

EN SA YOS

(selección)

Prólogo de José Alcántara Almánzar

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

BIBLIOTECA TALLER 67

Ensayos

Pedro Henríquez Ureña

Selección y prólogo a la edición cubana:

José Rodríguez Feo

Prólogo a la edición dominicana:

José Alcántara Almánzar

1era. edición: *Casas de las Américas,*

Habana, Cuba, 1965



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



1976, Ediciones de TALLER

Santo Domingo, D. N.

Portada de Cuadrado

Impreso en la República Dominicana

Printed in the Dominican Republic

Taller, Arzobispo Meriño 360, Santo Domingo, República Dominicana



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

EN· SA· YOS

(selección)

Prólogo de José Alcántara Almánzar

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

PROLOGO A LA EDICION CUBANA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



MIS RECUERDOS DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

En el otoño de 1940, Pedro Henríquez Ureña fue invitado por la Universidad de Harvard a dictar las conferencias instituidas en honor de Charles Eliot Norton. En ese año yo cursaba mis estudios de literatura norteamericana en el College de esa universidad y nunca olvidaré la emoción que experimenté al enterarme de que un latinoamericano había merecido tan alta distinción. Sólo los más eminentes hombres de letras de Europa y América habían ocupado aquella cátedra en el pasado. Como cubano no pude reprimir mi júbilo y cuando Pedro terminó su primera charla, me dirigí a la plataforma de la sala para darle la bienvenida. Confieso que sentí cierto nerviosismo, pero me consideraba con derecho a tomarle la delantera al selecto grupo que se había congregado allí en tan señalada ocasión. Tan pronto le dije que era cubano, se sonrió y me dio un abrazo. Me dijo que se alegraba mucho de encontrar entre sus oyentes a un cubano, pues consideraba a Cuba como su segunda patria. Después de charlar brevemente con algunos amigos y estudiantes, me tomó del brazo y me preguntó si conocía algún lugar tranquilo donde pudiéramos conversar un rato. Salimos y le conduje a una taberna que los estudiantes solían frecuentar, por su excelente cerveza de barril. Cuando llegamos, nos encontramos que el local estaba lleno de estudiantes que cantaban alegre-



mente. A Pedro no le pareció un lugar muy tranquilo, pero dijo sonriendo que le agradaba estar entre gente joven. Allí nació una amistad que perduró hasta su muerte en 1946. Desde los primeros momentos, me percaté de esa exquisita cortesía de que hizo gala siempre en su trato con los demás. Cuando no estaba de acuerdo con algunos de mis pronunciamientos sobre la universidad o la gente que él conocía en Cambridge, ponía especial cuidado en no herir mis sentimientos de joven un poco exaltado y vehemente. Muchos de sus amigos y discípulos se han referido a la discreción y deferencia con que corregía los errores ajenos; a su placer en alabar más que en censurar.

El espíritu socrático de Pedro Henríquez Ureña se manifestó en nuestro primer encuentro. En seguida que se percató de mi deficiente dicción, me rogó encarecidamente que me cuidara mucho de mejorar mi español. Yo me defendía de sus críticas severas diciéndole que había vivido en Norteamérica desde los diez años. Pero él insistía en que debía de hacer un esfuerzo. Muchos años más tarde, leí en el prólogo que hizo Max Henríquez Ureña a una selección¹ de la obra de Pedro una anécdota curiosa. Cuenta Max que, ya a los seis años, Pedro solía obligarlo a leer en alta voz los números de las casas que ellos pasaban camino de la escuela para corregir sus defectos de dicción. Antes que nada, Pedro Henríquez Ureña fue maestro y de los más grandes de América. Alfonso Reyes lo ha comparado a Cuervo y a Bello al referirse a sus grandes cualidades. Borges ha escrito en el prólogo a su Obra crítica: «el nombre de nuestro amigo sugiere ahora palabras como maestro

¹ Henríquez Ureña, Max, *Antología de Pedro Henríquez Ureña*, Ciudad Trujillo, 1950.



de América y otras análogas». ² Para los que le conocieron, su conducta y dedicación a la enseñanza fue el ejemplo más puro de sabiduría y virtud. Borges ha definido así su influencia en discípulos y amigos: «Ideas que están muertas en el papel fueron estimulantes y vividas para quienes las escucharon y conservaron, porque detrás de ellas y en torno a ellas, había un hombre. Una entonación, un gesto, una cara, les daban virtud que hoy hemos perdido». ³ En conversaciones posteriores comprendí también la certeza de otra frase feliz de Borges, quien al referirse a su memoria dijo que era: «Un preciso museo de las literaturas».

Al día siguiente de nuestra primera charla, Pedro vino a verme a mi habitación en Harvard. Cuando abrí la puerta, me lo encontré visiblemente alterado por los efectos de la larga ascensión hasta el cuarto piso. Pensé que deseaba que lo acompañara a Boston, pues me había brindado para ello la noche anterior. Pero me dijo que había venido para comenzar nuestras lecciones y, sacando del bolsillo de su abrigo un librito, me preguntó si podía sentarse en una butaca situada al lado del aparato de calefacción. El tomito era una edición popular de La estrella de Sevilla. Me lo entregó y me pidió que empezara a leer en alta voz el texto. Con una paciencia que me conmovió profundamente fuimos leyendo a Lope y otros autores del Siglo de Oro. Estas lecturas compartidas y salpicadas de finos y agudos comentarios fueron despertando en mí la curiosidad y el interés por la literatura española. La discriminación y el rigor de su método me enseñaron a seleccionar lo que debía leer y cómo debía hacerlo para asimilarlo mejor. Oyéndolo

² Henríquez Ureña, Pedro, *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, Pág. VII.

³ Henríquez Ureña, Pedro, *op. cit.* Pág. VII.



leer los versos de San Juan, Góngora y Quevedo aprendí a apreciar cuanto hay de frescura y vitalidad en poetas que para mí habían sido voces muertas del pasado. Pedro me hizo comprender que la lectura es un arte que requiere paciencia y dedicación y que Valéry-Larbaud tenía razón cuando dijo que era el nico vicio justificado en el hombre.

En muchas ocasiones Pedro recordó los años que pasó en Cuba. Me contó cómo en 1901 había ido a Nueva York con su padre, Francisco Henríquez y Carvajal, a proseguir sus estudios, pero que la caída del gobierno de Jiménez lo había obligado a colocarse en una casa comercial. En 1904 vino a Cuba donde por recomendación del general Máximo Gómez se empleó en la casa comercial Silveira y Compañía. En 1905 publicó en La Habana su primer libro, Ensayos críticos. Debido a los gobiernos despóticos que oprimían a Santo Domingo —donde había nacido en 1884— Pedro vivió casi toda su vida en el exilio. En la revista Cuba literaria, que en 1904 fundó su hermano, Max, en Santiago de Cuba, aparecieron muchos de los escritos juveniles de Pedro. En 1906 se fue a México donde se casaría más tarde con Isabel Lombardo Toledano, pero regresó a Cuba en 1914 buyendo del ambiente asfixiante del régimen de Victoriano Huerta. Durante todos estos años, Pedro no dejó de publicar en revistas y diarios cubanos, y en 1916 estaba en Washington como corresponsal del Heraldo de Cuba. Muchas veces me habló de su labor periodística —de la que se sentía muy orgulloso— citando sus artículos sobre teatro y música. Pero más tarde, descubrí otro aspecto de las crónicas que enviaba a diferentes diarios de América. Aunque muchos ignoran el interés que Pedro siempre sintió por los problemas sociales, basta recorrer la lista de sus artículos. Desde Washington escribió por los años de



1915-16 sobre la doctrina Taft, la neutralidad panamericana, la vanidad de los norteamericanos, el sufragio femenino, la publicidad en los negocios y sobre temas de arte, teatro y música. Pensamos en Martí cuando leemos muchos de sus artículos por la profundidad con que trató los temas y por el estilo depurado que ya mostraba en sus primeros intentos de apreciación crítica.

La última conferencia de Pedro Henríquez Ureña tuvo lugar el 4 de marzo de 1941. Tanto habíamos intimado en los meses que estuvo en Cambridge que sentí un profundo pesar cuando nos despedimos unos días más tarde. Pero no tardó mucho tiempo en escribirme desde el «Santa Elena», rumbo a Sur América. Esta carta tiene fecha de abril 26 y es interesante porque revela su sentido del humor, un poco anglosajón. En su obra rara vez aparece este aspecto de su carácter. Era un humorismo matizado de cierta benevolencia hacia las debilidades humanas, pero que apuntaba las incongruencias de nuestra existencia. Su correspondencia refleja también la curiosidad con que observaba el carácter humano y así escribe: «Vienen a bordo gentes interesantes. Como en una mesa de cuatro con el compositor chileno Domingo Santa Cruz, agudo, fino, de buen humor... Conversamos de todas las cosas, desde Bach hasta el gossip de Santiago de Chile. He hecho la cuenta de las cosas que han sucedido desde que estuve allí en 1937: Hernández Catá que era ministro de Cuba, murió en un accidente de aeroplano en Río; Navarro, historiador del arte, ecuatoriano, que dio un curso allí sobre arquitectura, se casó por poder con la Presidenta del Arte de Montevideo, la hizo ir a Quito y allí se le murió en dos semanas... Amelita Balmacedo se hizo componer la nariz, porque la tenía demasiado larga, y los que no saben qué



ha pasado le preguntan por qué la ven tan distinta; la discretísima Luz Torconal se casó con un médico que está haciendo estudios en Boston; y yo la tenía al lado, y nada supe. No sé si dirás que esto es poco interesante; pero a mí me parece curioso... Estamos remontando el Magdalena: paisaje original».

Otras veces, sus cartas están dedicadas a consideraciones eruditas o a pedidos, como una en que me ruega le envíe los ensayos de Granville Baker sobre Shakespeare, De la dignidad humana de Pico della Mirandola, la Gramática especulativa de Duns Escoto y la Introducción a Aristóteles de Porfirio. A cambio de estos libros, Pedro me enviaba los tomos de la colección «Obras maestras» de la Editorial Losada, que llevaban prólogos suyos. Cuando estaba escribiendo una reseña sobre el libro de Arrom sobre el teatro en Cuba, me encomendó le averiguase si en la biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País se hallaba un ejemplar del Don Pedro de Castilla de Francisco Javier Foxá. Era tan riguroso que no daba una sola línea a la imprenta sin estar absolutamente seguro de la exactitud de sus datos y citas. Así su obra crítica mereció desde los primeros momentos el respeto de los más sabios. Menéndez Pidal advertía ya en 1920, en el prólogo a La versificación irregular en la poesía castellana «Pedro Henríquez Ureña, penetrando la esencia musical de esta métrica antes desconocida; abriendo el espíritu del lector a gustar bellezas que antes dejaban insensible a la crítica, ha conquistado una nueva provincia para la historia literaria».

En las palabras de Menéndez Pidal hay que destacar la alusión a la maestría con que Pedro supo penetrar en la esencia musical del verso. De niño, él y su hermano Max,



estudiaron el piano y toda su vida conservó esta temprana afición por la música. Ejemplo de esta devoción es su admirable ensayo, «Música popular de América», un verdadero alarde de erudición sobre un aspecto casi desconocido de nuestra cultura. En Cambridge, cada vez que se presentaba la ocasión lo acompañaba a los conciertos y recuerdo que me confesó un día que uno de los momentos más gratos de aquella visita a Boston fue el haber tenido la dicha de oír a Schnabel interpretar las sonatas de Beethoven. Su gran sensibilidad musical está implícita en sus finas y acertadas anotaciones sobre el ritmo en el verso de Juan Ramón Jiménez y en sus observaciones sobre el «movimiento» en el teatro del Siglo de Oro. Su ensayo sobre Juan Ruiz de Alarcón parece más bien la explicación de una partitura musical que de un texto literario. Fue precursor de la tesis sobre el mexicanismo de Alarcón y al señalar la sobriedad y discreción de sus comedias dio la clave de esa cualidad de «extrañeza» que había desconcertado a críticos desde Montalván hasta Hartzenbusch y Fitzmaurice-Kelly. En el mismo ensayo trazó un nuevo concepto de la literatura española del siglo XVII: «La necesidad de movimiento; esa es la característica de la vida española en los siglos áureos». Y cita a la Celestina, al Lazarillo y al Quijote como «ejemplos iniciales de realismo activo, con vitalidad superior a la del realismo meramente descriptivo o analítico».

Desde sus primeras cartas encontramos ejemplos de ese afán por orientar a los jóvenes que fue una de sus virtudes más sobresalientes. Tan pronto supo que estaba de vuelta en Cuba, me recomendó conociera personalmente a José Antonio Portuondo, Angel Augier, Cintio Vitier y Nicolás Guillén: «a quien admiro pero no conozco». Y



volviendo a insistir sobre mis deficiencias idiomáticas: «Me alarma tu descuido con nuestro idioma. Hay en él cosas muy buenas; dedícate a leerlo: Unamuno, Valle Inclán, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Carlos Vaz Ferreira, Alejandro Korn, Jorge Luis Borges». (Carta de julio 1, 1941)

Fue su hermana, Camila, quien me relacionó con muchos escritores cubanos. En 1943 conocí en el estudio del pintor Mariano, en la calle Empedrado, a José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y otros. Indirectamente Pedro tuvo un poco que ver con la aparición de Orígenes, que en 1944 fundamos Lezama y yo. Desde Buenos Aires, Pedro me envió las colaboraciones de los mejores escritores argentinos y sus consejos guiaron los primeros intentos por hacer de Orígenes una revista de verdadera calidad. En sus cartas también se observa su pasión por la literatura más reciente así como su predilección por autores que hoy nos resultan menos simpáticos. Pero no hay que olvidar que él mismo recomendaba que cada generación debe crear su tabla de valores para enjuiciar la literatura del pasado. En noviembre 4 de 1942 escribía en inglés, idioma que dominaba perfectamente: «Me alegra que te guste Virginia Woolf. Envidio su prosa... Me gusta Faulkner, pero como una especie de monstruo. No mediocre, naturalmente, sino anormal». Y en la misma se refería a los escritores españoles: «Luis Cernuda es un poeta muy moderno a quien pudieras leer; pero lee primero a Guillén (Jorge), Alberti, Salinas, y, claro está, García Lorca». Y en otra del mismo año: «Unamuno me gusta mucho, y, aunque parezca paradoja, me gusta en sus novelas más que en sus ensayos. Los ensayos tienen gran valor, desde luego, pero su continua oscilación en las ideas los hace fatigosos. Las novelas son



definitivamente creaciones». «Urbina, el poeta, fue muy amigo mío, y trabajamos juntos. Es un poeta fino, que para los gustos de los highbrows de hoy no es interesante; pero muchos versos suyos gustarán siempre a quienes no vivan de la moda».

En sus cartas, como en sus ensayos, se advierte un gusto seguro y comedido que no se dejaba llevar por los vaivenes de la moda. Así escribe el 2 de mayo, 1942: «¡Qué burros los críticos que encuentran dull (aburrido) El Periquillo Sarniento! Todo porque no habla de lo que ellos conocen; pero dentro de cincuenta años una novela de Thomas Wolfe será mucho más aburrida, pero ellos se la tragan porque les habla de Nueva York y Harvard. No digo que Wolfe no tenga buenos momentos, pero es esencial de lata... He leído parte del libro de mi amigo Joseph Warren Beach sobre los novelistas de hoy. Precisamente a él ha preocupado, como a ti, el por qué escriben tan mal los norteamericanos: lee su Outlook for American Prose... Yo creo que los norteamericanos, como los latinoamericanos, escriben mal por incultura, de ellos y del medio. El lector no les exige que escriban bien: en Inglaterra o en Francia, un escritor como Dreiser no habría podido publicar los libros que él publicó en la forma en que están; el editor lo habría mandado a corregirlos antes de publicárselos... En España el público no es exigente, pero los editores sí, un poco. Pío Baroja escribe tal mal como Dreiser; pero comenzó escribiendo muy académicamente (v. Vidas sombrías) y después, cuando se vio aceptado, se puso a escribir con toda su torpeza de vasco que no ha acabado de aprender el castellano, sabiendo que se lo iban a tolerar; además, tenía dinero, y fundó una casa editorial suya, bajo el nombre de su cuñado Caro Raggio».



Pedro Henríquez Ureña luchó incansablemente para que los latinoamericanos encontrasen su expresión propia. Tiene un libro dedicado a este tema apasionante, Seis ensayos en busca de nuestra expresión, y numerosos artículos en que trata temas similares. Antes que nada, vio la necesidad de que perfeccionáramos el lenguaje escrito como paso previo a una literatura genuinamente americana. Comprendió que la divergencia de las dos Américas que él llamaba la buena y la mala, en el aspecto literario, no se explica recurriendo a fáciles divisiones, como la de zona templada y zona tórrida y expuso la tesis de que la divergencia de cultura es una explicación más válida, señalando que donde «las instituciones de cultura, tanto elemental como superior, son víctimas de los vaivenes y del desorden político, la literatura empieza a flaquear». Observó atinadamente que las tiranías ignorantes tienden a desechar la tradición intelectual, como en el caso de Venezuela. Finalmente, advirtió que en la «América buena» —que es la que abarca aquellos países donde la cultura va adquiriendo forma y estabilidad— la vida literaria se concentrará y fructificará. Pero para Pedro la cultura no es mera abstracción; está íntimamente ligada a nuestras ansias de una sociedad más justa y libre. Su ideario político estaba en la gran tradición martiana como se puede ver claramente al leer algunos de sus escritos sobre el destino de América. En «Patria de la justicia» nos recuerda que los hombres de buena voluntad creyeron que la primera utopía que se realizó sobre la tierra fue la creación de los Estados Unidos de América, pero apunta que después de liberarse, de acoger en su seno con generosidad a las víctimas de todas las tiranías, el gigante del Norte «se volvió opulento y perdió la cabeza». Entonces, «la democracia que se había



constituido para bien de todos se fue convirtiendo en la factoría para el lucro de unos pocos. Hoy, el que fue arquetipo de libertad es uno de los países menos libres del mundo». Y Pedro se preguntaba angustiado que «si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre por el hombre (y por desgracia, ésa es hasta ahora nuestra única realidad), si no nos decidimos a que ésta sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación». Y para dejar bien claro cuál era su concepto humanista de la vida, declaró: «El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual. Al diletantismo egoísta, aunque se ampare bajo los nombres de Leonardo o Goethe, opongamos el nombre de Platón, nuestro primer maestro de utopía, el que entregó al fuego todas sus invenciones de poeta para predicar la verdad y la justicia en nombre de Sócrates, cuya muerte le reveló la terrible imperfección de la sociedad en que vivía». Para algunos estas palabras resultarán extrañas en boca de un hombre que vivió consagrado a disciplinas intelectuales, al parecer, tan ajenas a las preocupaciones sociales y políticas del resto de la humanidad. Sin embargo, cuando pensamos en la trayectoria de su vida, dedicada a enseñar y orientar a los jóvenes de América, no nos parece paradójico el que Pedro se haya expresado tan rotundamente en favor de la justicia y la verdad, aunque ello significara sacrificar muchas de las cosas que le eran más caras. Esta firme actitud ética ante la vida está implícita, no sólo en los escritos que rozan temas sociales, sino en su conducta y actuación a través de los años. Por ejemplo,



cuando José Vasconcelos lo llamó en 1921 para que le prestase su ayuda en la gran campaña educativa que iniciaba en México, Pedro no titubeó y dejó una existencia más cómoda para colaborar en aquella obra cultural. No podía, por lo tanto, simpatizar con el intelectual que aspira a perfeccionarse sin tener en cuenta la ignorancia y la incultura de su pueblo. Sus múltiples escritos sobre Santo Domingo son testimonio de que vivió pensando en su patria y su gran anhelo fue ver a su país libre de toda tiranía para emprender la tarea de superación cultural que era para él una de las metas fundamentales de los pueblos de la «América buena». En su crítica a los Estados Unidos de Norteamérica se refleja el espíritu de Rodó y Martí y en su advertencia sobre el destino de nuestra América hay que señalar que Pedro comprendió perfectamente que mientras nuestro suelo fuera sólo campo para la explotación del hombre por el hombre, jamás podrían florecer el arte ni la cultura.

