se presenta como individual naufragio, la «circunstancia» será en todo momento una especie de pequeño mar:

...El señor González de Amezúa, a quien, aunque no tenga el gusto de conocer personalmente, quiero enviarle mi gratitud, porque acaso ande por ahí, náufrago en el pequeño mar de este auditorio. (IX, 55)

De igual modo, las diversas alternativas que la vida puede ofrecer, revisten el carácter de movimientos de avance y retroceso:

En el horizonte universal se hincha una pleamar filosófica. (III, 344)

Mi vida (...) se retrae como en bajamar a ser un vivir solo conmigo. (V, 62)

Y la importancia de un hecho, como consecuencia, aparece calibrada en unidades «navales»:

Los españoles nos juntamos hace cinco siglos para emprender una Weltpolitik y para ensayar otras muchas faenas de gran velamen. (III, 63)

...Otra advertencia banal, cuyas consecuencias de alto bordo emergerán súbitamente al cabo de esta meditación. (VI, 15)

La mirada hacia el pasado busca en él a mayor o menor profundidad según sea el calado del azoramiento ante el futuro. (V, 251)

Dentro de este espeso tejido metafórico, un estudio intenso sobre la caza se convierte en «un estudio a todo trapo» (VI, 463); un mundo carente de problemas será un mundo

sin agujeros, en suma, «bien calafateado, donde no irrumpen problemas trágicos, insolubles» (V, 90); en Europa se harán esfuerzos «para sacar adelante naciones atascadas» (III, 636), o bien *La cabaña del tío Tom* dejará «nuestros corazones estibados de melancolía».¹⁴

Como hemos podido comprobar en esta ojeada de conjunto, las imágenes marítimas constituyen un mundo de asombrosa coherencia en el estilo orteguiano. Esta rica variedad, unida a la fidelidad que el autor manifiesta hacia sus propios contenidos estéticos, dan, sin duda, por encima de caídas inevitables en modos tópicos, la medida de un gran escritor.

Queda todavía por examinar un aspecto que nos ayudará a completar el «perfil» de Ortega en relación con esta vasta red de la imaginaria marítima. Ya quedó señalado cómo, muy probablemente, el estímulo inicial de estas imágenes lo halló el escritor a través de sus frecuentes incursiones en la literatura griega. Ahora es preciso incidir, siquiera tangencialmente, en otra faceta de Ortega: sus preferencias literarias.

Nos interesa de modo especial alguna de ellas, explícita y reiteradamente confesada. En un artículo publicado en *El Imparcial* en 1911 escribe Ortega:

De Chateaubriand a Barrès (...) pueden encontrarse muchos otros laudables ensayos de dar forma sugestiva e imperecedera a las cosas humanas, que son las pasiones y las ideas. (I, 208)

He aquí dos nombres ilustradores: Chateaubriand y Barrès. El primero, escritor de indiscutible envergadura, permanecerá en la estimación de Ortega, citado con cierta frecuencia y sin que haya nunca una repulsa explícita. La atracción de Barrès, en cambio, se esfuma pronto. En 1923, Ortega ha variado de opinión:

Yo fui en mi mocedad un delirante lector de Barrès; cuando hoy me ocurre hojear sus libros, los encuentro deshabitados y como llenos de ausencia. No hallo en ellos

14 *La reforma liberal*, en *Fare*, 23 febrero 1908.

más que formalismos melódicos, gestos inválidos de marchita gracia ornamental. (IV, 439)

Por el contrario, Chateaubriand es evocado con la misma firmeza admirativa y emparejado con Goethe, sin duda el escritor del que más se ha ocupado Ortega:

Goethe y Chateaubriand fueron los sensibilizadores del arte literario: abrieron heroicamente sus arterias y dejaron correr el vital flujo de su sangre por el cañal del verso y el curvo estuario del periodo. Más o menos fieles, todos los que hoy escribimos somos nietos de aquellos dos semidioses. (II, 242)

Ortega ve a Chateaubriand como un maestro del estilo:

Hoy, todos los escritores son estilistas —desde Chateaubriand viene progresivamente produciéndose el fenómeno. (III, 569)