Así en todos sus escritos resalta su preferencia por aquellos autores que tienen una concepción sana de la vida y de las cosas. Pedro Henríquez Ureña recelaba de todo lo que contradecía su concepción humanística de la existencia. El perfeccionamiento moral y cultural del hombre que le era tan caro, está implícito en su crítica a Huxley. Después de escribirme en 1946 que había terminado de leer *Time must have a stop* y que prefería *Point counter point*, agrega: «¡Cómo odia el cuerpo humano ese hombre! ¡Qué puritano es, en eso y en todo! En realidad, ¡qué limitado, a pesar de su cultura universal!» Un año antes, refiriéndose a mi aseveración de que a él le parecía detestable Marcel Proust, escribía: «Quizá me referí alguna vez a uno de sus aspectos, el mundano, que es trivial y hasta



ridículo. Pero tiene cosas estupendas. Para mí lo más maravilloso de A la recherche es el comienzo: ese mundo del sueño del cual va pasando gradualmente a la realidad. Sí creo que es peligroso sumergirse en Proust con exclusión de otros; pero es mera cuestión pedagógica, que no afecta su valor». Aquí vemos su aversión a toda literatura que no contribuya a la educación ética del hombre; por eso Proust es «peligroso» si nos sumergimos en él. El comienzo le parece maravilloso, pero no la realidad descrita, por ejemplo, en Sodoma y Gomorra. En la misma carta, escribe acto seguido: «¿Y a Tolstoi no lo lees? No te pierdas La guerra y la paz». Indudablemente, Pedro prefería el realismo sano de Tolstoi al análisis de la psicología morbosa de los personajes proustianos o al intelectualismo frío y las creaciones impersonales de Huxley. La moderación y el equilibrio justo entre los extremos —tanto en la vida como en la literatura— quizá se deban a su cultura clásica y al ejemplo de los autores griegos, como Platón, que tanto admiraba. No hay que olvidar que una de sus primeras obras literarias fue una tragedia arcaica, El nacimiento de Dionisos.

Jorge Luis Borges en su prólogo a la Obra crítica de Henríquez Ureña ha escrito: «Rara vez condescendía a la censura de hombres o de pareceres equivocados».⁴ Pero hay muchos ejemplos en su obra que demuestran que era intransigente en sus opiniones y que su sinceridad no tenía límites cuando había que enjuiciar lo que le parecía falso o exagerado. Yo no sé si Pedro alguna vez le habló a Borges con la misma lucidez y dureza con que me describió su persona y su obra. Me inclino a creer que sí lo hizo por

⁴ Henríquez Ureña, *op. cit.* Pág. VIII.



ser Borges uno de sus mejores amigos. Si cito ahora los pasajes alusivos a Borges en su carta de 19 de mayo de 1945, es para poner en evidencia su gran integridad intelectual. Su benevolencia no era razón para ignorar errores de juicio cuando se trataba de una gran figura de las letras argentinas. Fue en contestación a una carta en que le hablaba de mi gran admiración por Borges, a quien él mismo me había recomendado que leyera, que escribió: «Tu admiración por Borges me parece exagerada: es semejante a la de ciertos muchachos de aquí. Cierto que es muy agudo, el más agudo de los argentinos, excepto Martínez Estrada. Pero ¡es tan caprichoso, tan arbitrario en sus juicios! Con eso ha hecho mucho daño en su generación, a la cual autorizó a ser ignorante, siendo él todo lo contrario. El resultado es que su generación se inutilizó, salvo los poetas, que se salvan con poca cultura, y Mallea, que nunca cayó bajo la sugestión borgiana (como diría el cuñado de Jorge Luis, Guillermo de Torre, en su deplorable estilo). Borges mismo me ha confesado que tuvo culpa en eso (los ensayistas fracasaron todos; los novelistas y cuentistas, que necesitan otra disciplina que los poetas, también) y me ha confesado que la causa es que le hizo caso a Macedonio Fernández (anciano hoy, hombre inteligente pero loco, e incapaz de producir otra cosa que chispazos, en medio de muchas tonterías: Borges también me confiesa que la relectura de Papeles de recién venido, en la edición nueva, le produjo decepción): Macedonio decía que para escribir bastaba con ser porteño (Buenos Aires - puerto). La confesión es extraña, te la trasmito tal cual. Borges tiene aberraciones terribles: detesta a Francia y a España; todo lo inglés le parece bien; mucho de lo yanqui; no le gusta Grecia. Si nó las conociera, se podría comprender,



pero lo grave es que las conoce. De Inglaterra, sólo detesta lo que se parece a lo latino: Keats y Shelley, esos poetas en cuya época, como decía mi amigo Oscar Firkins, el idioma inglés se volvió una especie de lengua románica, en el aspecto de la belleza formal. En literatura, a Borges sólo le interesa el mecanismo (como en filosofía: es lógico y no filósofo, o se interesa en la estructura de los conceptos filosóficos, y no en su contenido); el contenido humano le es indiferente. La literatura que presenta los grandes conflictos humanos, las pasiones fundamentales, las cualidades esenciales, del hombre, lo deja frío. Homero, Shakespeare, Dante, los trágicos griegos, Cervantes, no le dicen nada; en Shakespeare y en Dante admira las imágenes y la estructura de los versos. En resumen: nada de lo humano le atrae; para que una novela o un drama le interesen, se necesita que sean: 1, fantásticos; o 2, historias de locos; o, 3, puzle del tipo policial. Como idioma, sí, te diré, es estupendo; no se equivoca nunca; como dice el pintor y perito en tipografía Attilio Rossi (el italiano de la Editorial Losada), se pasa las tardes de los domingos tachando palabras. Como estilo, es muy personal; pero es un modelo muy peligroso, porque sólo tiene un tono y no una serie de tonos: es como si compusiera siempre en fa sostenido; es enteramente incapaz de manejar, por ejemplo, el tono de mi bemol mayor, el tono en que están muchos pasajes de Homero, y de Esquilo, y del Infierno, y del Othello. Cree demasiado, como ciertos ingleses, que hay que tener humor». Puede decirse que Borges era en sus predilecciones todo lo contrario al humanista Henríquez Ureña, especialmente en su desinterés por lo humano y en sus exageradas manías literarias. Pero de esta carta se deduce, leyendo entre líneas, que lo mismo que Borges le confesaba cosas



muy íntimas suyas, Pedro no ocultó de seguro sus opiniones respecto a lo que escribía y pensaba Borges. De todas maneras, sus reparos a la obra de Borges interesarán a muchos que sienten gran devoción por el autor de Ficciones.

Si he intercalado en estas palabras recordatorias pasajes de su correspondencia ha sido con el ánimo de presentar al lector una imagen más viva de Pedro Henríquez Ureña. No quisiera terminar sin anotar alguna de sus obras no citadas: Horas de estudios (1910), En la orilla, mi España (1922), Seis ensayos en busca de nuestra expresión (1928), Plenitud de España (1940-45) y Las corrientes literarias en la América Hispánica (1946). Finalmente, en 1949 aparecieron en Bogotá sus Poesías juveniles, editadas por E. Rodríguez Demorizi, para recordarnos que, como su admirado Platón, creyó más justo y noble el deber de la enseñanza que el ejercicio de la poesía.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

PROLOGO A LA EDICION DOMINICANA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





El intento de enjuiciar en una corta presentación la obra de un intelectual de la estatura de Pedro Henríquez Ureña (1844–1946),¹ plantea el riesgo de hacernos caer en dos parcializaciones peligrosas: la apología que a primera vista inspiraría su vasta y sólida producción crítica, literaria y filológica, y/o el enfoque unilateral de los aspectos más relevantes de su pensamiento.² Existiría también el contratiempo de tratar de exponer en unos cuantos párrafos la sustancia de cuanto escribió en vida el maestro dominicano –síntesis casi imposible de lograr–, para ofrecer de este modo al lector que se inicia en los trabajos ensayísticos que le dieron renombre continental al conocido crítico, una opinión que se aproxime medianamente a la objetividad científica. Los comentarios de este ensayo, justo es reconocerlo, son por necesidad parciales y no agotan la totalidad del pensamiento de Pedro Henríquez Ureña.

Ningún otro pensador dominicano de su tiempo buscó tan afanosamente la objetividad científica. Pedro Henríquez Ureña hizo esfuerzos por situarse a prudencial distancia del objeto bajo estudio, de manera que sus preconceptos no influyeran en sus juicios. Cumplía así con una regla básica del método científico. Si no lo logró siempre fue a causa de su formación, de la parcialización a que obliga una visión apriorística y elitista de la sociedad y la cultura,³ o a causa del fervor que despertaron en él ciertas figuras sobresalientes de la literatura universal.⁴ A pesar de estos obstáculos, el escritor se mantuvo siempre receptivo a las más variadas corrientes del pensamiento; así lo demuestran sus conocimientos enciclopédicos, las abundantes citas de obras y autores ideológicamente disímiles entre sí. Usaba las referencias bibliográficas no como un aditamento más, sino como aval de sus afirmaciones y hallazgos de investigación.

Si aplicamos un concepto weberiano al sistema de trabajo de Pedro Henríquez Ureña, bien podemos hablar de neutralidad axiológica⁵ para calificar la aspiración y el esfuerzo que se perciben en sus opiniones sobre arte y literatura, trátase de la tragedia griega, el teatro español de los Siglos de Oro, la música popular o la poesía contemporánea hispanoamericana. Esta forma de abordar la realidad concreta lo llevó muchas veces a la mera descripción, al catálogo de nombres y citas sin que dejara asomar por ninguna parte el verdadero juicio crítico, la evaluación profunda de cuanto leía. Si algo provechoso ha quedado es la sistematización que dio a los materiales que pasaron por sus manos, la reordenación que sufrió todo aquello que primariamente aparecía como desordenado o caótico. En este aspecto fue un empirista⁶ consumado: a la recolección del dato documental seguía un riguroso proceso de clasificación que culminaba con la presentación de los hechos. Podríamos decir, sin temor a la exageración, que Henríquez Ureña fue un incomparable taxonomista de las humanidades, que legó a los pueblos del mundo occidental un arsenal de información debidamente cuantificada.

El escritor vivió consagrado al estudio. Desde sus primeros años dedicó gran parte de su tiempo a pacientes y atentas lecturas.⁷ Su erudición se ha convertido, con los años, en una leyenda. Jorge Luis Borges afirma que la memoria de su amigo Pedro era “un preciso museo de literaturas”.⁸ Tan buen conocedor de las antiguas como de las modernas, aprendió a mostrarse cuidadoso en sus opiniones. Sus coetáneos aseveran que la moderación fue una de sus cualidades críticas más señaladas. La temeridad, que a veces en la crítica no es más que una manifestación de imprudencia o prepotencia —acaso de talento visionario— nunca asaltó las opiniones de Henríquez Ureña. Por el contrario, cauteloso por convicción y práctica, estaba seguro de que la mejor forma de contribuir al avance de las artes era a través de la ponderación de todos los elementos que conforman la producción artística, nunca por medio del ataque despiadado y destructor: “... la crítica —decía— si se ejerce con exceso, es enemiga de la actividad creadora”.⁹ Con frecuencia esto le hacía más alabar que fustigar o censurar; precaución comprensible, si se toma en cuenta el propósito didáctico de todo cuanto emprendía. Si se hubiera lanzado con vehemencia a la defensa o al combate de posiciones transitorias, orrastrado por las corrientes en boga, sus



opiniones habrían causado más impacto, pero la unilateralidad le habría tal vez hundido en arenas movedizas. Decididamente no fue un iconoclasta; ni siquiera un reformador, como lo demuestra su defensa de Menéndez y Pelayo frente a los ataques de Azorín.¹⁰ Henríquez Ureña se limitaba a recoger, organizar y codificar el material que caía en su poder. La absoluta fidelidad al dato lo coloca más próximo al científico que al artista al catedrático pragmático que al polemista académico.

El nivel formal empleado por él para comunicar las ideas nos parece que responde a su concepción de la crítica. La lógica de sus exposiciones encuentra su origen en el idealismo griego –concretamente en el idealismo platónico, del que siempre se consideró deudor– y está emparentada con los trabajos de J. S. Mill, que conocía muy bien.¹¹ Hay, por otro lado, una economía de palabras sorprendente en los ensayos. Llegó a la sobriedad expresiva mediante incesantes podas de sus propios escritos. Había que emplear, en su opinión, la palabra adecuada –y no otra– en cada contexto. En esto fue inflexible. Y ese rigor dio como resultado una claridad conceptual incuestionable. Su purismo terminológico le permitió manejar variados temas con flexibilidad suficiente como para aligerar el peso de algunos estudios técnicos.¹²

El aspecto ideológico de la obra de Henríquez Ureña, que nos parece sobremedida interesante, permite explicar algunas de las posiciones que asumió y sostuvo respecto al arte y la literatura. Sus ideas constituyen, además, un compendio del modo de pensar de algunos de nuestros intelectuales contemporáneos.¹³ Opiniones dispersas sobre variados tópicos facilitan estructurar un esbozo general de su pensamiento. Su visión del mundo moderno estaba íntimamente vinculada con la sobrevaloración de la antigüedad clásica y la exaltación de la cultura como algo independiente de las instancias que configuran la vida social; más aun, de la identificación frecuente, pero inexacta, del concepto cultura con el concepto educación, reduccionismo que lo indujo a considerar que muchas fallas de América Latina, por ejemplo, obedecen en parte a la falta de instrucción del pueblo, la principal causante de nuestra inestabilidad política, social y cultural. El analfabetismo constituiría, según este enfoque, el peor de cuantos males pueden socavar hoy la 'armonía' de nuestros países.¹⁴ Se pierden así las causas esenciales



que dan origen al atraso latinoamericano. Lo que ha mantenido el estancamiento de nuestros pueblos, necesario es decirlo, no es la escasez de formación académica; lo que ha causado el desequilibrio político no es la falta de preparación de los sectores populares. Al revés, atraso e inestabilidad de inmensas regiones del continente, miseria y analfabetismo seculares son resultado de un proceso histórico determinado: el proceso de evolución del capitalismo subdesarrollado. La dominación colonial durante cuatro siglos explica muchas de nuestras fallas estructurales; la dominación imperialista, que comienza a consolidarse en este siglo, acentúa las condiciones ya señaladas como obstáculos fundamentales en el proceso de desarrollo latinoamericano. No debe olvidarse tampoco el papel que juegan las clases dominantes locales en la expoliación de las clases populares y el sostenimiento de la ignorancia como uno de los medios de dominación social. En resumen, un análisis de la cultura latinoamericana no puede realizarse al margen de la problemática que plantea la estructura de clases a nivel de la superestructura.

Sin embargo, el escritor pensaba que el mundo de las máquinas no resolvía por sí solo, necesariamente, el problema fundamental del hombre moderno, que él reducía a la falta de espiritualidad. En ausencia de una intensa vida espiritual, las máquinas sólo podían acelerar el proceso de descomposición de la sociedad, incrementar las ambiciones individuales, empujar a los hombres a una cruenta e infructuosa lucha. La cultura era la única que podía divimir esos problemas. “Sigo impenitente en la arcaica creencia —asegura— de que la cultura salva a los pueblos. Y la cultura no existe, o no es genuina, cuando se orienta mal, cuando se vuelve instrumento de tendencias inferiores, de ambición comercial o política, pero tampoco existe, y ni siquiera puede simularse, cuando le falta la maquinaria de la instrucción. No es que la letra tenga para mí valor mágico. La letra es sólo un signo de que el hombre está en camino de aprender que hay formas de vida superiores a la suya y medios de llegar a esas formas superiores. Y junto a la letra hay otros, también seguros: el voto efectivo, por ejemplo, o la independencia económica”.¹⁵ Como puede verse, Henríquez Ureña no sólo creía en el poder de la cultura, sino que se mostraba partidario de la democracia



burguesa, fiel a las ideas del liberalismo capitalista propugnadas por J. S. Mill.

Pedro Henríquez Ureña mostró siempre gran sensibilidad frente a los sufrimientos de los pueblos oprimidos del mundo, lo cual dejó huella en sus escritos. Alcanzó a darse cuenta del carácter expoliador del imperialismo: "Y la Inglaterra del siglo XIX —escribe—, con su imperialismo, de insensibilidad felina para el dolor cuando quien lo sufre es otro pueblo, con su industria, que pagaba salarios de hambre y sólo a golpes se dejaba arrancar los mendrugos que devolvieran al trabajador su salud y su fuerza de hombre".¹⁶ La preocupación por la deshumanización del hombre contemporáneo en la sociedad capitalista fue una de las fuerzas motrices que inspiraron algunas de sus mejores ideas sociales, aunque sus limitaciones epistemológicas le impedían llegar al fondo del asunto. Sabía de la voracidad imperialista, criticaba la vulgaridad y la rudeza del espíritu mercantilista, pero no acertaba a penetrar en la verdadera naturaleza del fenómeno; es más, no hacía diferencia entre las distintas fases del desarrollo capitalista. Admiraba a los intelectuales auténticos de Norteamérica. En sus juicios se mezclan elementos primarios y secundarios e impresiones subjetivas. "En los Estados Unidos del siglo XX el pensador y el artista, si son genuinos, son rebeldes: instinto y razón les avisan que la aquiescencia los hundiría en la mediocridad. La preocupación económica no hace sola el daño: es el conjunto de estrecheces heredadas y adquiridas, la religión sin luz del puritano, la asfixiante moral de inhibiciones y prohibiciones, los temores y los prejuicios de raza, la interpretación reverencialmente confusa de la democracia, el noble instinto del trabajo preso en el círculo vicioso de la prosperidad, la pobreza íntima de la "vida de frontera", aturdida entre el frenesí de diversiones donde sólo el cuerpo es activo, la máquina y la empresa que propagan la uniformidad para la materia y para el espíritu".¹⁷ Captaba una serie de demostraciones de la pujanza creciente del capitalismo, aunque concluía calificando de debilidades lo que no serían más que cualidades positivas para uno de los padres fundadores de la sociología¹⁸; o se desviaba en una serie de consideraciones que no pueden ser tomadas como factores meramente causales de deshumanización.

La obra de Henríquez Ureña es un ejemplo de cosmopolitismo intelectual. Ninguna literatura le fue ajena, habiéndoles dedicado



ensayos a figuras de bastante renombre en el mundo occidental, poco conocidas en nuestro país en la época en que escribió Horas de Estudio y Ensayos Críticos. Escribió sobre Oscar Wilde a unos cuantos años de su muerte —no sin cierto tono de conmiseración—, el teatro de Bernard Shaw, la producción de Chesterton, la literatura norteamericana del primer cuarto del siglo XX. Sin embargo, es significativa la gran preocupación que mostró por la literatura española. Lógico es suponer que su afición por las letras españolas obedecía al influjo de la tradición ibérica en la literatura latinoamericana, o al propio trabajo que el escritor realizaba desde los institutos en que investigaba. La cantidad de trabajos sobre temas de España sobrepasan con mucho la producción de cualquier otro intelectual dominicano de la primera mitad del siglo XX. Se dirá que Henríquez Ureña era una especie de 'ciudadano del mundo', a la manera de Hostos. Lo admitimos. Se dirá que nunca quiso sentar reales en país alguno porque su espíritu inquieto le impulsaba a buscar nuevas fuentes cada día y la estrechez insular, en el marco de una férrea dictadura, le habría ahogado. Lo aceptamos. A pesar de todo, creemos que esa pasión por España y lo español sólo podría encontrar explicación en el contexto de la tradición literaria en que se formó el escritor. Recordemos los versos de Ruinas, quizás el más conocido de los poemas de su madre, Salomé Ureña, al evocar el esplendor de los siglos coloniales; echemos una ojeada al ambiente familiar y al momento histórico en que llega a la adultez el escritor; añadamos, por último, el factor decisivo que constituyen sus propios trabajos filológicos y comprenderemos el porqué de sus preferencias.

Los ensayos sobre literatura española de los Siglos de Oro arrojan luz sobre una serie de puntos confusos o mal tratados por los mismos críticos españoles. Los dedicados a Góngora, Lope de Vega y Calderón, donde abundan las observaciones originales y novedosas, quedan complementados por aquéllos sobre Tirso de Molina, La Celestina y Las Novelas Ejemplares. Su preocupación fue más allá. No se contentó con lo español antiguo, sino que incursionó en la poesía de Juan Ramón Jiménez, la obra de Valle-Inclán e incluso la música de Enrique Granados. Henríquez Ureña no ocultó su hispanofilia; todo lo contrario, fue para él motivo de honda satisfacción dedicar agotadoras horas de labor al estudio y la meditación de obras y autores hispanos. La génesis de la cultura



dominicana –según él– había que buscarla en la tradición española. De ahí su veneración por lo ibérico. Al enfocar la situación cultural de la isla, dice: “La colonia de Santo Domingo, la antigua Hispaniola, convertida durante el siglo XIX en República Dominicana, fue, durante la primera centuria de la conquista, el centro principal de cultura en América”.¹⁹ Le faltó agregar que se trataba de una cultura de oropel, reflejo de las actividades de la Metrópoli. Fue, además, una cultura para los grupos hegemónicos, a la cual no tuvieron acceso otros grupos mayoritarios de la isla. Un enfoque inadecuado mueve al escritor a considerar que la cultura se anidaba sólo en las élites y a lamentarse de su partida en 1822: “La Universidad –escribe– murió entonces; palacios y conventos quedaron en ruinas; las familias y los hombres eminentes volvieron a emigrar, para no regresar ya más”.²⁰ Emigraron porque les aterraba la incursión de haitianos a la parte oriental de la isla y estaban desorientados, porque fueron incapaces, como grupo dominante, de mantenerse en el poder. ¡Gran paradoja que haya sido Toussaint Louverture, un ex–esclavo, el que aboliera la esclavitud de los negros en el Santo Domingo español! La minimización, consciente o inconsciente, de la contribución del negro en el proceso de desarrollo social y cultural ha hecho que en el pasado nuestros escritores se refugiaron en la exaltación unilateral de los indios, grupo étnico cuyo aporte fue escaso en comparación con el de los negros, debido especialmente al exterminio de que fueron objeto los primeros pobladores de la isla en la primera mitad del siglo XVI. Las *Fantasías Indígenas* de José Joaquín Pérez, “canto al espíritu de la raza”, expresan elocuentemente lo que decimos.²¹ En la novelística, la obra de Manuel de Js. Galván, *Enriquillo*, es el ejemplo cimero.²²

Los estudios de Henríquez Ureña sobre literatura dominicana son obras de consulta obligatoria para todo aquél que quiera hallar datos precisos e información abundante sobre nuestro pasado literario. La limitación está en que los comentarios del escritor sólo llegan a la época de Gastón F. Deligne y Federico García Godoy. En 1946, año de la muerte de Henríquez Ureña, el poeta Domingo Moreno Jimenes había publicado 28 de sus libritos; se conocía *Yelidá*, de Tomás Hernández Franco; Juan Bosch había hecho imprimir más de diez años antes sus primeros libros de cuentos y *La Mañosa* en 1936; Franklyn Mises Burgos había lanzado, en las



ediciones de la *Poesía Sorprendida*, sus dos poemas mayores: *Sin mundo ya y herido por el cielo* y *Clima de Eternidad*; y Héctor Incháustegui Cabral tenía publicadas unas cinco obras.²³ Sólo estamos mencionando algunas de las figuras mayores de la literatura nacional contemporánea, que en la década del cuarenta tenían ya impresas algunas obras de calidad apreciable. ¿Desconocía Henríquez Ureña esas manifestaciones literarias? Sabemos que no. Pese a la distancia física que lo separaba de su país, su prestigio era capaz de atraer la atención de estos entonces jóvenes escritores dominicanos,²⁴ que habrían buscado orientación del maestro. Es posible que a sus manos llegaran, por algún medio, algunos de los libros publicados entre 1933 y 1945. Es cierto que vivió aquí muy poco tiempo durante el régimen de Trujillo. De 1931 a 1933 desempeñó el cargo de Superintendente General de Enseñanza,²⁵ pero sus relaciones —que no fueron nunca cordiales con los gobiernos dictatoriales— terminaron mal con el dictador, razón por la cual prefirió el ostracismo hasta la hora de su muerte.²⁶

En el trigésimo aniversario de la muerte de Pedro Henríquez Ureña, nada tan propicio como la reimpresión de sus ensayos críticos más conocidos. Sólo a través de la revisión cuidadosa de la producción de los precursores podremos lograr una interpretación nueva de la historia literaria. Y nada mejor que la obra de Pedro Henríquez Ureña —investigador disciplinado, crítico de visión universal, educador honesto y filólogo y humanista dominicano de más prestigio fuera del país— para dar inicio al estudio de nuestros clásicos.

José Alcántara Almánzar

Santo Domingo, 1/10 de Abril, 1976.



NOTAS:

1

Bibliografía mínima del autor, tomada de la obra de su hermano Max, *Pedro Henríquez Ureña*, Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1950: *Ensayos Críticos* (Habana, 1905), *Horas de Estudio* (París, 1910); *La enseñanza de la literatura* (México, 1913); *Tablas cronológicas de la literatura española* (México, 1913); *Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de la independencia* (México, 1913); *Don Juan Ruiz de Alarcón* (México, 1913); *Estudios sobre el Renacimiento en España: El Maestro Hernán Pérez de Oliva* (Habana, 1914); *El primer libro de escritor americano* (Nueva York, 1916); *El nacimiento de Dionisios* (Nueva York, 1916); *Literatura Dominicana* (París, 1917); *Las "nuevas estrellas" de Heredia* (Nueva York, 1918); *Antología de la versificación rítmica* (San José, Costa Rica, 1918); *El endecasílabo castellano* (Madrid, 1919); *Reseña de "American Literature in Spain" de J.L. de Ferguson* (Madrid, 1920); *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid, 1920); *Rubén Darío y el Siglo XV* (París, 1921); *Observaciones sobre el español en América* (Madrid, 1921); *En la orilla: Mi España* (México, 1922); *Romances Tradicionales en México* (en colaboración con Bertram D. Wolfe, Madrid, 1924); *El supuesto andalucismo de América* (Buenos Aires, 1927); *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires, 1928); *Notas sobre literatura inglesa* (Buenos Aires, 1928); *Cien de las mejores poesías castellanas* (Buenos Aires, 1929); *El lenguaje* (Buenos Aires, 1930); *Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común* (La Plata, 1930); *Sobre el problema del andalucismo dialectal en América* (Buenos Aires, 1932); *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (Buenos Aires, 1936); *El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central* (por varios autores, con anotaciones y estudios de P.H.U., Buenos Aires, 1938); *El enigma del aje* (Buenos Aires, 1938); *Para la historia de los indigenismos* (Buenos Aires, 1938); *Plenitud de España* (Buenos Aires, 1940); *Gramática Castellana* (en colaboración con Amado Alonso, Buenos Aires, 1939); *El español en Santo Domingo* (Buenos Aires, 1940); *La literatura en los periódicos argentinos* (en colaboración con Dora Guimpel y María Muñoz Guilmar, Buenos Aires, 1944); *Literary Currents in Hispanic America* (Massachussets, 1946); *Historia de la cultura en la América Hispana* (obra póstuma, México, 1947); *Páginas Escogidas* (México, 1946); *Poesías Juveniles* (coleccionadas por Emilio Rodríguez Demorizi, Bogotá, 1949).

2

Ejemplo de lo primero lo encontramos en la obra de Flérida de Nolasco *Pedro Henríquez Ureña, síntesis de su pensamiento* (Santo Domingo, Editora del Caribe, C. por A., 1966). La escritora, amiga personal de P.H.U., dedica más de una cuarta parte de su libro a desmesurados elogios del maestro. Ejemplo de lo segundo lo hallamos en el interesante ensayo de J. I. Jimenes Grullón, *Pedro Henríquez Ureña: realidad y mito* (Santo Domingo, Editorial Librería Dominicana, 1969). En este ensayo sólo se enfocan algunos aspectos de la producción del maestro, dejando de lado otros no menos importantes.



3

P.H.U. creía que la dirección de la sociedad debía estar en manos de una élite de intelectuales que supiera guiar a la juventud y ayudara a corregir las imperfecciones de nuestros pueblos (véanse en *Ensayos Críticos* los comentarios que dedica al *Ariel* de José Enrique Rodó). Tesis equivocada, ya que los problemas fundamentales de América Latina no son simplemente culturales. Son, ante todo, problemas infraestructurales originados en los años coloniales, perpetuados a través de varias centurias de explotación del hombre por el hombre y agravados en la actualidad por las relaciones de dependencia de nuestros países respecto al imperialismo.

4

Véase el ensayo que dedica a Rubén Darío en *Horas de Estudio*, donde califica al poeta nicaragüense de "renovador, Sumo Artífice, maestro del idioma, el más genuino evocador del estilo de los Siglos de Oro, espíritu legendario, de instinto genial". Recordemos que el mismo P.H.U. fue iniciador y defensor del Modernismo en Santo Domingo, cuando todavía nuestros más importantes poetas permanecían en brazos del romanticismo. En esto hay que reconocer que se adelantó con mucho a nuestros primeros modernistas (cfr Max Henríquez Ureña, op. cit., pág. XXXIII).

5

La neutralidad axiológica se refiere a la presentación de los hechos eliminando los puntos de vista personales. Weber no admitía, como afirma Julien Freund, "que se presentaran como verdades científicas algunas convicciones subjetivas bajo el hábil subterfugio de enmarañar, con pretendida buena conciencia, las observaciones empíricamente comprobables o científicamente controlables con las tomas de posición o los juicios de valor cuya justificación revela sólo una creencia en fines últimos discutibles y arbitrarios". (*La sociología de Max Weber*, Barcelona, Ed. Península, 1967, pág. 73).

6

El objetivo básico de la metodología empirista consiste en medir los hechos, constatarlos, sintetizarlos por un proceso de abstracción que permita que éstos puedan ser manejados objetivamente; o sea, que puedan ser acumulables y comunicables. El conocimiento, pues, queda limitado al ámbito de la experiencia. Debido a esta limitación, el empirismo no puede ofrecer un instrumental que permita explicar la naturaleza de la sociedad y los fenómenos íntegramente.

7

Max Henríquez Ureña, op. cit., pág. XVII, afirma que a los nueve años ya Pedro leía con ansiedad las obras de Shakespeare.

8

Obra Crítica, Prólogo, pág. VIII (México, Fondo de Cultura Económica, 1960).

9

En la orilla, mi España, pág. 188 (las páginas citadas en este ensayo corresponden a la *Obra Crítica* editada por el Fondo de Cultura Económica).



10

Cfr *En torno a Azorín*, de *En la orilla, mi España*. P.H.U. reconoce el valor de la postura azoriniana, pero ve que hay en ésta una hostilidad injustificada hacia la labor de Menéndez Pelayo, "el único crítico que puede servir de guía para toda la literatura española, y representa el criterio más amplio antes de nuestro siglo" (*Obra Crítica*, pág. 228).

11

Cfr *El positivismo independiente*, de *Horas de Estudio*.

12

Cfr *El verso endecasílabo* (*Horas de Estudio*), y *Música popular de América* (*Antología de Artículos y Conferencias*).

13

Cfr *Américo Lugo*, de Vetilio Alfau Durán, Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1949; *La democracia dominicana*, de Joaquín Balaguer, aparecida en la pág. 95 del libro *La marcha hacia el Capitolio*; y del mismo autor, *Discursos, temas históricos y literarios*, Barcelona.

14

Vid Ariel, *Ensayos Críticos*, pág. 25.

15

El espíritu y las máquinas, *En la orilla, mi España*, pág. 194.

16

Veinte años de literatura en Estados Unidos, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, pág. 314.

17

Idem supra, pág. 314.

18

Para Max Weber, por ejemplo, es el espíritu de la ética protestante el que hace posible la aparición del capitalismo en Europa (Cfr *Ensayos de sociología contemporánea*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1972, pág. 370).

19

Vida intelectual en Santo Domingo, *De mi patria*, pág. 124.

20

Idem supra, pág. 125.

21

José Joaquín Pérez, *Horas de Estudio*, pág. 142.

22

Enriquillo, *Antología de artículos y conferencias*, pág. 670. P.H.U. incurre en este ensayo en una apreciación que nos parece errónea. Al hablar de la



personalidad de Galván, dice que éste acepta la reanexión de su patria isleña a la monarquía española (1861–1865), como “desesperado intento para salvar la hispanidad de Santo Domingo, en zozobra frente a la amenaza de la franco–haitiana Haití, dueña del occidente de la isla”. La Anexión es otra manifestación de la fragilidad de la clase dominante dominicana en el plano político–militar y de la acción proditoria del presidente, General Pedro Santana. Por otro lado, la amenaza de Haití no era en ese momento más grave que la de los años de Dessalines. ¿Se puede hablar de la hispanidad del pueblo dominicano en 1861? ¿Cómo se explica entonces la guerra revolucionaria que estalló en 1863 para rescatar la soberanía?

23

Vid *Apuntes para la bibliografía poética dominicana*, de Vetilio Alfau Durán, Revista *Clío* No. 124, Enero/Agosto, 1969, p. 63 y 65; *Clío* No. 125, Enero/Agosto de 1970, p. 55 y 56.

24

Moreno Jimenes estaba ya en plena madurez; contaba entonces 52 años. Los demás tenían edades que oscilaban entre los 34 y los 42 años.

25

Cfr Max Henríquez Ureña, op. cit., pág. XLVIII.

26

Don Franklyn Mises Burgos nos relató que la experiencia de P.H.U. con el régimen de Trujillo fue bastante amarga, lo cual motivó su alejamiento del país de forma definitiva. Parece que motivos familiares indujeron al escritor a no ocuparse de la literatura nativa en forma explícita. Su silencio de esos años fue una medida de precaución y no de indiferencia. Otra razón importante sería su dedicación a trabajos filológicos que le obligaban a la investigación casi siempre de períodos de la historia colonial.





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

ENSAYOS CRÍTICOS

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



EL MODERNISMO EN LA POESÍA CUBANA

Decía Menéndez y Pelayo en su prólogo a la *Antología de poetas hispano-americanos* (y lo decía quizás con resentimiento) que la literatura cubana era la menos española de todas las de nuestra América. Ni en 1893, cuando así escribía el famoso académico, era justificada tal aseveración; y doce años después, en este momento, se puede afirmar sin dudas que la literatura cubana es la más española de todas las cis-atlánticas.

Cierto es que en los años anteriores a la última guerra la producción literaria en Cuba iba acercándose, con la labor de Martí, Casal, Nicolás Heredia, Manuel de la Cruz y otros no menos conocidos, a la creación de formas y estilos individuales y regionales, paralelos a los que creaban en otros países americanos personalidades geniales como Montalvo y Hostos, primero, y luego, la gran falange de prosadores y poetas modernistas, encauzadores de una renovación del lenguaje y del estilo castellano; pero esa obra de nacionalización literaria la realizaban precisamente los partidarios de la revolución, muchas veces ausentes de la Isla, donde seguía prevaleciendo la tradición española. Después de la independencia, muertos aquellos maestros, pocos escritores cubanos se esfuerzan por darle sello moderno a la literatura; y el diarismo, indicador seguro, hasta



en los anuncios y gacetillas, de las tendencias literarias de un pueblo —y aquí el indicador más justo, pues los libros se publican muy de tarde en tarde y las revistas son exiguas—, demuestra la gran influencia modeladora que ejerce el espíritu peninsular, aun en muchas cosas en que no la descubrirá nunca el indiferente o el acostumbrado a ella.

A ninguna otra causa que esa influencia pervadente puede atribuirse la extraña y casi total desaparición del estilo modernista en la poesía cubana. Y aquí cabe plantear la cuestión: ¿es acaso siguiendo sin desviación la pauta de los modelos españoles, y rechazando las nuevas formas como llegará el verdadero espíritu cubano a encontrar su expresión más apropiada?

Porque la escuela literaria hispanoamericana que se designa con el nombre general de modernista, bajo cuyo estandarte militan casi todos los poetas jóvenes, representa una faz importante y necesaria de nuestra evolución artística. En su producción, que no ha excluido, como la del modernismo francés, ningún elemento genuinamente humano, predomina una célula psíquica americana, cuya acción se descubre en las más griegas o escandinavas o francesas imaginaciones de Guillermo Valencia o de Leopoldo Díaz o de Jaimes Freire; y si, por desgracia, los devaneos exóticos y místicos parecen retardar la aparición de los poetas que vendrán (una legión soñada de poetas típicos en quienes cante toda el alma de nuestra raza y de nuestra naturaleza), ya tenemos un corto grupo de precursores como Díaz Mirón, cuyo cerebro ardoroso diríase un remedo de los volcanes de su país; Chocano, que ha sabido interpretar las cosas criollas tanto en el género bucólico como en el heroico, y Almafuerte, quizá el que más se acerca al tipo soñado de nuestro poeta, soberbiamente personal



en *Incontrastable*, apasionadamente patriótico en *La sombra de la Patria*, profundamente humano en *Cristianas*.

Cuba es la patria de dos de los cuatro iniciadores del movimiento modernista en la poesía americana: Casal y Martí, copartícipes en esa gloria con Rubén Darío y Gutiérrez Nájera. Es la patria, además, de Diego Vicente Tejera, precursor *malgré lui* de los modernistas, que les preparó el camino al introducir con sus *Violetas* la forma de expresión sutil y aérea, casi sin contornos de versos, de los Lieder y las Rimas.

Casal (el poeta cubano que mejor ha grabado en sus versos el sello de su *yo*, superior en este respecto aun a la Avellaneda y a Heredia) encarnó en la poesía americana el espíritu del decadentísimo pesimista. Era elegíaco por temperamento, y no, como Julio Flórez, o Nervo, o Lugones, o Tablada, pesimista a ratos o por *pose*. Temperamentos como el suyo no son tal vez raros en Cuba, sino que pocas veces poseen la facultad artística. Precisamente, Casal tuvo una hermana menor, por el espíritu, en Juanita Borrero. Para mí, dos o tres estrofas de esta extraordinaria soñadora cuentan entre las más intensas y sugestivas escritas en castellano: la «Intima» (¿Quieres sondear la noche de mi espíritu?) y la «Ultima rosa» (Un beso sin fiebre, sin fuego y sin ansias.) El pesimismo, que en Casal llora lenta y amargamente, en ella se agita sollozante. Los versos de ambos poetas, saturados de la tristeza innata, incurable, «de los seres que deben morir temprano», producen la misma impresión de fragilidad que la cabeza andrógina pintada por el Giorgione, o la música de Schubert, sobre cuyo fondo de armonías trágicas gime la melodía enferma, o los versos inefablemente tiernos de Keats, o las extravagancias que escribe o dibuja María Bashkirtseff.