Y sin duda alguna, al analizar el estilo orteguiano es preciso recordar estas afirmaciones y buscar las huellas que haya podido dejar esta pertinaz atracción. Es un poco sorprendente que, a pesar de un apoyo tan valioso como las propias confesiones de Ortega, no se haya intentado esclarecer en qué se manifiesta la admiración por Chateaubriand, brillantísimo literato de quien se ha dicho: «Aucun écrivain en prose n'a enrichi notre langue d'une telle quantité d'images».¹⁵

Pues bien, hora es ya de decir que Chateaubriand se sintió igualmente atraído por las imágenes marítimas. *Mer* y *océan* son dos de las palabras claves en el léxico del escritor francés.¹⁶ Jean-Maurice Gautier ha mostrado, al analizar el estilo de las *Mémoires d'outre-tombe*,¹⁷ la gran fertilidad de este tipo de imágenes. Cotejaremos seguidamente algunos ejemplos de Chateaubriand y de Ortega.¹⁸ He aquí dos pasajes paralelos:

15 JEAN-MAURICE GAUTIER: *Le style des «Mémoires d'outre-tombe» de Chateaubriand*. Kölner Romanistische Arbeiten, Genève et Paris, 1959, pág. 207.

16 Cfr. JEAN MOUROT: *Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les «Mémoires d'outre-tombe»*. Thèse pour le doctorat es Lettres. Impr. Louis-Jean, s. l., 1960, pág. 239.

17 *Ob. cit.*,

18 Las citas de Chateaubriand corresponden al libro señalado de JEAN-MAURICE GAUTIER (*supra*, núm. 15).

Animé d'un souffle impétueux, le navire, avec sa quille comme le soc d'une charrue, laboure à grand bruit le champ des mers. (180)

Etruscos, cretenses, fenicios, griegos, cartagineses, surcan el mar nativo, labrando con el arado de sus quillas un ámbito enorme que va de Siria al Atlántico. (III, 294)

La procedencia remota de estas imágenes se halla en el fecundo y conocido verso de Virgilio (*Eneida*, II, v. 780):

Longa tibi exsilia et vastum maris aequor arandum.

Pero lo que interesa destacar es que las intuiciones de Chateaubriand y de Ortega aparecen muy próximas. La misma metáfora, invertida, presentaría la tierra como un vasto mar. En Chateaubriand, por ejemplo:

Le plateau de Saint-Gothard est envahi par des masses de granit. Ces masses (...) ressemblent aux vagues fixes et écumeuses d'un océan de pierres, sur lequel l'homme en passant a laissé les ondulations de son chemin comme les traces du sillage d'un vaisseau. (182)

En Ortega, varios ejemplos reproducen también idéntica visión:

La catedral, toda oliveña y rosa, me parecía una nave que sobre aquel mar castizo venía a traerme la tradición religiosa de mi raza. (I, 188)

La esquina de la torre pulida y tajante es una inmensa proa hostil que avanza sobre la llanura hacia Madrid. (II, 173)

A la mano siniestra (...) navega entre trigos amarillos la catedral de Singüenza, como un enorme trasatlántico místico, que anula con su corpulencia el resto del caserío (...). Parece avanzar hendiendo las mieses con su ábside. Entre sus arbotantes se ven recortes de azul como entre jarcias y obenques de un navío. (II, 419)

Chateaubriand ve en ocasiones las cambiantes vicisitudes políticas de su tiempo como el flujo y reflujo de la marea:

Le monde napoléonien n'était point encore fixé; ses limites changeaient avec la crue ou la décroissance des marées de nos victoires. (181)

Recuérdese ahora la «pleamar» y la «bajamar» orteguianas y añádanse, además, estos ejemplos:

Los aristócratas o hablaban en francés o hablaban en chulo, y, por muy alto que se subiese, la dirección plebeyá, en marea viva, salpicaba el diálogo. (*Obras*, 1272)

Hubo hacia el año 30 en Roma una marea viva de hartazgo y asco hacia toda política proveniente de la excesiva dedicación a ella que había precedido. (IX, 154)

A veces, en Chateaubriand el tiempo trae recuerdos de igual manera que las olas (el mar arrastran despojos hacia las orillas:

Il suffit de vivre pour retrouver ces débris d'un siècle jetés par les flots du temps sur le rivage d'un autre siècle. (180)

Señalemos en Ortega un ejemplo muy similar:

Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio... (I, 311)

La relación *tiempo:recuerdo = ola:resaca* aparece también muy clara:

He aquí que la resaca del recuerdo, como siempre acontece, nos arranca de la playa muerta, inofensiva, sin peligros, que es el pasado, y nos arroja de nuevo a la mar del porvenir. (V, 466)