Casal, si por su pesimismo no es muy propio para maestro de ideas, será siempre un modelo de sinceridad emotiva, como también maestro admirable de la descripción colorista y de la versificación en diversas modalidades: tanto de la estrofa parnasiana, que sugiere cuadros y esculturas, como de la rima delicada, musical o aérea. En Cuba no dejó más discípulos que un grupo que todavía mantiene su tradición: las dos hermanas Juanita y Dulce María Borrero y los dos hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach. En realidad, después de muerta Juanita, muerto también Carlos Pío, antes de llegar a la plenitud de su talento —ya revelado en composiciones de versificación atrevida, si no intachable, que describían escenas siempre brillantes, y, por contraste, estados de alma siempre grises, de dolor y hastío—, la tradición se conserva más como un recuerdo, como un ideal, que como una guía efectiva y constante. Dulce María no es definitivamente modernista: huyendo de las exageraciones de forma, ha adoptado un estilo discreto, a veces casi clásico, aunque no falto de hermosas expresiones nuevas: y las fugaces notas íntimas que suele confiar a sus versos denuncian una individualidad en quien se equilibran la capacidad de sentir intensamente y la de analizar con escepticismo sereno, sin llegar al pesimismo.

Federico Uhrbach tampoco llega al pesimismo: desde sus primitivas *Flores de hielo*, en las cuales incluyó varias flores de llanto, por espíritu de imitación, aparece dominado por la afición a las exterioridades amables de la naturaleza y la tendencia a idealizar el amor; y hasta la hora presente sigue componiendo fantasías eróticas, muy bellas algunas, pero sin calor de vida vivida. Casi nunca pasa de ahí en sus imaginaciones, ni emprende poemas de más vasta ejecución y altos simbolismos, como sus correligio-



narios de Sur América. En el género descriptivo, gusta de tonos más claros y matices más tenues que los usados por Casal o por su propio hermano Carlos Pío, y a veces se inclina a la manera impresionista («Una miss»); al tratar temas patrióticos («A la patria», «Quintín Banderas») tiene bastante vigor y atrevimiento; y como versificador es quizás excesivo, pues las combinaciones métricas que de continuo ensaya no siempre justifican, con la impresión que causan, la labor que deben costar. En síntesis, Uhrbach es un modernista correcto y espiritual, que merece honor por ser hoy el único, entre los poetas cubanos consagrados, que sostiene el estandarte de su secta.

Casal tiene en las nuevas generaciones algunos discípulos póstumos, de los cuales uno, René López, ha sido llamado por Valdivia el continuador del maestro. René López, que apenas ha indicado su yo emocional en rasgos delicados de sentimiento como *Barcos que pasan*, es probable que se asemeje poco a Casal por el temperamento. Tiene, sí, excelentes cualidades descriptivas («La peinadora», «Paisaje», «Cuadro andaluz»), con algo de la técnica del pintor de «Salomé» y algo más de la de Salvador Rueda, y estilo animado y nuevo, sin ir muy lejos en sutileza ni en libertad métrica.

Otro novísimo descendiente de Casal, aunque tampoco en línea recta ni muy innovador, es Juan Guerra Núñez, algo semejante a Uhrbach por su afición a las fantasías eróticas más soñadas que vividas. Esta afición suya está sintetizada en «Anhelos», composición que podría definirse como una gavota construida sobre el mismo tema de lo que habría que llamar gran vals de Rubén Darío: la famosa «Divagación», Guerra Núñez gusta también del género descriptivo: hasta ahora, por desgracia, sólo ha



descrito asuntos exóticos de colorido poco variado. («Cantábrica», «Salambó», «Tristezas del invierno»); y en ocasiones se lanza al género heroico («En mármol», «En bronce»), para el cual, si no tiene todavía las alas de las grandes águilas líricas, ya demuestra dos cualidades plausibles: sobriedad y elevación de conceptos.

Si a Casal pueden adscribirse esos discípulos, a Martí sólo cabría señalarle uno, tras mucha requisa, entre los poetas cubanos contemporáneos: Félix Callejas, que ha solido imitarle, y que quizás podría reclamar puesto entre los modernistas por los nuevos y bien concertados efectos de sus poesías *Cuadro de sombras* y *Armas y espigas*. Martí, cuya figura de apóstol ha eclipsado en Cuba su gran figura de escritor y ha hecho olvidar la del poeta, hizo muchos prosélitos literarios en Hispanoamérica; y si no fue poeta de estrofas gallardas y sonoras, a la castellana, es inimitable en sus *Versos sencillos* y sus versos de *La Edad de Oro*: a veces uno solo de éstos descubre al espíritu la perspectiva de un vasto mundo.

Por los años en que morían los fundadores del modernismo en Cuba, surgió un poeta joven que hizo concebir grandes esperanzas: Bonifacio Byrne, cuyas *Excéntricas* eran felices ensayos modernistas. Casal celebró a Byrne su musa doliente y funeral; pero su otra musa valía más: la imaginación amable y versátil, a ratos delicadamente humorística (recuérdese «El Diablo»). Este humorismo era un mérito casi excepcional, pues rompía con los convencionalismos de los parnasianos y los decadentes. Más tarde. Byrne, noblemente inspirado por los heroísmos de la revolución, abandonó sus deliciosas excentricidades para abordar el género heroico. En mi sentir, y a pesar de algunos rasgos brillantes de *Efigies* y *Lira y Espada*, ésta no es



su cuerda: y como que para cantar hazañas épicas quiso adoptar un estilo más ajustado a la tradición clásico-romántica, a poco Byrne abandonó totalmente el estilo modernista; y hoy parece que no sigue rumbo fijo en su poesía, la cual pierde con eso bastante fuerza e individualidad.

Fuera de los ya citados, y descontando a Emilio Bobadilla, a quien se debe considerar independiente del movimiento literario de la Isla, el modernismo en la poesía cubana se reduce a dos o tres rasgos sueltos de J. M. Collantes, Fernando de Zayas («Asesinas»), Ramiro Hernández Portela («Página blanca») y José M. Carbonell («Trova errante»).

Por último, Manuel S. Pichardo, si por su amor al casticismo nunca ha querido adoptar la filiación modernista, tiene puntos de contacto con la escuela y ha sabido apropiarse varios de sus mejores procedimientos. Es más: de Pichardo puede decirse que es realmente un temperamento de modernista, por lo sutil, penetrante y exquisito. Se dirá que esta clase de temperamento no es privilegio de la escuela; pero lo cierto es que sólo bajo la influencia del modernismo, unida a otras influencias europeas, han logrado desarrollarse en América temperamentos así. Pichardo, que cada día va revelando y definiendo mejor su personalidad, es, no sólo un emocional complicado («Ofélidas», «La copa amarga»), sino un pintor hábil, que nunca incurrirá en los pecados de monotonía y rigidez clásica, pues sabe combinar los más raros y brillantes efectos («Sellos hispanos», «El Gallo»), un versificador nada rutinario, que inventa formas nuevas cuando lo requieren las ideas, y en general un poeta original y sapiente, que ha



dado una obra de imaginación tan selecta como «Leyendo a Horacio», que en «Cuba a la República» ha sabido esquivar el camino trillado del género heroico para vestir novísimas galas a la inspiración patriótica, y que en «El danzón» y el soneto «Soy cubano» va acercándose a un estilo graciosamente regional, aunque todavía demasiado académico en la expresión para que pueda estimarse como el más genuino.

Los demás poetas, viejos y jóvenes, parecen haberse detenido en ese período de la literatura española en que el romanticismo se modifica al influjo del realismo y del psicologismo, la época de esplendor de Campoamor y Núñez de Arce. En este momento en que en la misma península se deciden los nuevos escritores a libertar el idioma de la anquilosis que lo amenaza, los poetas cubanos escriben todavía, los más, en estilo correcto, rígido, frío, falto de color y de las gracias leves y cambiantes de la retórica y de la métrica de la joven escuela americana. Unos, bajo el influjo de las tendencias conservadoras del ambiente, han reaccionado contra sus fugaces aficiones modernistas; otros, nunca las han sentido. Valdivia, por ejemplo, que es un diabólico impresionista en prosa, en verso se torna una especie de Núñez de Arce resonante y numeroso («Los vendedores del templo») y hasta resucita el terceto («Melancolía»). Hernández Miyares, amigo y compañero de los fundadores del modernismo, es un sonetista a la antigua. Y para Mercedes Matamoros, Nieves Xenes, Díaz Silveira, Fernando Sánchez de Fuentes, la inundación del modernismo ha pasado salpicando apenas sus jardines románticos.

Hasta los poetas que podríamos llamar de provincias, como el brillante sonetista de Matanzas, Emilio Blanchet,



y Ramón María Menéndez, que ahora se ha dado a conocer ventajosamente, escriben un castellano tradicional, enérgico y sonoro.

Si la poesía cubana principia a ser anticuada por el estilo, no lo es por las ideas. En casi todos los buenos poetas contemporáneos de Cuba se descubren una individualidad definida y una tendencia filosófica avanzada. No sólo en inteligencias como Aurelia Castillo de González, Enrique José Varona, Borrero Echeverría, José Varela Zequeira, Sánchez de Fuentes, en quienes el estudio ha sido vocación y la poesía afición más bien secundaria: la misma elevación de pensamiento —testimonio y salvaguardia del vigor del espíritu cubano— distingue a Mercedes Matamoros, cuyo soneto «La muerte del esclavo» es un cuadro digno de Zurbarán a la vez que una idea digna de Quintana; a Nieves Xenes, intelectualidad tan profunda como amplia, que no ha vacilado femenilmente en tocar asuntos escabrosos de la pasión o de la duda; al gran maestro del soneto clásico, Ricardo Delmonte, que ofrece un rasgo atrevido en «La visión del Calvario»; a Díaz Silveira, que en «Eli! Eli! Lamma sabachtani?» es aún más atrevido que Delmonte; a Hernández Miyares, que ha interpretado magistralmente en «Brumario» un característico estado anímico contemporáneo.

Si la gran actividad literaria de este momento no es presagio de una extinción total de las aficiones poéticas, como insinúan los escépticos, es de creerse que la poesía cubana se halla en un período de transición, y que las generaciones próximas traerán un caudal de ideas y formas nuevas y crearán, bajo el sol de la República, un arte definitiva y genuinamente nacional. Para eso será preciso que el espíritu cubano, ahora rezagado, se decida a obrar,



deseche la tradición española en lo que ésta tiene ya de exótica (no la tradición de lo castizo y lo correcto), acoja y ensaye sin temor toda buena enseñanza (y las excelentes en el modernismo americano bien entendido, que me figuro tiende a transformarse en una literatura plena y vigorosamente humana) y marche acorde con el progreso artístico del mundo, realizando su evolución propia dentro de la evolución universal.

1905.



I

ARIEL

De la imaginación fecunda y espléndida de aquel genio que domina, único y sin rivales, en la cumbre del arte literario, surgió un día a vida inmortal el fulgurante cuadro simbólico *La tempestad*, obra armoniosa, serena y animada como los frisos del Partenón. Shakespeare, después de representar en sus tragedias el desastre de las pasiones desbordadas, dio a su última obra la soberana serenidad helénica: la hizo como Sófocles si hubiera conocido esta manera de hacer. Nada de Virgilio ni de Petrarca es más tiernamente bello. En este drama late la vida con ritmo intenso y armonioso: palpitan todos los sentimientos, pero hasta los bajos se mueven con hermosos gestos. Y por sobre los amores castos, por sobre las ambiciones ruines, por sobre la lucha de los afectos, por sobre las infamias de la traición, se yergue la figura de Próspero, el maestro mágico que es también hombre, el sabio concedor del mundo y de sus pequeñeces, fortalecido en la soledad, quien, ayudado por Ariel y su cortejo fantástico, realiza su última obra de paz y amor, vence al monstruoso Cáliban, desbarata los lazos tramados por mañosa envidia, deshace rencores, une los amantes, reúne a los náufragos que la tempestad dispersó en la isla desierta, y luego, al retirarse



del combate de la vida, da libertad al geniecillo que le secundó en su empresa.

Pensadores y artistas han indagado después qué quiso simbolizar el poeta en Cáliban, el monstruo que tiene todos los vicios degradantes, y en Ariel, el genio que posee todas las virtudes milagrosas. Se ha dicho que el uno es la bestia humana y el otro la inteligencia. Poco ha, Renan representó a Ariel vencido por Cáliban.

Hoy atraviesa Ariel con sus ingravidas alas el Atlántico y se detiene en la cabeza de un joven Próspero. Viene a ayudarle a triunfar de Cáliban, que pretende adueñarse de esta isla desierta de la civilización que se llama América.

II

No se afirma esto por primera vez: José Enrique Rodó, uruguayo, es hoy el estilista más brillante de la lengua castellana. Es cierto que en España perduran las cuatro columnas de la prosa, Menéndez y Pelayo, Valera, la Pardo Bazán y Pérez Galdós, y en América figuran Varona, Galván, Justo Sierra, entre los prosistas ilustres de las viejas generaciones. Pero el estilo nuevo —el estilo que deja de ser el hombre para ser más definidamente su intelectualidad, aislada de su personalidad en cuanto ésta sea obstáculo para la justicia y la pureza de la expresión—, aunque presentido en algunos de aquellos escritores, ha florecido verdaderamente en tres jóvenes americanos: Díaz Rodríguez, César Zumeta y Rodó. De los tres es éste el más completo: su prosa es la transfiguración del castellano, que abandonando los extremos de lo rastrero y lo pomposo, alcanza un justo medio y se hace espiritual, sutil, dócil a



las más diversas modalidades, como el francés de Anatole France o el inglés de Walter Pater o el italiano de D'Annunzio.⁽¹⁾

Rodó, que es catedrático de literatura en la Universidad de Montevideo, cultiva principalmente la crítica. Salvador Rueda lo ha llamado «el crítico más amplio y ecléctico de nuestro tiempo». Su método se funda en el análisis, principalmente psicológico, auxiliado por una erudición extensa y ordenada, una brillante imaginación y una exquisita sensibilidad estética.

Con *Ariel*, disertación filosófico-social, Rodó ha entrado en un nuevo campo.

Esta obra —dice Clarín— no es ni una novela ni un libro didáctico; es de ese género intermedio que con tan buen éxito cultivan los franceses y que en España es casi desconocido. Se parece, por el carácter, por ejemplo, a los diálogos de Renan, pero no es diálogo; es un monólogo, un discurso en que un maestro se despide de sus discípulos. Se llama *Ariel*, tal vez por reminiscencia y por antítesis del Cáliban de Renan.

El venerable maestro en el libro de Rodó se despide de sus discípulos en la sala de estudio junto a la estatua de Ariel que representa el momento final de *La tempestad*, cuando el mago Próspero da libertad al genio del aire.

En la oposición entre Ariel y Cáliban está el símbolo del estudio filosófico-poético de Rodó. Se dirige a la juventud americana, de la América que llamamos latina, y la excita a dejar los caminos de Cáliban, el utilitarismo, la sensualidad sin ideal, y seguir los de Ariel, el genio del aire, de la espiritualidad que ama la inteligencia por ella misma, la belleza, la gracia y los puros misterios de lo infinito.



III

Próspero, el maestro tras cuya silueta se oculta Rodó, habla a un grupo de jóvenes —la juventud americana, a quien se dedica el libro— de lo que deben hacer por sí mismos y por la sociedad de que forman parte. Desde luego, se dirige a una juventud ideal, la élite de los intelectuales; y en la obra hay escasas alusiones a la imperfección de la vida real en nuestros pueblos. Rodó no ha intentado hacer un estudio sociológico, como Carlos Octavio Bunge en *Nuestra América*: su propósito es contribuir a formar un ideal en la clase dirigente, tan necesitada de ellos.

El problema de la civilización es idéntico en nuestros pueblos americanos y semejante al problema de la renovación en España, como lo estudian Rafael Altamira en su *Psicología del pueblo español* y Eloy L. André en *Nuestras mentiras convencionales*: es, en las palabras de Américo Lugo sobre Santo Domingo, que «la mayoría ignorante necesita instrucción y la minoría ilustrada necesita ideales patrios».

A definir el ideal de Hispanoamérica tiende Rodó, a definirlo y fijarlo en la conciencia de la juventud intelectual. «Yo creo —dice— ver expresada en todas partes la necesidad de una activa revelación de fuerzas nuevas: yo creo que América necesita grandemente de su juventud».

Es así, puesto que para nuestros pueblos es crítico este momento histórico en que la ley de la vida internacional les impone ya tomar una dirección definitiva en su vida propia, y sólo la cooperación de las mejores fuerzas los lanzará en una dirección feliz. La juventud posee las fuerzas nuevas.



Por eso, Rodó se dirige a los jóvenes, indagando si conciertan en su espíritu la fe, la esperanza, el entusiasmo, la constancia, el vigor necesario para la magna obra.

La duda es grave. Muchas veces, ante el pesimismo que amarga muchas manifestaciones (no solamente literarias) de nuestra juventud, he pensado que éste es síntoma alarmante de un desfallecimiento espiritual. Es, como se revela en ciertos poetas decadentes, un pesimismo misantrópico y egoísta. Pero el egoísmo, resto de virilidad casi siempre, es sin duda una cantidad aprovechable. Puede, modificándose, transformarse en el culto del yo predicado por los pensadores modernos.

Y sobre esto discurre el joven maestro: sobre el desarrollo de la personalidad, sobre el cultivo del jardín interior, sobre el valor inestimable de la fe en el porvenir y de la alegría, demostrando que la alegría animó los dos grandes movimientos creadores de la civilización moderna: la cultura griega, esa «sonrisa de la historia», y el cristianismo. A éste suele imputársele haber venido a «hacer una virtud de la tristeza», pero no en vano Dante, el más grande de los poetas religiosos, colocó en el infierno a los que, debiendo estar alegres en la vida, estuvieron tristes y sombríos.

Al predicar sobre la personalidad, Rodó exulta la armonía que debe presidir el desarrollo de las facultades humanas, el equilibrio que debe hacer de cada individuo «un cuadro abreviado de la especie», pero indica, sobre todo, que nunca debe la absorción en el trabajo de una vida forzosamente utilitaria excluir los momentos del ocio griego que deben consagrarse al reino interior, al culto de las cosas elevadas y bellas que da el sentimiento superior de la Vida, definida por el Don Juan filósofo de Bernard



Shaw como «la fuerza que lucha siempre por alcanzar mayor poder de contemplarse a sí misma».

Demuestra luego la importancia y los beneficios del arte, la necesidad de desarrollar el sentido de la belleza como una de las virtudes que hacen grandes a los pueblos y mejores a los individuos. Enseñanza muy necesaria en la América española, en donde pocas veces se armoniza la labor artística con el funcionamiento de las otras actividades de la vida, dando por resultado que, por una parte, los artistas son generalmente individuos faltos de sentido práctico, y por otra parte, los no-artistas desheredados de la gran imaginación que define Bunge e incapaces de ver en el arte, como los norteamericanos, un poder efectivo, llegan a concebirlo como ejercicio vano, completamente inútil e indigno de ocupar su atención.

IV

Los dos capítulos más extensos del discurso se ocupan en estudiar las tendencias de la democracia y las enseñanzas que deben deducirse de la vida de los Estados Unidos.

Rodó llega a la justa conclusión de que la democracia, lejos de nivelar todos los méritos y obstruir la selección, tiene por objeto suprimir las distinciones artificiales para permitir la libre aparición y el desenvolvimiento fecundo del mérito individual positivo.

El exceso de utilitarismo de la época actual es necesariamente un fenómeno pasajero. Armas de las luchas sociales han sido sucesivamente la fuerza bruta, el ingenio y el dinero. Se dirá que las tres luchas subsisten conjuntamente, pero asimismo es cierto que en las regiones más civilizadas las luchas de la fuerza van cesando, porque



la democracia ha puesto la libertad al alcance de todos, y que con la educación popular se trata de dar al talento todas las ventajas, poniendo, si cabe decirse, la inteligencia al alcance de todos. El problema del porvenir inmediato es poner la riqueza al alcance de todos, y las soluciones propuestas por Henry George y por los socialistas van pareciendo cada día menos ilusorias. La civilización tenderá a sustituir «la lucha por la vida» por una solidaridad cada vez más firme e inteligente y, dulcificadas las relaciones sociales, la obra del utilitarismo servirá a la causa de Ariel.

Piensa Rodó que los Estados Unidos —cuyo ejemplo ejerce una conquista moral en muchos espíritus de Hispanoamérica— pueden ser considerados en el presente como «la encarnación del verbo utilitario» y procede a analizar los méritos y los defectos de la civilización norteamericana. Este análisis es la parte más discutible y más discutida de la obra. Cabe, en mi sentir, oponer reparos a algunos de sus juicios severos sobre la nación septentrional, mucho más severos que los formulados por dos máximos pensadores y geniales psicólogos antillanos: Hostos y Martí.

En aquel organismo social hay dos males contradictorios que en el actual período de agitación se han recrudecido: de una parte, el orgullo anglosajón, suerte de pedestal aislador en que se asientan las tendencias imperialistas, la moralidad puritana y los prejuicios de raza y secta; de otra parte, el espíritu aventurero, origen del comercialismo sin escrúpulos y del sensacionismo invasor y vulgarizador.

Pero por encima de sus tendencias prácticas, aquel pueblo sustenta un ideal elevado, aunque distinto de nuestro ideal intelectualista: el perfeccionamiento humano, que tiene por finalidad el bien moral y debe traducirse socialmente en la dignificación de la vida colectiva.



Hoy mismo se ofrece a la mirada escrutadora, sugestivo para nuestro pensamiento, el perseverante esfuerzo idealista de la mejor parte, la genuinamente representativa del espíritu norteamericano, contra las tendencias corruptoras que amenazan invadir todos los campos de la actividad nacional: los hombres de probidad inflexible y agresiva en política; el periodismo serio, que es el más culto y noble en el mundo; los escritores, desde el decano Howells hasta la admirable Edith Wharton, figura culminante de la juventud, que cultivan una literatura original y vigorosa, de honda psicología y estilo selecto; los artistas, creadores de una escuela nueva e independiente de pintura y escultura que ha dado glorias universales como Whistler y Sargent, Saint Gaudens y La Farge; los científicos que se consagran a una labor desinteresada, como Giddings y Ward, fundadores de sistemas sociológicos; los educadores y conferencistas que llevan al seno de las masas el evangelio de la elevación moral e intelectual.

V

Rodó expresa el temor de que la nordomanía pueda llevar a las jóvenes sociedades americanas a la renuncia de los ideales latinos. Antes de decidir, justo es interrogar, con el ilustre cubano Sanguily: ¿Cuáles son los ideales a cuya conservación debemos principalmente atender? Somos españoles, pero antes americanos, y junto con la herencia insustituible de la tradición gloriosa hemos de mantener la idea fundamental, no heredada, de nuestra constitución, la que alienta aun en nuestras más decaídas repúblicas: la concepción moderna de la democracia, base de las evoluciones del futuro.



Las cualidades inherentes a nuestro genio personal —no menos reales porque aún no se hayan fijado en un todo homogéneo— no desaparecerán con la juiciosa y medida adaptación de nuestras sociedades a la forma del progreso, hoy momentáneamente teutónica.

Norma de nuestros pueblos debe ser buscar enseñanzas fecundas dondequiera que se encuentren; y el afán de cosmopolitismo que suelen mostrar es indicio cierto de que en ellos no prevalecerá ninguna tendencia exclusivista.

Pero, ante todo, para hacer de la obra de nuestra regeneración una realidad viviente y crear una cultura armónica, un progreso vario y fecundo, es necesario dar a las energías sociales un fin, un sentido ideal, una idea-fuerza, capaz de unificar e iluminar los impulsos dispersos en el espíritu de la raza.

Tócanos reivindicar el crédito, que tanto hemos contribuido a minorar, de la familia española. De hecho, la importancia de nuestro idioma no se toma en cuenta ni aun en Francia; y en el mundo anglosajón principia a generalizarse la idea de que «el castellano está moribundo».

Por fortuna, el rápido desenvolvimiento material de los grandes estados de nuestra América, cuya profunda significación no ha escapado a hombres tan sagaces como Sir Charles Dilke y Henri Mazel, destruye en parte la creencia en un continente irremediabilmente enfermo; y por otra parte, ya las notas de nuestra labor intelectual principian a escucharse en el concierto del mundo. Y cuando se medita en la inagotable fecundidad de la naturaleza del Nuevo Mundo, y se confía en la virtualidad aún no agotada de la antigua raza a que pertenecemos principalmente por la vida espiritual y por la lengua, y en la potencialidad desconocida de nuestra compleja constitución



sociótica, el porvenir aparece rico de promesas efectivas. La fe en el porvenir, credo de toda juventud sana y noble, debe ser nuestra bandera de victoria.

Tal es la enseñanza fundamental de José Enrique Rodó en su discurso *Ariel*. Es esta obra uno de los grandes esfuerzos del pensamiento americano, y está destinada, como dijo Gastón Deligne de la poesía de Salomé Ureña, a mantener «de una generación los ojos fijos en el grande ideal». En sus luminosas páginas se cierne, en gloriosa lontananza, la visión de la América, «hospitalaria para las cosas del espíritu, y no tan sólo para las muchedumbres que se amparen a ella; pensadora, sin menoscabo de su aptitud para la acción; serena y firme a pesar de sus entusiasmos generosos; resplandeciente con el encanto de una seriedad temprana y suave. . .»

¡Mira tanto, y tan lejos, la esperanza!

1904.





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

CUESTIONES FILOSOFICAS



LA SOCIOLOGÍA DE HOSTOS

Antes que pensador contemplativo, Eugenio María de Hostos fue un maestro y un apóstol de la acción, cuya vida inmaculada y asombrosamente fecunda es un ejemplo verdaderamente superhumano. Nacido en Puerto Rico, se educó en España, en la época del *krausismo*; no sólo estudió las ciencias, sino también la filosofía clásica, los pensadores alemanes, los positivistas y su pedagogía; y cuando empezaba a distinguirse entre la juventud intelectual de la metrópoli,⁽¹⁾ prefirió, a un porvenir seguro de triunfos y de universal renombre, el oscuro pero redentor trabajo en pro de la tierra americana, y se lanzó a laborar por la independencia de Cuba, por la dignificación de Puerto Rico, por la educación en Santo Domingo. Pedagogo era en verdad, y en Santo Domingo y después en Chile se agigantó y multiplicó como difundidor de instrucción. Luchó hasta el fin, hasta cuando más destrozos hacía en su espíritu la colosal tormenta que azotaba las Antillas, la parte que más amó en su América. Al morir en 1903, dejó publicados dieciocho volúmenes e inédito un enorme material de escritos literarios y científicos. Sólo dos de sus grandes obras doctrinales publicó en vida: *La moral social* y el *Derecho constitucional*. El *Tratado de sociología* inicia la serie póstuma que se completará con otros trabajos monumentales: la *Psicología*, la *Moral*



individual, la Ciencia y la Historia de la pedagogía, el Derecho penal, y tantos más.

El volumen de *Sociología* comprende dos tratados: el primero, que es el más importante, data de 1901; el segundo, que se ofrece como resumen del anterior, es un esbozo, un conjunto de breves nociones, y data de 1883. Estas nociones fueron escritas para el Curso superior de la Escuela Normal de Santo Domingo: a pesar de que hoy todavía se discute en muchas universidades si la sociología debe ser admitida en los programas, Hostos la había incluido, hace más de veinte años, en la enseñanza de los maestros dominicanos. Aunque inéditas, siguieron estas lecciones sirviendo de texto o de norma para el estudio de la sociología en la escuela citada, hasta que en 1901 Hostos, de regreso de Chile, tras una ausencia de doce años, dictó el *Tratado* más extenso.

Por haberse escrito para escuela de estudios no especializados, esta obra no alcanza las proporciones de los vastos cuerpos de doctrina en que generalmente se exponen los nuevos sistemas o teorías, y por las condiciones en que fue compuesta y publicada, sin la revisión del autor, presenta algunos detalles oscuros. Pero es una obra cuya importancia sería difícil exagerar; cuanto le falta en extensión, tanto gana en intensidad, y su exposición, tan lógica y concisa como rica de datos, lleva notable ventaja a la minuciosa y redundante exposición de casi todos los teorizantes de la sociología.

El mérito original de este trabajo es tanto mayor, cuanto que, en el momento en que Hostos escribió las primeras *Nociones*, la ciencia social distaba mucho de su actual estado de febril elaboración: había él estudiado las obras de Comte y de Spencer, y los comentarios de Littré y



de Mill, como también los pensamientos de los precursores, desde Aristóteles hasta Hegel; pero debía conocer poco de los trabajos, entonces recientes, de Schäffle y Liliensfeld, Fouillée y De Roberty, y aún nada habían escrito los otros contemporáneos fundadores de sistemas sociológicos.

Hostos comienza el primer grupo de lecciones señalando el lugar que ocupa la sociología (el último) entre las ciencias, y la define como ciencia abstracta que abarca todo el orden superorgánico, después de establecer dos clasificaciones de los conocimientos: una, metodológica, que los divide en abstractos y concretos, siguiendo a Comte, con escasa diferencia en los enunciados, y otra, ideológica, que los refiere a los tres órdenes de evolución deslindados por Spencer.

Luego traza los orígenes de la ciencia social, y fija su método («el inductivo-deductivo, porque su verdadero procedimiento es el experimental»); induce, de las experiencias históricas, «la realidad de la vida colectiva del ser humano, la igualdad de la naturaleza del ser colectivo en todos los tiempos y lugares, y su igual conducta en igualdad de circunstancias y en todo lo esencial a su naturaleza»; y, apoyándose en observaciones de hechos importantes, formula seis leyes fundamentales; Sociabilidad, Trabajo, Libertad, Progreso, Conservación y Civilización o Ley del Ideal, que son productoras, cuanto las leyes positivas de la sociedad están en correlación con ellas, del verdadero orden social.

Para terminar, divide la sociología en teórica y práctica; al esbozar el objeto de la primera, define la Sociedad como ser u organismo viviente cuyos órganos son seis: el Individuo, la Familia, el Municipio, la Región, la Nación



y la Humanidad; y analiza brevemente las teorías sociológicas conocidas en aquel momento: la individualista y la socialista, demasiado exclusivas; la sociocrática de Comte, que condena por apriorística, y la orgánica, que propone como la más aceptable, con reservas, y que es totalmente diversa del organicismo de Spencer. «Consiste en afirmar que la sociedad es una ley a que el hombre nace sometido por la naturaleza, a cuyos preceptos está obligado a vivir sometido, en tal modo que, mejorando a cada paso su existencia, contribuye a desarrollar y mejorar la de la sociedad.»

El segundo y verdadero *Tratado* presenta estas ideas con algunas adiciones y más extenso y variado desarrollo: se compone de dos libros, Sociología teórica y Sociología expositiva, precedidos por una Introducción metodológica, en la cual se explica la necesidad de emplear un método que, principiando en la intuición, llegue por la inducción y la deducción a la sistematización, y se traza el plan de la ciencia. Siguiendo este plan, la Sociología teórica aparece con cuatro fases: la Intuitiva, que forma el concepto de la Sociedad como «una realidad viva, un ser viviente»; la Inductiva, cuya conclusión, después de examinadas y clasificadas las funciones de la vida social, es que «hay leyes naturales de la Sociedad, porque hay un orden social que es necesario»; la Deductiva, que formula las leyes (una constitutiva, la de Sociabilidad, una de procedimiento, la Ley de los Medios, y cinco orgánicas o funcionales: Trabajo, Libertad, Progreso, Ideal y Conservación); y la Sistemática, que demuestra la verdad de esas leyes por el estudio de las relaciones de los fenómenos sociales entre sí y con los fenómenos cósmicos.



El Libro II, mucho más extenso que el I, presenta la sociología expositiva dividida en cuatro ciencias; una general, Socionomía o sociología propiamente dicha, que examina las leyes ya nombradas, da su enunciado, y estudia el orden que de ellas se deriva; y tres ciencias de aplicación: Sociografía, general, que estudia los estados sociales (salvajismo, barbarie, semibarbarie, semicivilización y civilización, no alcanzada aún verdaderamente por ningún pueblo) y la evolución de las funciones (trabajo, gobierno, educación, religión y moral, y conservación), y particular, que describe la evolución y la vida del individuo (célula primordial), la Familia (que Hostos considera, al modo de Schäffle, como la célula social completa), la Tribu y la Gente, y determina la potencia de la sociedad para realizar el orden relativo como fin de sus actividades; Sociorganología, estudio de los órganos de la sociedad (Individuo, Familia, Municipio, Región y Nación), y sus respectivos consejos u órganos institucionales, con una explicación del procedimiento adecuado para organizar los Estados, desde el Doméstico hasta el Internacional, concepción de una probable realidad futura; y por último, Sociopatía, estudio de las enfermedades de la sociedad, con sus correspondientes Higiene y Terapéutica sociales.

Hostos aparece en el *Tratado* fundamental de *Sociología* —del cual excluyó la historia de la ciencia y la discusión de las teorías— aún más original e independiente que en el primer esbozo. Desde luego, gusta de las designaciones organicistas, y aun de los procedimientos del organicismo apellidado naturalista o fisiológico; pero nada más: define la sociedad como ser viviente —concepto que cabe dentro de la idea general de organismo— sin buscarle sistemática-



mente analogías con los seres biológicos ni precisar la diferenciación de órganos, pues los cinco que describe (desde el Individuo hasta la Nación) ejecutan indistinta y simultáneamente todas las funciones.

El más alto mérito de Hostos como sociólogo se basa en su concepción de siete leyes que rigen toda la vida superorgánica, aunque el enunciado de ellas (esto es: «la descripción de su modo de actuar») sea más o menos discutible. Otros sociólogos han formulado leyes: generalmente han errado, por haber pretendido, unos, reducirlas a un principio único y exclusivo; otros multiplicarlas con exceso; otros aún, hacerlas abarcar demasiado.

La ley fundamental de la sociología hostosiana es incontestable; la Sociabilidad, cuyo origen busca él más en la necesidad que en el admirable concepto de la «conciencia de especie» desarrollado por Giddings y ya antes esbozado por Darwin, quien ve en la simpatía la base del instinto social, base a su vez del sentido moral.

La ley de los Medios, designada como de procedimiento, y tres de las leyes orgánicas, la de Trabajo, la de Libertad y la de Progreso (tomado éste en el sentido de evolución, no de progreso indefinido), se fundan en verdades axiomáticas. Y las dos últimas leyes, el Ideal y la Conservación, se fundan en verdades de capital importancia que Comte había estudiado ya y que recientemente han servido de base a dos importantes teorías sociológicas: la concepción de las ideas-fuerzas de Fouillée y el principio de la supervivencia de lo social, formulado por Lester Ward.

Como queda indicado, Hostos da a las leyes sociales un fundamento de necesidad: aun a la que podría parecer menos necesaria, la del *Ideal*, la relaciona con la armonía



universal, y afirma que de la observación de esta armonía derivará el hombre, siempre y forzosamente, una enseñanza directriz de su vida.

Aun cuando la lógica espontánea —dice— no estableciera una relación de medio a fin entre cada habitante de un mundo y ese mundo, bastaría la benéfica influencia de la armonía de todas las cosas entre sí para que en el alma de los seres surgiera como producto natural del medio ambiente, el Ideal de Bien, la secreta aspiración de las grandes almas...

En su filosofía fundamental, Hostos es determinista: acepta como absolutas y necesarias las leyes cósmicas. Pero en sociología admite la libertad como producto de la vida individual. Reconoce, pues, la individualidad, la «idea directora de cada organismo», según la expresión de Claude Bernard, como irreductible a las leyes sociológicas —problema que llevó a Tarde a construir su monadismo, colocando en los cimientos de su sociología una concepción metafísica que, contra la insuficiencia de la explicación ensayada por Spencer con su teoría de la «inestabilidad de lo homogéneo» declara que «la única manera de explicar la florecencia de las diversidades exuberantes de los fenómenos consiste en admitir que existen en el fondo de todas las cosas infinitos elementos de carácter individual».

Esa propiedad que llamamos Libertad —dice Hostos— es el modo natural de hacer las cosas... la tendencia a imponer nuestro propio modo de ser a nuestro modo de proceder... A medida que se medite en esta íntima correlación de nuestros actos humanos con nuestra constitución psíquica, iremos viendo la naturaleza, necesidad y propiedad de este proceder:



procedemos así porque está en la naturaleza de nuestro ser... Cuanto más conciencia tenemos de las funciones físicas y psíquicas de nuestro ser, tanto más vigorosamente nos apegamos a este modo natural de hacer las cosas.

Hostos no es, en verdad, el único determinista prudente de la sociología: desde Comte hasta De Greef, y a pesar de las críticas de Spencer, inflexible en lo que un escritor francés llama su «fatalismo optimista», no escasean los sociólogos que conceden a la sociedad el poder, dentro de los límites naturales, de regular y modificar las condiciones de su propia existencia. Hostos se inclinaba decididamente a ese criterio. Considera la voluntad humana como agente perturbador que suele obstar a la realización del orden que debe resultar del eficaz cumplimiento de las leyes naturales de la sociedad, pero agente al cual es posible reducir, por medio de la educación, de la civilización, al cumplimiento de esas mismas leyes; y cree, por otra parte, que en este momento de la evolución histórica, «el hombre es ya adulto de razón y hasta se le puede considerar adulto de conciencia», y, en tal virtud, debe ya comenzar a regir sus actos individuales y colectivos por la interpretación de las verdades que ha descubierto.

Por lo tanto, y pese a haber sido Hostos un pensador que, con todo su grande amor a la verdad («Dadme la verdad y os doy el mundo»), amó mucho más el bien, y estimó la ciencia como «una virtualidad que tiende a la acción», según la frase de Varona, y que debe servir al perfeccionamiento humano, es justo que su *Tratado de Sociología* resulte obra de tendencias prácticas al mismo tiempo que de constitución científica.



Como es natural en tal elevado y generoso espíritu, Hostos encuentra vicioso en casi todas sus partes el sistema de vida de la sociedad actual; a cada paso descubre un defecto, censura con indignación un error, plantea un problema: cuándo, es la mala organización de los poderes de gobierno, especialmente la rudimentaria del electoral; luego, la falta de cohesión de la familia, «que está ahora en el principio de su evolución»; más tarde las tendencias agresivas de las naciones fuertes; y frecuentísimamente los múltiples yerros de los pueblos latinoamericanos, a quienes presentó en otros escritos el terrible dilema: «Civilización o Muerte».

Contra cada mal, indica un procedimiento regenerador: en este respecto, pocos libros contemporáneos hay que contengan tantas enseñanzas provechosas como su *Sociología* y su luminosa *Moral social*. Los remedios que propone no son los de las teorías socialistas corrientes: la solución de los problemas humanos piensa que la dará siempre, no una revolución, «barrido extemporáneo de basura», sino el conocimiento exacto de las leyes naturales del mundo y de la sociedad, que permitirá determinar «la cantidad de bien ya realizado y los medios del bien por realizar».