En Ortega, además, la imagen se extiende hasta expresar cualquier tipo de acabamiento, cualquier crisis en que una realidad pierde vigencia:

Cuando una realidad humana ha cumplido su historia, ha naufragado y ha muerto, las olas la escupen en las costas de la retórica, donde, cadáver, pervive largamente. (IV, 222)

La reflexión es también para Chateaubriand una navegación que aleja de orillas deleitosas:

Mettons à profit le peu d'instant qui me restent; hâtons-nous de peindre ma jeunesse, tandis que j'y touche: le navigateur, abandonnant pour jamais un rivage enchan-

té, écrit son journal à la vue de la terre qui s'éloigne et qui va bientôt disparaître. (172)

Para Ortega, descendiente directo de Platón en este aspecto, la imagen aparece formulada mucho más explícitamente, aunque la base es la misma:

La meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo. (I, 340)

Un último rasgo nos servirá para relacionar más estrechamente la imaginiería de Ortega con la de Chateaubriand. Para el escritor francés, la vida puede adquirir en ciertos momentos las dimensiones de una tempestad oceánica. Consecuentemente, el hombre se siente náufrago:

Les heures de loisir sont propres aux récits (...) Naufragé je continuerai de raconter mon naufrage aux pêcheurs de la rive.

...Je dis ce qui est, ce qui est arrivé (...) par l'inconstance même des tempêtes déchainées contre ma barque, et qui souvent ne m'ont laissé pour écrire tel ou tel fragment de ma vie que l'écueil de mon naufrage. (180)

¿Cómo valorar ahora esta proximidad imaginativa que hemos advertido entre Chateaubriand y Ortega? Evidentemente no sería justo ni exacto hablar de influencias. Ambos son pro-sistas de extraordinaria calidad, que asimilan cualesquiera influjos y los amoldan inseparablemente a su peculiarísimo e intransferible estilo. No cabe, en rigor, pensar en una influencia directa de Chateaubriand en Ortega, como no cabría pensarla de Platón sobre Chateaubriand. Si hay, en cambio, caracteres comunes, analogías entre las bases metafóricas —tal vez, incluso, temperamentales— que sustentan el andamiaje artístico que uno y otro construyen. Pero es necesario puntualizar una radical divergencia: en Chateaubriand, lo que predomina es el carácter ornamental de las imágenes, mientras que en Ortega éstas se funden apretadamente con la teoría hasta terminar desempeñando, con relación a ésta, una misión ancilar. De ahí que el entramado que ofrece Ortega sea más

coherente y amplio y, sobre todo, más permanente e inamovible. Rastrear un riguroso proceso metafórico en Chateaubriand sería poco menos que imposible, al paso que en Ortega la trabazón armónica del mundo imaginativo invita a efectuar un examen que, como hemos podido comprobar, premia con magníficos resultados. La diferencia es, por tanto, muy grande. Lo que hay entre Chateaubriand y Ortega es una efectiva afinidad que se transforma en coincidencias —por otra parte no demasiado abundantes—, pero sin llegar a un influjo hondo. Si era necesario conocer alguna de esas coincidencias, se hace aún más imperioso justipreciarlas debidamente. Parece oportuno recordar en este momento las palabras que Ortega dedicó al problema de las influencias al hablar de Velázquez en 1943:

Los historiadores de la literatura carecen de un método riguroso para distinguir la coincidencia de la contaminación (...)

...Apenas hay cuadro con una lanza en alto que no se haya considerado como precedente del de Velázquez. Contémplese con atención esos precursores y se verá que implicaría mucha mayor genialidad haber disociado de aquellos cuadros el componente de «las lanzas», para darle el papel que en *La rendición de Breda* tiene, que haberlo inventado *a nihilo*. (VIII, 471)

Lo que importaba, en suma, mostrar en estas páginas era cómo las imágenes de Ortega giraban en torno a unos goznes concretos: el concepto de la vida humana, el quehacer filosófico y la permanente inestabilidad del hombre, naufrago en medio de su circunstancia. La imaginería orteguiana se muestra en todo momento trabada en una rigurosísima unidad donde se enlazan pensamiento y estilo sin que a veces pueda intentarse una absoluta delimitación entre ellos. Esto convierte la prosa del autor en una constante muestra de fidelidad estética.