Su concepción del posible porvenir social está condensada en el párrafo en que analiza las probabilidades de la civilización, después de indicar que ésta nunca llega a ser un estado definido, puesto que más bien es un propósito: «El desarrollo omnilateral, simultáneo y concurrente de todos los órganos y funciones de una sociedad cualquiera, sería lo único capaz de producir a un mismo tiempo, como expresión, como signo de ese desarrollo, los tres caracteres que acabamos de analizar (el industrialismo, el intelectualismo y el moralismo). Probablemente, esa concurrencia de



todos los órganos y de todas las funciones en el desenvolvimiento social será imposible, a menos que en el transcurso de los tiempos, en el aumento de razón común, en el aumento de la voluntad por la moral, en el predominio universal de la conciencia, llegue a poder suceder que el hombre colectivo sea a la vez un trabajador completo, un discursidor correcto y un realizador puntual de las virtudes del trabajo y de la razón».

La Habana, 1905.

JOSÉ JOAQUÍN PÉREZ

Ha transcurrido un lustro desde la muerte de José Joaquín Pérez, y todavía no se han cumplido las promesas que sobre su tumba formuló la admiración de los dominicanos. Escasos y pobres fueron los homenajes tributados a la memoria del glorioso poeta; diríase que, en la época en que él feneció, el espíritu de la nación habíase desviado mucho del culto de lo intelectual. Porque, en efecto, el período de 1899 a 1902, que fue de estabilidad política en Santo Domingo, lo fue también de inactividad artística, en contraste con los precedentes años de despotismo, pródigos en revistas literarias, y con los subsecuentes años de espantosas conmociones, los cuales han lanzado a la arena una desordenada legión de jóvenes poetas y escritores, y no escasa cantidad de libros.

¿Es que, como también se ha observado en Cuba, nuestro temperamento antillano necesita de las guerras y de



las amargas para producir poesía? De todos modos, la producción de nuestros escritores está regulada por los vaivenes de la política, y la obra poética de José Joaquín Pérez puede aducirse en prueba de ello.

Nacido en 1845, a los dieciséis años se presenta José Joaquín Pérez poeta de cuerpo entero en un soneto motivado por la reanexión de Santo Domingo a España en 1861; en 1867 despide con acentos patrióticos a su maestro el padre Meriño, desterrado por el gobierno de Báez en castigo de un gesto digno; durante los seis años de ese gobierno, lanza desde Venezuela sus lamentosos «Ecos del destierro»; y en 1874, canta jubilosamente «La vuelta al hogar». Por fortuna, a partir de esta época se hace más independiente de la política militante; su vida es metódica, ejemplar; y de su breve gestión en el Ministerio de Instrucción Pública, durante el gobierno de Francisco Gregorio Billini, ha podido decir con justicia Eugenio Deschamps: «José Joaquín Pérez, en la tempestuosa altura del poder, me hace el efecto de una flor derramando aromas sobre un cráter».

Poeta verdadero desde la adolescencia —pues su soneto de 1861 contiene toda la fuerza de que era capaz—, antes de los treinta años compuso «Tu cuna y su sepulcro» y las poesías ya citadas: «Ecos del destierro» y «La vuelta al hogar», que forman, con las *Fantasías indígenas*, los trofcos de su popularidad.

Esas composiciones, las más populares entre las suyas, no son únicas entre las mejores. Nuestro público acostumbra identificar a los poetas con sus primeros grandes éxitos, negándoles inconscientemente la capacidad de progresar. José Joaquín Pérez no se estancó en sus primeras *Ráfagas* ni en las *Fantasías*: su espíritu tenía el don de la juventud



inagotable, y hasta la víspera de su desaparición conservó el poder de renovar los tesoros de su pensamiento y las galas de su estilo.

Su vida literaria se divide en cuatro períodos: el primero, de 1861 a 1874, ya descrito; el segundo, de 1874 a 1880; el tercero, de 1880 a 1892; el cuarto, de 1892 a 1900. El segundo período se distingue por la publicación del volumen de las *Fantasías indígenas*, cuya prometida continuación nunca se realizó. El tercer período fue de relativa inactividad o de labor poco característica, de transición. Las composiciones que abarca son de carácter impersonal casi siempre: odas inspiradas por ideas de progreso, como «Ciudad nueva» y «La industria agrícola» (publicada en folleto en 1882); traducciones de Thomas Moore; y piezas de ocasión como el «Delirio de Bolívar sobre el Chimborazo», versificado para los festejos del centenario del Libertador suramericano.

Ignoro si hubo en su vida años de infecundidad: es dudoso. Por razón de la efímera existencia de nuestras publicaciones literarias, no siempre publicó sus poesías con regularidad; pero, desde 1892 hasta casi en las vísperas de su muerte, fue colaborador asiduo de *Letras y Ciencias*, *Los «Lunes» del Listin*, la *Revista Ilustrada* y otros muchos periódicos. Produjo entonces sus cantos del hogar; nuevas traducciones de Thomas Moore; los brillantes *tours de force* con que de 1896 a 1897 quiso engañar al público bajo el seudónimo femenino de Flor de Palma; las *Americanas*, los *Contornos y relieves*, y otras muchas composiciones de carácter íntimo o filosófico.

A través de esos períodos, su temperamento permanece en esencia. El autor del soneto de 1861 presagia al autor de «El nuevo indígena» de 1898. Cada verso suyo,



aun en sus más diferentes maneras, lleva el sello peculiar de su personalidad; una personalidad de poeta lírico, sentimental, vigoroso y fecundo, complementada por una firme y amplia inteligencia.

José Joaquín Pérez es en la literatura dominicana la personificación genuina del poeta lírico; el que expresa en ritmos su vida emotiva y nos da su historia personal, no sólo en gritos íntimos, sino también recogiendo las infinitas sugerencias del mundo físico y de los mundos ideales para devolverlas con el sello de su propio yo, siempre activo y presente. Poseyó inspiración variada: fue descriptivo y narrativo, heroico y filosófico, crónico y elegíaco, y hasta ensayó la sátira y el drama; pero, como lírico verdadero, fue ante todo personal y sentimental.

Sentimental, en su caso, no equivaldría nunca a quejumbroso. El título de «poeta de las elegías», que le adjudicó Pepe Cándido al juzgar las *Fantasías indígenas*, no le cabe sino relativamente. En la poesía de su primer período abundan las notas de desaliento, que nunca, sin embargo, indican un pesimismo fundamental, ni aun pasajeramente intenso. Su composición «Diecisiete años» (escrita a esa edad, y asombrosa, más que por la habilidad de su factura, por la elevación que logra dar a una manoscada idea romántica) es un suspiro de momentáneo desfallecimiento, de seguro más puerilmente imaginado que realmente sufrido. Luego, su más delicada elegía, «Ecos del destierro», sugiere un nocturno en tono menor, sin crescendos furiosos; la apasionada canción «A ti» parece reclamar la «voz de lágrimas» de la música de Schubert; y «Tu cuna y su sepulcro», dedicada a su hija huérfana de madre, vibra con dolor hondamente sentido pero conlleva una nota de resignación y esperanza.



El modo elegíaco es en José Joaquín Pérez transitorio y nunca sombrío. Paralelas a esas quejas fugaces van sus canciones de amor, de patria, de naturaleza, rebosantes de energía. «La vuelta al hogar» es el más intensamente lírico, el más radiosamente optimista grito de júbilo que ha lanzado la voz de la poesía antillana. Sentimientos variados y confusos toman allí forma y se agitan, vibrantes, sonoros, fúlgidos, con el ritmo veloz de la emoción y el ardor de la sinceridad primitiva, helénica, que besa la tierra como Ulises y saluda al mar como los soldados de Xenofonte.

El sentimiento patriótico de José Joaquín Pérez (cuya síntesis más hermosa es «La vuelta al hogar») se arraiga en la adoración de la naturaleza. Su manera descriptiva, que reúne las formas armoniosas, los colores firmes, brillantes a veces, y los contrastes felices, se anima con este culto casi religioso que los años afirmaron como base de su filosofía poética.

En su juvenil composición «Baní», el entusiasmo por la naturaleza rústica llega a la exaltación. Posteriormente, su «Quisqueyana» (descripción de las maravillas del trópico, que Menéndez y Pelayo calificó de «abundantísima y florida») sirve de preludeo a las *Fantasías indígenas*, colección de poemas cortos en los cuales quiso (en una nueva faz de su devoción patriótica) perpetuar el recuerdo de los aborígenes de la isla.

Las *Fantasías* (1877) fueron producidas durante una época en que cobró auge la teoría de que la leyenda y la historia de los indígenas del Nuevo Mundo debía conservarse en forma poética, como epopeya de los pueblos hispanoamericanos. A la difusión y aceptación de esa teoría (que hoy ha sido relegada al olvido por el convencimiento de que ya pasaron, para no volver, los días de las epopeyas



y de que la tradición indígena es un pasado muerto, sin peso sensible ni significación importante en la vida de nuestras nacionalidades) se debieron obras notables de Carlos Guido Spano, José Ramón Yepes, Francisco Guaicaipuro Pardo, Mercedes Matamoros, el «Hatuey» de Francisco Sellén, la *Iguaniona* de Javier Angulo Guridi, la «Anacaona» de Salomé Ureña, y las dos más importantes (con las *Fantasías* de Pérez), el *Enriquillo* de Galván y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín.

Antes de componer las *Fantasías*, José Joaquín Pérez comenzó a escribir un drama intitulado *Anacaona*, que nunca publicó ni probablemente concluyó. Luego, decidió adoptar la forma breve, a modo de boceto de las *Fantasías*, muy propia de su temperamento y quizás la más propia del género; pero no adoptó un plan definido; de aquí un conjunto informe e incompleto, falta de propósito en algunos poemas y de armonía entre unos y otros, predominio injustificado de la fantasía unas veces, de la historia otras. El mérito principal de la obra es su interpretación del amor, del sentimiento patriótico y de la religión de los aborígenes y de ciertos momentos culminantes de su leyenda; la expresión líricodramática del espíritu de la raza.

José Joaquín Pérez, como lírico verdadero, no sobresalía en la forma narrativa genuina: ya lo hizo notar Pepe Cándido en su estudio crítico de las *Fantasías*, contradiciendo una opinión bastante difundida. Es cierto que a veces su narración, sobre todo en forma de romance (según Hostos indicó),⁽¹⁾ alcanza la fluida sencillez de los grandes románticos españoles Zorrilla y Espronceda. Más aún: las narraciones «El voto de Anacaona» (un grandioso relieve escultórico) y «El junco verde» son las dos joyas más preciadas de la colección; pero su mérito reside en la presen-



tación sintética, dramática, de los episodios, unida a las descripciones vividas. Aun así, en «El junco verde» (cuyo momento culminante es la crisis psicológica que precede al descubrimiento de América en el alma de Colón) se advierten desigualdades; y éstas son frecuentes en los otros relatos —«Vanahí», «Vagariona», «Guarionex», «La ciba de Altabeira», «El último cacique»—, acentuándose por los continuos cambios de versificación, que no ocurren en los dos más breves y mejores poemas.

En cambio, es incontestable la belleza uniforme y superior de las *Fantasías* que pudieran apellidarse líricas y que dan el tono de la obra; el himno de guerra «Igi aya bongbe»: «Guacanagarí en las ruinas de Marién», espléndido monólogo que sugiere la potencialidad de un dramaturgo romántico; «La tumba del cacique», «El adiós de Anacona»; el admirable «Areito de las vírgenes de Marién», ensayo de resumen de la teogonía indígena; y los lindos «Areitos», a los cuales se puede agregar la canción de amor de «Guarionex».

Las *Fantasías* cierran la primera mitad de la vida literaria de José Joaquín Pérez. Hasta entonces había sido un poeta de grandes raptos líricos, un emocional a la vez intenso y sugestivo, un pintor brillante y abundoso, un versificador fácil y sonoro, pero no sin durezas; a ratos, un intuitivo intelectual que sorprendía, sin condensarlas aún en forma de concepto filosófico, las altas enseñanzas de la naturaleza y de la vida.

A partir de 1880, el intelectual crece, se agiganta. El poeta comprende e interpreta su propia filosofía, y no pierde, sino que lo robustece, el vigor de sus inspiraciones sentimentales y patrióticas, el estro lírico.



Su producción en sus últimos años es la más característica, vasta y completa. Sus himnos al progreso del país revelan una nueva concepción patriótica posterior a sus cantos de devoción por la naturaleza, la independencia y la tradición nacionales: en realidad, esos himnos reflejaban la orientación que había dado a la poesía dominicana el entusiasmo civilizador de Salomé Ureña. Más tarde, al igual de la poetisa, acalla sus acentos patrióticos; no fue de los engañados por la falsa prosperidad de la nación bajo el régimen tiránico, y así lo muestra en rasgos aislados, como en los *Contornos y relieves*, cuando induce a su hija Elminda a pintar el símbolo,

*de esta tierra de los héroes y los mártires
donde siempre seca lágrimas el sol!*

Su pasión por la libertad se desborda entonces en las *Americanas* motivadas por la revolución cubana de 1895, en las cuales, tanto en la escena humorístico-familiar de «Un mambí» como en la visión épica de «El 5 de julio», fluye la inspiración como torrente de luz y armonía, de fuerza viril y plena.

Pero lo que avalora y encumbra sus poesías escritas de 1892 a 1900, aun por encima de las mejores de sus precedentes períodos, por encima también de todos esos contemporáneos derroches lingüísticos en que el verso se limita a ser «jinete de la onda sonora» o cuando más de la imagen pictórica, es, no la forma cada vez más conscientemente magistral y enriquecida con las mejores innovaciones de los modernistas, no el procedimiento cada vez más seguro en sus efectos, sino el rico y variado contenido filosófico de todas ellas.



Son ejemplos: «¡1895!», su profesión de fe moral; «Retoños», en donde resurge su antigua adoración de la naturaleza, a la que admira.

*en las hojas del árbol que resucita,
en los hijos del hombre que se transforma;*

su elegía pindárica «Salomé Ureña de Henríquez», exultación de un esfuerzo humano y patriótico; «El nuevo indígena», expresión del verdadero americanismo que hoy no aciertan a definir muchos seudosociólogos; su croquis bíblico «El amor de Magdalena», donde el verso adquiere maravillosa flexibilidad como para plegarse a la expresión de contrastes y metamorfosis espirituales: «Carta-poema», incomparable lección de patriotismo para los espíritus infantiles; «El herrero», símbolo de las fuerzas oscuras del organismo social; los *Contornos* y *relieves*, espléndidas ánforas que el alma plenamente humana del orfebre llenó del vino amargo y fuerte de las ideas y perfumó con la esencia de sus sentimientos profundos y delicados.

José Joaquín Pérez, poeta esencialmente antillano y novomundial, representa en su época y en su patria una fisonomía psíquica cuya rara distinción no advierten los talentos superficiales: hijo del siglo de los pesimismos y las rebeldías líricas, que se enlazan de Byron a Musset, de Leopardi a Baudelaire, de Heine a Verlaine, de Espronceda a Casal, fue un espíritu equilibrado, de aquellos cuyo tipo más eminente es Goethe, espíritu amplio y profundo, dulce y fuerte, a veces doloroso, pero fundamentalmente optimista, que asumió en la poesía antillana el mismo papel que Tennyson en la británica, y, en menor escala, Longfellow en la de Norteamérica. Los *Contornos* y *relieves* son la



coronación de su obra: la cima serena y luminosa donde impera el espíritu superior del poeta, que encubre discretamente sus heridas y sus dolores para cantar los himnos inmortales de la aspiración, del trabajo, de la alegría de vivir, del amor universal, de las futuras redenciones latentes en el curso de la fecunda evolución humana.

La Habana, 1905.



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

LITERATURA ESPAÑOLA Y AMERICANA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



JOSÉ M. GABRIEL Y GALÁN

Voy a hablaros de un poeta castellano, típicamente castellano, que vivió, en la vida y para el arte, dentro de la castiza tradición española y la castiza sencillez de los hondos sentimientos primarios. José María Gabriel y Galán, nacido lejos de las populosas colmenas urbanas, educado en la filosofía de paz de los viejos poetas de su patria, y hecho a la sana labor de los campos, al contacto de la naturaleza, del alma de la tierra, ha dado en la poesía de nuestra época la nota clásica y la nota rústica espontáneas ambas y genuinas.

Este retorno a lo tradicional y a lo primario, en un principio de siglo que parece acelerar febrilmente todas las evoluciones y transformaciones de la vida social, distinguió desde luego a Gabriel y Galán como una personalidad original y vigorosa, y atrajo sobre él, como la atrae todo lo que tiene visos de rareza, la curiosidad del público lector. Era en verdad raro que, en el preciso momento en que la poesía española, más tardía que la hispanoamericana, despertaba a la renovación del modernismo, surgiera un poeta radicalmente distinto de sus coetáneos y que, si a nadie pedía lecciones cuando copiaba la fabla de los campesinos castellanos o extremeños, cuando quería cantar en forma elevada, salvando de un salto el frondoso bosque romántico y el helado y artificioso jardín seudoclásico del siglo xviii,



se internaba en la majestuosa selva de los siglos de oro para beber en la fontana pura que brota en el huerto de fray Luis de León y deleitarse con la música pastoril en los prados amorosos de Garcilaso.

He querido definir a Gabriel y Galán como un clásico del siglo xx, un poeta raro y singular en nuestra época; y debo señalar limitaciones a esa afirmación. Así como él no fue tan extraño a las novedades del modernismo, como fue ajeno a la influencia de la ya extinta escuela romántica, así los más preclaros poetas modernistas han ido a buscar enseñanzas en el gran clasicismo español; tal han hecho Gutiérrez Nájera, en los tercetos de su «Epístola a Justo Sierra»; José Asunción Silva, en «Vejeces» y «Don Juan de Covadonga»; Rubén Darío, cuando enlaza la gloria un tiempo oscurecida de Góngora con la gloria de Velázquez y de Cervantes; Leopoldo Díaz, cuando consagra palmas al fundador de nuestro idioma poético, al maestro Gonzalo de Berceo; Manuel Machado y Antonio de Zayas, que evocan figuras y episodios antiguos; Pedro de Répide, que restaura la forma de las letrillas y los coloquios; y Eduardo Marquina, que resucita «el silabizar de Garcilaso» y la amorosa delectación de San Juan de la Cruz.

Pero estos poetas, cuyo temperamento es franca y sinceramente moderno, solamente se apropian de la vieja poesía el modo de decir y el modo de sentir ciertos conceptos; mientras tanto, siguen sintiendo, pensando, observando, imaginando, inequívocamente, a la manera moderna. Gabriel y Galán, en cambio, era clásico por temperamento y por educación; y esto lo singulariza en nuestra época y le asigna su puesto en la sucesión histórica de las tendencias literarias.



Antes de avanzar en el estudio de su personalidad, creo oportuno definir el concepto de lo clásico, que la ignorancia y el apresuramiento del vulgo semiliterato han tendido a falsear y oscurecer. Hay, el clásico que lo es porque puede servir de maestro y de modelo a todas las épocas, por ser, en una frase, un grande de las letras (y éste lo mismo se llama Sófocles o Lucrecio que Rabelais o Edgar Poe o Leopardi), y el clásico por temperamento o por escuela, lo cual tampoco se es a voluntad.

Se ha querido clasificar a todos los temperamentos artísticos en dos órdenes: clásicos y románticos; y esta división, que por lo general fracasa cuando se la quiere aplicar a espíritus excelsos, sirve para la gran mayoría de dioses menores que pueblan la historia del arte. El temperamento clásico es sereno, y el romántico es inquieto; aquél busca la armonía y éste la lucha; aquél busca el alma de la naturaleza difundiéndose en ella, y éste pretende arrancarle sus secretos desgarrándole las inagotables entrañas misteriosas.

En cuanto al clásico por educación y por escuela, puede serlo, en rango modesto, como dice Menéndez y Pelayo, el escritor «sensato, correcto, estudioso, que piensa antes de escribir, que toma el arte como cosa grave, que medita sus planes y da justo valor a sus palabras», o bien, «el ingenio amamantado desde niño con la lección de los inmortales de Grecia y Roma y de sus imitadores franceses, italianos y españoles».

En este orden, alcanzan la cúspide «una cohorte de ingenios, pocos, muy pocos», los que —continúa diciendo Menéndez y Pelayo— no sólo

conocen y estudian a los antiguos y en alguna manera aspiran a imitarlos, sino que logran asimilarse su



forma más íntima, sustancial y velada a ojos profanos; los que roban al mármol antiguo la fecunda, imperial y alta serenidad, y el plácido reposo con que reina la idea, soberana señora del mármol; los que procuran bañar su espíritu en la severa a par que armoniosa y robusta concepción de la vida que da unidad al primitivo helenismo, al de Homero, Hesíodo, Píndaro, y los trágicos; los que, habiendo logrado enamorar, vencer y aprisionar con abrazo viril esta forma indócil evocada del reino de las sombras, como la Helena del *Fausto*, hacen brotar, de su seno eternamente fecundo, frutos de perfecta madurez y hermosura.

Gabriel y Galán fue, repito, clásico por temperamento y por escuela, aunque su escuela se limita al clasicismo español, y ni penetra en la antigüedad ni hace excursiones por Francia o Italia. «En él —dice Emilia Pardo Bazán, al prologar magistralmente el volumen de *Nuevas castellanias*— hubiese sido una librea, algo postizo, cuanto no fuese el sereno, resignado, vigoroso sentido clásico de la vida. Este clasicismo orgánico —añade— nos muestra su poesía cortada exactamente de la misma tela que su vida».

Vida, en verdad, digna de estudio la de Gabriel y Galán. Oigamos cómo la narra él mismo, en unas cuantas frases, poco antes de su muerte:

Nací de padres labradores en Frades de la Sierra, pueblecillo de la provincia de Salamanca. Cursé en ésta y en Madrid la carrera de maestro de primera enseñanza. A los diez y siete años de edad obtuve por oposición la escuela de Guijuelo (Salamanca), donde viví cuatro años, y después, por oposición también, la de Piedrahita (Ávila), que regenté otros cuatro años. Contraje matrimonio con una joven extremeña;



dimití el cargo que desempeñaba, porque mis aficiones todas estaban en el campo, y en él vivo consagrado al cultivo de unas tierras y al cuidado y al cariño de mi gente, de mi mujer y mis tres hijos. Tengo treinta y cuatro años, y a escribir dedico el poco tiempo que puedo robar a mis tareas del campo. Comencé a escribir poesías para juegos florales y me dieron la flor natural en los de Salamanca, Zaragoza y Béjar y otros premios en Zaragoza, Murcia y Lugo. Y nada más, si es que todo ello es algo. Mis paisanos, los salamanquinos, y lo mismo los extremeños, me quieren mucho, me miman. Yo también les quiero con toda mi alma, y con ella les hago coplas, que saben, mejor que yo, de memoria, porque las recitan en todas partes y hasta las oigo cantar diariamente a los gañanes en la arada.

La Pardo Bazán, que es quien mejor ha estudiado la personalidad del poeta castellano, comenta esta autobiografía de manera harto sugestiva, recordando hasta qué punto vio conmoverse a unos labriegos de Salamanca cuando, en el histórico huerto de fray Luis de León, oyeron a la insigne escritora, en unión de varios amigos suyos, recitar los versos de Gabriel y Galán.

Esos gañanes —dice la noble dama— que se aprendían de memoria y entonaban durante sus faenas los versos de un poeta sentimental me despertaban reminiscencias de una fiestecilla semiliteraria en mi casa misma. Y creía volver a escuchar las estrofas de «El ama», recitadas por Alicia Longoria, con su voz vibrante, su estilo modernista, su declamación apasionada, a la francesa; y veía la esbelta figura, envuelta en telas drapeadas y rebordadas por el gran modisto, el peinado a lo arcángel de Memling, de la gentil diseuse, y me veía a mí misma, tratando



de obtener un poco de silencio, de romper el indiferentismo de los que, al anuncio de una lectura, habían corrido a fumar y charlar en otras habitaciones, como hacen, sin falta, gran parte de los concurrentes a saraos, si se hallan en riesgo de poesía o de música. Y al evocar este incidente de la vida social, pensaba: A todos los poetas les deseo un auditorio de gañanes.

Sin embargo, la fama de Gabriel y Galán no se ha limitado a las regiones españolas donde él vivió. Si no me equivoco, la España culta, el público literario, comenzó a conocerle en 1902, cuando se publicó la primera edición de *Castellanas*, patrocinada y prolongada por el obispo de Salamanca, fray Tomás Cámara, un espíritu piadoso y sencillo que quiso ofrecer a sus hermanos y amigos y «a cuantos hablan la lengua de Castilla, las tonadas de su diocesano».

La fama de éste creció hasta culminar en apoteosis con su prematura muerte, ocurrida dos años después, y que fue un duelo regional en Extremadura y parte de Castilla.

Varias ciudades, entre ellas Salamanca y Valladolid, le honraron en veladas solemnes. La prensa de Madrid habló y discutió sobre él durante semanas. De entonces acá, las ediciones póstumas de sus obras han recorrido triunfalmente el mundo hispano.

Y es así cómo un poeta campesino, que nunca se preocupó por la nombradía y los triunfos resonantes de las ciudades, aunque tuvo la que algunos llamarán debilidad de concurrir a certámenes, llegó a convertirse en ídolo, y su nombre y su obra fueron por un momento la moda de los cenáculos y el tópico de la prensa. La exageración en este sentido fue tal, que se pensó en erigirle una estatua junto a la de fray Luis de León. Fortuna fue que se levantara entonces la voz del perspicaz Azorín para señalar el error



de las consagraciones festinadas y el yerro, mayor aún, de suscitar comparaciones inútiles. Dejemos sola, dijo, la estatua del más grande de nuestros poetas.

La típica virtud de Gabriel y Galán es haber cantado la naturaleza y la vida rústica con un sentimiento absolutamente suyo, personal y espontáneo, y con una filosofía clásica castizamente castellana. Porque en él la canción bucólica no guarda relación alguna de imitación, lejana siquiera, ni con Teócrito, ni con Virgilio, ni con el mismo Garcilaso. Sus gañanes y sus vaqueros, sus mozas y sus zagales, pueden tener de común con los pastores del poeta griego lo gráfico y lo directo de la expresión; pueden asemejarse a los pastores ya más artificiosos del cisne mantuano, por la delicadeza con que alguna vez digan su amor o su pena. En cuanto a Garcilaso, Gabriel y Galán se le asemeja en la sinceridad y la frescura de sentimiento con que se expresan sus personajes; pero difiere radicalmente de él. El poeta de las dulzuras elegíacas, el que hizo cantar a Tirreno y a Salicio, era sincero y fresco, intenso a veces, pero dentro de la ficción de sus imitaciones virgilianas. De los campesinos de Gabriel y Galán, sabemos que existen, que no moran en Arcadias artificiales, sino en las «castas soledades hondas» y las «grises lontananzas muertas» de Castilla y en los polvosos llanos de la ardiente Extremadura.

Nada debe él a la poesía bucólica estilizada, que en el siglo XVIII degeneró en un fárrago de idilios, anacreónticas y villanescas. Sus antecesores, sus semejantes, son los autores cómicos, desde los regocijados orígenes del teatro español hasta Tirso con sus villanas y su *Don Gil de las calzas verdes*; son los autores de romances y letrillas pastoriles no viciados de latinismo o italianismo. ¿Quién no recuerda como algo deliciosamente espontáneo la serranilla en que



el Marqués de Santillana pondera la fermosura de la vaquera de la Finojosa?

Pero hay algo más en los cantares rústicos de Gabriel y Galán. Los bucólicos antiguos (con excepción de los griegos) rara vez cantaron otra cosa que alegrías y duelos de amor; el poeta charro nos describe toda la vida campestre en su rudeza y en su magnificencia; la majestad de los paisajes, la pureza de los cielos, el esplendor de la fecundidad en los campos y en la especie humana, la gloria y la dicha del trabajo, los amores de mozas y vaqueros y los de las aves, los consejos del anciano prudente, los celos de la ciega y los sortilegios de la despechada, la muerte de una madre y la de una esposa, el nacimiento de dos gemelos, la resignación del fatigado vaquerillo, las cuentas y preocupaciones de la cosecha, la desolación que siembra una nube de granizo, la desgracia que inflige un patrón cruel, el culto del Cristo de la ermita y de la Virgen de la montaña.

Gabriel y Galán fue la voz de los campesinos de Salamanca y Extremadura; sintió con ellos, cantó en su propia fabla y sorprendió los grandes momentos poéticos, dulces o dolorosos, de su vida. Ved cómo describe el horror con que la juventud de una aldea huye de la hija del sepulturero, porque ésta se adorna con las galas que roba a las tumbas recientes. Oíd cómo hace hablar al pobre hombre agobiado por la miseria y el duelo, pero con fuerzas aún para erigirse y prohibir que le embarguen el lecho donde murió la esposa eternamente llorada.

El interpretó los anhelos y las esperanzas de los provincianos, cuando el joven monarca español visitó la provincia salmantina. Escuchad: es una plática del tío Roque «con su yunta de dóciles vacas»:



*con la Triguera,
con la Temeraria.*

El labrador recorre todo el rosario de calamidades que le amenazan: la dureza de la tierra, la pérdida de las siembras, el cansancio, las deudas, los cobros. Y el tío Roque vislumbra una esperanza en la real visita:

*Yo no sé, pero yo me imagino
de que el Rey no vendrá a ver la plaza,
que en el mismo Madrid habrá muchas,
no agraviando a la nuestra, tan guapas...*

.....

*Y si sólo la plaza le enseñan
los de Salamanca,
¡para, Triguera!
¡tente, Temeraria!*

Viviendo entre campesinos, Gabriel y Galán se considera uno de ellos; él también circunscribe al campo y al hogar sus anhelos y sus esperanzas. Su espíritu se derrama por entero en sus poesías, con la sinceridad y la cordialidad de quien ha aprendido a sentir junto a la naturaleza, madre para él severa, implacable a veces, pero cálida siempre e inagotable. Su autobiografía moral puede encontrarse condensada en cinco composiciones: «Amor», «Las sementeras», «El regreso», «El ama» y la «Canción» escrita días antes de su muerte.

Apotecsis del hondo sentimiento cordial, la primera narra cómo el poeta, adolorido por la muerte de la amada, llegó a pensar que el insensible poseería la felicidad y



buscó un rincón «donde no hubiera amor y hubiera vida». Y entonces fue descubriendo amor en todas partes: en la choza del pastor, en el convento de las castas esposas de Jesús, en la canción del labriego solitario, en las inscripciones del cementerio, en los retozos del ganado, en los nidos de los pájaros. Y la sombra de la amada le dice:

*... La vida es bella;
si en ella descubrieses, tras mi huella,
la honda belleza de que está nutrida,
y me quieres amar... ama la vida,
que a Dios y a mí nos amarás en ella.*

En la canción de «Las sementeras» canta la fecundidad de sus tierras y la belleza de la agricultura, junto con la dicha de su hogar, y termina invocando:

*¡Señor, que das la vida!
dame salud y amor, y sol y tierra,
y yo te pagaré con campos ricos
en ambas sementeras.*

Como un incidente, «El regreso» cuenta una visita a la ciudad y compara, a la manera de las epístolas de los viejos poetas, los engaños de la vida ciudadana con la simplicidad de la campestre. Esta clásica silva forma, con la no menos clásica de «El ama» y las liras del «Canto al Trabajo», el resumen de las ideas de Gabriel y Galán sobre la vida del individuo en familia y en la sociedad. Para él, la existencia del hombre sano y normal huye de toda falsa pompa y de todo artificio, se fortifica en su propia sencillez y honestidad y se plenifica en el trabajo



y en el amor. Amor, trabajo, fe: he ahí la triple base de su filosofía; filosofía humilde en apariencia, pero llena de dignidad, humana y armoniosa, severa y serena, que tiene sus raíces en Grecia y en Judea y llega hasta él a través de los poetas castellanos, haciéndose parte y espíritu de su mundo físico y moral.

El paisaje de Castilla,

recortado, perfilado, sin ambiente casi, en un aire trasparente y sutil, ha dicho Unamuno, nos desase más bien del pobre suelo, envolviéndonos en el cielo puro, desnudo y uniforme. No hay aquí comunión con la naturaleza, ni nos absorbe ésta con sus espléndidas exuberancias. Es más que panteístico, mono-teístico este campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre.

Gabriel y Galán lo ha dicho también:

*El campo que está a tus pies
siempre es tan mudo, tan serio,
tan grave como hoy lo ves.
No es mi patria un cementerio,
pero un templo sí lo es.*

El espíritu de la poesía clásica española adquiere unidad y augusta armonía, gracias al sello nacional que la austera Castilla logró imprimir al resto del país. Esa filosofía profunda, sobria, humana, ¡oh sí! y a ratos escéptica, ese estoicismo cristiano lleva el sello inconfundible de Castilla. Si la España de los Siglos de Oro no ha dado a la historia del pensamiento un gran filósofo constructivo, sí ha dado a las letras una falange de poetas pensadores.



No es necesario comentar ya nuevamente la profunda y amplia visión humana y las osadías intelectuales de Cervantes y de los poetas dramáticos, ni la singular elevación de los escritores místicos. Lo que asombra es releer a los poetas líricos y encontrárselos con tal frecuencia en las encrucijadas del pensamiento contemporáneo. Las más veces se les ve girando alrededor de un elogio de la soledad y de la vida sencilla y disertando sobre la inestabilidad de las cosas humanas; pero, a poco avanzar, nos sorprende la valiente concepción de la justicia histórica, en Herrera; la declaración de la suprema dignidad del trabajo, en Quevedo; la mundana experiencia con que discurre sobre educación Bartolomé de Argensola, que se anticipa al sentido religioso de la pedagogía modernísima de Ellen Key, proclamando: «gran reverencia se le debe al niño»; la persuasiva discreción, digna de Guyau, con que sienta el autor de la «Epístola moral» esta piedra angular de la ética moderna: «Iguala con la vida el pensamiento»; y el vigoroso vuelo, soberano de fray Luis de León, que formula (aunque no en sus versos) el concepto de la más alta realización de la vida humana: «Consiste la perfección de las cosas en que cada uno de nosotros sea un mundo perfecto», idea que preside a la suprema realización humana y artística de nuestra época, la vida y la obra de Goethe.

No llegó Gabriel y Galán a tales excelsitudes filosóficas en su poesía; pero sí cabe afirmar que observó los preceptos de sus maestros: realizó la armonía perfecta entre su vida y su ideal, realizando en sí mismo su concepción del hombre; dignificó el trabajo; reverenció al niño, adorándolo en la cuna y considerándolo parte de una renovación, y tuvo el hondo sentimiento de la justicia social.



Fue un verdadero poeta social, como admirablemente lo define la Pardo Bazán: fue la voz íntima y épica de su tierra y de su pueblo; no se manifestó antisocial clamando por revoluciones y desquiciamientos del orden establecido, sino que abogó por la conservación de la familia, del gobierno, de la religión; y, como espíritu generoso, tuvo notas de simpatía para los anhelos socialistas, en los cuales no descubre amenazas para las instituciones, que él juzga sagradas, sino para la riqueza inútil, ociosa, parasitaria:

*¡Rama seca o podrida,
perezca por el hacha y por el fuego!*

Y además de poeta social, fue poeta religioso. Con los mismos rasgos característicos que sus concepciones filosóficas y sociales, sus ideas religiosas son sencillas, llenas de reverencia y caridad, sin lucubraciones cosmogónicas ni delirios místicos.

El poeta que tan honda y sinceramente sintió hubo de expresarse en forma original y vigorosa. Cuando reproduce las fablas populares y campesinas, su instinto infalible de poeta le hace encontrar las expresiones más verdídicas y sintéticas.

En las composiciones de elevado estilo, adopta casi siempre las formas clásicas, pero casi nunca se ciñe a una imitación visible de autor determinado. Y estas formas, aparte algunos momentáneos flaqueos, adquieren en él maravilloso encanto de frescura y originalidad. Las posee, ciertamente, en su atrevida adjetivación, en la fuerza de sus repeticiones y en su apego casi infantil a la trasposición, que le hace decir del labrador,



*que el pan que come con la misma toma
con que lo gana diligente mano.*

Afirmé al principio que este poeta, esencialmente clásico, no había sido del todo ajeno a las novedades modernistas, y en verdad no lo fue a las del modernismo americano que le precedieron. Más de un detalle se encuentra en él reminiscente del poeta argentino Almafuerte; y más inequívocos aún son los que recuerdan al colombiano José Asunción Silva. Todos conocen el «Nocturno» de Silva:

*Una noche,
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de
[músicas de alas,
una noche,
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda
[las luciérnagas fantásticas.*

Pues este famoso «Nocturno» parece haber perseguido como una obsesión al poeta castellano durante tres noches. Oíd los fragmentos del «Nocturno montañés»:

*Una noche de opulencias enervantes
y de místicas ternuras abismáticas,
una noche de lujurias en la tierra
por alientos de los cielos depuradas,
una noche de deleites del sentido,
depurados por los ósculos del alma...*

.....
*Y en el lienzo de los cielos infinitos,
y en las selvas de la tierra perfumadas,
van surgiendo las estrellas titilantes,
van surgiendo las luciérnagas fantásticas.*



Oíd ahora el principio de «Sortilegio»:

*Una noche de sibilas y de brujas
y de gnomos y de trasgos y de magas,
una noche de sortilegas diabólicas,
una noche de perversas quirománticas,
y de todos los espasmos
y de todas las eclampsias . . .*

Oíd, por último, el primer pasaje de «Las canciones de la noche»:

*Una noche rumorosa y palpitante,
de humedades aromáticas cargada,
una noche más hermosa que aquel día
que nació con un crepúsculo de nácar,
y medió con un incendio del espacio
y espiró con un ocaso de oro y grana . .*

Estos tres Nocturnos modernistas indican que el poeta salmantino era capaz de apreciar la belleza de todos los estilos; pero demuestran, por contraste, cuán genuinamente clásico era su temperamento y cómo, al apartarse de las formas tradicionales, su elegancia descriptiva nos parece forzada y sus sentimientos resultan poco sinceros.

Adrede he dejado para el final el comparar a Gabriel y Galán con un poeta de América que fue, como él, bucólico y clásico: habló de Manuel José Othón. El poeta mexicano fue, como el castellano, adorador de la naturaleza y clásico en su filosofía y en su estilo. Poseía imaginación más rica y variada y mayor dominio del verso; pero en su temperamento había mucho del hombre de



ciudad: su amargura y su escepticismo lo denuncian. Su último grito desolado, «Idilio salvaje», resonará eternamente en la lira de América con la misma fuerza con que en la lira de Francia repercute el eco de la formidable invocación de Baudelaire a la muerte.

Por el contrario, el espíritu de Gabriel y Galán fue mansión de paz. Contemplarlo en la grandeza de su muerte, grandeza de serenidad trágica, de final de tragedia en Sófocles o en Ibsen. Su padre ha muerto y él se siente morir: como el viajero que, entre dos negruras de una noche profunda, alza los ojos al cielo iluminado súbitamente por argentina aurora boreal, y se siente ascender a los dominios del misterio, su espíritu, antes ajeno al misticismo, adquiere alas místicas, cierra las puertas del hogar paterno, el hogar de sus patriarcas, a quienes

*se los vino a buscar Cristo amoroso
con los brazos abiertos;*

clama por su propia vida para que viva la memoria de sus muertos y se siente él mismo perpetuarse en sus hijos pequeños, pero se inclina y dice:

*¡Señor, la frente del hijo
tienes rendida ante ti!*

México, 1907.



RUBÉN DARÍO

Yo soy aquel que ayer no más decía el verso azul y la canción profana; en cuya noche un ruiseñor había que era alondra de luz por la mañana.

¿Recordáis el principio de la *Eneida* del grande y humano Publio Virgilio Marón? Pues si andáis de recuerdos clásicos no es difícil que os venga también a la memoria el principio de *La gatomaquia* del grande y regocijado Lope.

En la vida de los poetas ocurre un momento en que se gusta de mirar hacia atrás y rememorar en síntesis la propia evolución psíquica. Así, Rubén Darío, el niño pasmoso de *Azul*... el joven mundano y galante de *Prosas profanas*, dedica un tributo a su pasado en el pórtico de sus *Cantos de vida y esperanza*, obra plena y melancólica de hombre. Triste no: disonancia sería la tristeza en estos himnos optimistas, y de ellos la ha desterrado el poeta; pero ¿cómo no ha de sentir melancolía, la d'annuziana *malinconia virile*, quien a la juventud amó con un amor que era a un tiempo mismo ingenuo y sabio, mezcla de candor helénico y de perversidad gálica?

Darío canta:

*Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!*

Y en unos *humanísimos* versos íntimos que quizás no pensó llegarían a la publicidad, pero que demuestran cómo subsiste en él la genial vena humorística, declara su dolor de verse «viejo, feo, gordo y triste».



I

Cuantas para el artista sugerencias profundas, hay para el crítico estudios interesantes en el examen de las labores pasada y presente de Rubén Darío. Todos saben que este poeta se inició temprano en la vida literaria, en la década de 1880 a 1890, y bajo la influencia de los poetas españoles. Bien pronto cambió su orientación, deslumbrado por la literatura de Francia, principalmente por la de las últimas escuelas, y combinó ambas tendencias, equilibrando lo francés de las ideas con lo castizo de la forma. Pero desde *Azul...* el escritor se muestra gallardamente original; en *Prosas profanas* es más personal aún, y hoy, en *Cantos de vida y esperanza*, es en un todo independiente, a la vez que más rico de erudición cosmopolita y de experiencia humana.

Sabido es también lo que Rubén Darío ha significado en las letras hispanoamericanas: la más atrevida iniciación de nuestro *modernismo*. Fue él mucho más revolucionario que Casal, Martí y Gutiérrez Nájera, y en 1895, quedó, con la muerte de estos tres, como corifeo único. Su influencia ha sido la más poderosa en América durante algunos años, y su reputación una de esas que en la misma actualidad se tornan legendarias.

Su leyenda lo pinta como un Góngora desenfrenado y corruptor. Y cuando se busca en su obra el origen del mito, sólo se encuentran dos o tres detalles que lo sugieren pero no lo justifican: las innovaciones métricas, saludables en su mayoría; el repertorio de imágenes exóticas, siempre pintorescas, rara vez desproporcionadas; las ocasionales sutilezas de estilo, vagamente simbolistas; y los detalles de



humorismo, como este paréntesis explicativo en «El reino interior»:

(Papemor: ave rara. Bulbules: ruiseñores).

La alarma del vulgo lector fue hija del irreflexivo espíritu rutinario.⁽¹⁾ Rubén Darío es un renovador, no un destructor. Los principiantes, como es regla, le imitaron principalmente en lo desusado, en lo anárquico. El, por su propia vía, ha ido alejándose cada vez más de la turba de secuaces, impotentes para seguirle en sus peregrinaciones a la región donde el arte deja de ser literario para ser pura, prístina, vívidamente humano.

Sin embargo, la parte meramente literaria de su obra tiene altísima importancia, pues que las historias futuras consagrarán a Rubén Darío como el Sumo Artífice de la versificación castellana: si no el que mejor ha dominado ciertos metros típicos de la lengua, sí el que mayor variedad de metros ha dominado.

Han faltado en castellano, hasta estos últimos tiempos, versificadores que cultivaran con igual éxito distintas formas: Villegas en el siglo xvii, Iriarte y Leandro de Moratín en el xviii, Bello, Zorrilla, Espronceda y la Avellaneda en el período romántico, ensayaron combinaciones varias, pero por lo general fueron, como los más de nuestro idioma, poetas de endecasílabo y octosílabo. Antes de la aparición del modernismo, sólo a Bécquer puede citarse como no ceñido a lo tradicional; y el propósito de Bécquer no era crear formas nuevas, sino, como lo indica el carácter sutilmente espiritual de su poesía, eludir la forma.

La versificación castellana parecía tender fatalmente a la fijeza y a la uniformidad, hasta que la nueva escuela americana vino a popularizar versos y estrofas que antes



se empleaban sólo por rareza. En realidad, la escuela no ha inventado nada nuevo: lo fundamental de su métrica ha sido resurrección de antiguas formas castellanas o adaptación de formas francesas; pero el propósito de renovación ha obedecido, en nuestros escritores más conscientes, secundados hoy por la brillante juventud de España, a una tendencia lógica, sugerida por la imperiosa necesidad de la época; tendencia que se ha desarrollado en plan metódico y progresivo, y que es de sentirse no haya encontrado expositor doctrinal, como lo ha sido Rémy de Gourmont de las recientes evoluciones del estilo francés.

Rubén Darío —en cuya obra mejor que en otra alguna puede estudiarse la evolución de la nueva métrica— emplea constantemente versos eneasílabos, decasílabos (dos formas), dodecasílabos (tres formas, alejandrinos, pentámetros, exámetros), y versos de quince, dieciséis y más sílabas. Con tal variedad de elementos ha realizado innúmeras combinaciones estróficas, desde los pareados y el terceto monorrímo, que también usó Casal, hasta llegar a la versificación que los franceses llaman libre.

La principal innovación realizada por Darío y los modernistas americanos ha consistido en la modificación definitiva de los acentos; han sustituido con la acentuación *ad libitum* la tiránica y monótona del eneasílabo, del dodecasílabo hijo de las viejas coplas de arte mayor, y del alejandrino. Los dos últimos han alcanzado, con esta variación, inmediata y estupenda boga; no así el eneasílabo, que aún está en su período de reelaboración y se sigue usando generalmente con acentos fijos.

Van más lejos las modificaciones ensayadas en la pausa intermedia de los versos compuestos. Hay, no sólo la ter-



minación del primer hemistiquio con palabras agudas o esdrújulas:

*Y sigue como un dios que la dicha estimula,
y mientras la retórica del pájaro te adula . . . («Alma mía»),*

sino también la transformación de esdrújulos en agudos, imitada de la versificación inglesa:

*Sus puñales de piedras preciosas revestidos,
ojos de víboras de luces fascinantes . . . («El reino interior»)*

y la división de palabras, cuya primera porción, perteneciente al primer hemistiquio, se considera unas veces grave:

Y los moluscos reminiscencias de mujeres . . . («Filosofía»)

y otras veces aguda, como en francés:

*¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?
Se han sabido presagios y prodigios se han visto . . . («Canto
[de esperanza]»).*

Si estas innovaciones son discutibles, no lo son menos los recientes exámetros y pentámetros de Darío. El exámetro es un fantasma que resurge de cuando en cuando en las literaturas modernas, sin que haya llegado a convertirse en ser viviente y activo. Todos los traductores de la *Iliada* han debido sentirse sentados de verterla en su propio metro; y, entre los más conspicuos, el inglés Chapman y el alemán Voss han cedido a la tentación. Luego, varios eminentes poetas modernos, desde Goethe hasta Tennyson,



Longfellow y Carducci, han intentado resucitar este verso en que están escritos los magnos poemas épicos de la Europa antigua.

El problema de la adaptación del exámetro se plantea de dos modos: o se atiende a las leyes de los idiomas modernos (esto es, al isocronismo silábico, y aun al ritmo de acentos), o se procura imitar la cantidad de los idiomas clásicos. En el primer caso, el verso resulta monótono y nunca en realidad simple. Rubén Darío se ha decidido por el segundo procedimiento. ¿Podemos decir que ha realizado la adaptación, esto es, lo que en vano han ensayado otros altísimos poetas? Debe contestarse que no, porque la prosodia de los idiomas modernos, radicalmente distinta de la de los antiguos, hace imposible hoy la existencia de un verso que equivalga cabalmente al exámetro.

Esto aparte, y sin ser precisamente exámetros, ni pentámetros clásicos, los versos de Rubén Darío tienen su valor propio y están animados por un ritmo enérgico, que es elogio llamar bárbaro, a la manera de Carducci:

*Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
 espíritu fraternos, luminosas almas, ¡salve!
 Porque llega el momento en que habrán de cantar
 [nuevos himnos
 lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los
 [ámbitos; mágicas
 ondas de vida van renaciendo de pronto... («Salu-
 [tación del optimista»).*

La desigual medida de estos exámetros y pentámetros trae inmediatamente a la memoria los versos que los franceses llaman libres y que en castellano suelen ser clasifi-



cados erróneamente como prosa rítmica, de los cuales hay muchos ejemplos en Darío. La cuestión no es ya discutible, puesto que está resuelta en otros idiomas, y no exclusivamente por modernistas: la versificación libre, esto es, la sucesión de versos de medidas y ritmos desiguales, se conoce y emplea con más o menos frecuencia en alemán, desde Goethe; en inglés, desde Walt Whitman; en francés, desde la era del decadentismo; si en italiano no está generalizada, ya aparece triunfalmente en D'Annunzio. La virtualidad musical de esta versificación la demostró, aprovechándola en sus dramas, Wagner, maestro sin rivales en el arte de fundir la palabra con la música.

Contradictorio parecería legislar sobre el ritmo del verso libre. En realidad, como antaño se decía justamente de los endecasílabos sueltos o blancos, éstos son los más difíciles versos. Su balance rítmico dependerá siempre del buen oído, del ritmo interior del poeta. Cabe, sin embargo, la sujeción a un ritmo más o menos fijo. José Asunción Silva, en su más célebre «Nocturno», construyó sobre una base disílaba versos que oscilan entre cuatro y veinticuatro sílabas. Rubén Darío adopta la base trisílaba en su «Marcha triunfal», con grandioso efecto:

*Al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano,
 los soles del rojo verano,
 los vientos y nieves del gélido invierno,
 la noche, la escarcha.
 y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal,
 saludan con voces de bronce las trompas de guerra que
 [tocan la marcha
 triunfal.*



Con su última radical innovación, este gran revolucionario ataca precisamente el óptimo tesoro de nuestra métrica: el endecasílabo. Ya, en el espléndido «Pórtico» al libro *En tropel* de Salvador Rueda, había resucitado el endecasílabo anapéstico del período preclásico, acentuado en las sílabas cuarta y séptima:

*Joven homérica, un día su tierra
viole que alzaba soberbio estandarte...*

Si en el «Pórtico» no mezcló este endecasílabo con el yámbico, en otras composiciones, no sólo los mezcla, sino que liberta completamente el ritmo de nuestro verso heroico, como se ve por esta cuarteta:

*Tal fue mi intento: hacer del alma pura
mía, una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y de aurora («Pórtico»
[de Cantos de vida y esperanza]).*

Sólo el curso del tiempo decidirá la suerte de esta innovación. La intercalación de endecasílabos anapésticos entre las yámbicos, aunque tradicional en lengua tan hermana de la nuestra como lo es el italiano, desde Dante hasta D'Annunzio, quizás no esté destinada a ser tan permanente como la incorporación del verso acentuado a medias (esto es, solamente en la sílaba cuarta), que sugiere deliciosamente, sobre todo en final de estrofa, una caída, un descenso:

*Y tímida ante el mundo, de manera
que encerrada en silencio no salía
sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía... («Pórtico» de
[Cantos de vida y esperanza]).⁽²⁾*



Otras novedades ha implantado Darío, como la colocación de pausas después de palabras arrítmicas, y muchas de menor importancia. Si hay exageración en algunas, es porque toda revolución contra un sistema tradicional tiene que tocar a veces el extremo contrario.

II

Todo lo dicho y aun todo lo citado quizás no bastarían a justificar el alto puesto que el futuro asignará a Rubén Darío en la historia del verso castellano, si en ello no fueran implícitos el alto ingenio y la genial inspiración del poeta. Axioma es ya: cada gran manifestación artística crea su propia forma. La forma sólo debe interesar cuando está hecha para decir alguna belleza: armonía del pensamiento, música del sentir, creación de la fantasía. «Todo lo demás es literatura».

Con el cincel del estilo modela Darío el tosco mármol de la versificación, y crea la estatua, ya deidad olímpica, ya miniatura alada, plástica y rítmica como las cosas vivas. El modo de expresión de su temperamento hiperartístico pareció en un tiempo flor exótica, porque el genio de la lengua —en apariencia esquivo a su necesaria evolución— tendía a cristalizarse en líneas severas y fijas. Y sin embargo, la suma sapiencia, la donosa ingenuidad, la flexible sutileza de ese estilo siempre claro y brillante, tienen su origen tanto en el estudio del arte más espiritualmente bello de Grecia y del Lacio, de Francia y de Italia, como en el dominio de los secretos y recursos del castellano. Después de dos siglos de poesía que, cuando quiso ser delicada, fue muchas veces hueca, se olvidaba aquella facilidad dificultosa, tan sencilla como sabia, de la antigua gracia poética



en la expresión sentimental o filosófica, en el brillo del ingenio humorístico o de la fantasía descriptiva, que encanta desde Jorge Manrique y el Marqués de Santillana, deleitosamente espontáneos, hasta Calderón y Góngora, los fecundos imaginíficos.

Principiando con poesías como «Anagke», de *Azul*... (y entonces lo advirtió con aplausos hombre tan pagado de lo castizo como lo fue Valera, autoridad por demás concluyente en este punto), hasta llegar a los recientes sonetos en honor de Góngora y Velázquez, Rubén Darío es realmente un maestro del idioma, y sería, entre los poetas contemporáneos, el más genuino evocador del estilo de los Siglos de Oro, si en la nueva generación de España no lo hubieran revivido dos admirables bardos naturalistas: Eduardo Marquina y el malogrado Gabriel y Galán.

Contra lo que generalmente piensan los que confunden la sencillez con la vulgaridad, la revolución modernista, al derribar el pesado andamiaje de la ya exhausta retórica romántica, impuso un modo de expresión natural y justa, que en los mejores maestros es flexible y diáfana, enemiga de las licencias consagradas y de las imágenes *clichés*.

He definido la gracia como la cualidad primordial del estilo de Rubén: la gracia que suele adquirir, quintaesenciada, «la levedad evanescente del encaje», y conlleva otra virtud que era (ésta sí) casi desconocida en castellano: la *nuance*, la gradación de matices. *Prosas profanas* es un libro lleno de esa gracia imponderable, quizás por lo constante algo monótona. *Cantos de vida y esperanza* pone en relieve otra cualidad: la fuerza, que es ritmo grandioso en la «Marcha triunfal» y en la canción «A Roosevelt», y cuyos orígenes se descubren en ciertas odas, hoy desconocidas, prometedoras del poeta de combate que se ha revelado



recientemente, después de un período en que se mantuvo indiferente a las luchas sociales.

José Enrique Rodó dijo en su admirable crítica de *Prosas profanas*, guía casi imprescindible para el estudio de Rubén Darío de hasta ayer:

Los que ante todo, buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que se os entrega toda entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangren como arrancadas a entrañas palpitantes. Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso a través de los versos de este artista poéticamente calculador, del que se diría que tiene el cerebro macerado en aromas y el corazón vestido de piel de Suecia.

Hoy Darío proclama: «Si hay una alma sincera, ésa es la mía», y explica:

*En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol, y era carne viva:
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.*

Pero no es dudoso que él mismo creyese antes que la sinceridad a medias de la exquisitez era la mejor norma de expresión. En su anterior obra poética presentó siempre sus estados de alma en cuadros simbólicos («El Reino Interior», «Las ánforas de Epicuro») o en notas líricas de abstracto subjetivismo («Margarita», «El poeta pregunta por Stella»). La revelación de su credo moral se encuentra entonces, no en su propia obra, sino en una de las más hermosas poesías de Julián del Casal, «Páginas de vida», El pesimista cubano describe a su amigo:



*Genio errante, vagando de clima en clima,
sigue el rastro fulgente de un espejismo,
con el ansia de alzarse siempre a la cima,
mas también con el vértigo que da el abismo...*

y lo hace hablar

*...Mas como nada espero lograr del hombre,
y en la bondad divina mi ser confía,
aunque llevo en el alma penas sin nombre,
no siento la nostalgia de la alegría.
¡Ignea columna sigue mi paso cierto!
¡Salvadora creencia mi ánimo salva!
Yo sé que tras las olas me aguarda el puerto;
¡yo sé que tras la noche surgirá el alba!*

Con muy semejantes conceptos, Darío cuenta la historia de su yo y hace su profesión de fe, en el «Pórtico» de *Cantos de vida y esperanza*, pórtico que es la más alta nota de toda su obra pasada y presente, porque es la más humana, el coronamiento de su evolución psíquica, que en sus libros de prosa puede seguirse grado a grado, desde el delicado fantaseo de los cuentos de *Azul...* hasta la amplia filosofía que en *Tierras solares* va unida a impresiones de vida y de arte.

Si hasta ayer se le juzgó desafecto a predicar evangelios, a asumir el rol de poeta civil, hoy quiere ser paladín de causas nobles, predica el culto reverente al arte, «fecunda fuente cuya virtud vence al destino», el amor de la vida, la sinceridad («ser sincero es ser potente»), y canta los ideales de la familia española.

Ha exultado con tal fervor, en los cantos de su último libro, los ideales de la raza, y ejerce hoy tal verdadera y



poderosa influencia en la literatura de España, que ha llegado a ser el poeta representativo de la juventud de nuestro idioma en este momento. Como D'Annunzio, contemplativo refinado que se convirtió en apóstol de renovación, espera un resurgimiento del espíritu latino: lo anuncia en la «Salutación del optimista». ¡Cuántos no lo esperan también, en ese concierto nuevo de vibrantes voces de la intelectualidad española, al que acaba de unirse la voz entusiasta, cada vez más límpidamente sonora, de Chocano!

Rubén Darío acaso pertenece hoy, más que a la América, a España. América, en verdad, nunca lo poseyó por completo. Pero no haya temor de perderle: él pertenece a toda la familia española; su latinismo, su hispanismo actual, acrecen su americanismo antes indeciso: su oda «A Roosevelt» en un himno casi indígena, es un reto de la América española a la América inglesa.

No que esta actitud me parezca totalmente plausible. ¿Por qué ese antisajonismo que le lleva hasta a interrogar al Cisne, su ave heráldica:

«¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?»

El bardo debe ser vidente, debe ser la avanzada del futuro, y profetizar, como Almafuerte, «un mundo celeste, sin odios, ni muros, ni lenguas, ni razas». La civilización es el triunfo del amor. Entonces ¿por qué hacer hincapié en rivalidades de raza que el tiempo barrerá, por qué suponer un Dios que entienda la justicia a nuestro modo y sea quizás protector de los latinos?

Curioso rasgo, que a los pesimistas ha de parecerles síntomas de nuestra inconsistencia mental, es la religiosidad barroca de muchos escritores hispanoamericanos. Por lógicos



y sinceros, se justifican tanto el deísmo cristiano de Andrés Bello y José Eusebio Caro como la duda de Pérez Bonaide y el ateísmo de Arrieta; pero las concepciones religiosas de Juan Montalvo y de poetas tan preclaros como Lugones y el ya citado Almafuerte son contradictorias en fuerza de querer ser conciliatorias.

Rubén Darío, si no contradictorio —porque me inclino a creer que sus alusiones a la intervención directa de lo divino en lo humano son meras imágenes poéticas—, es dúplex: en el orden moral, es cristiano con ribetes de epicureo moderno; frente a la naturaleza, ante «la armonía del gran Todo» es panteísta helénico. Contempla con ojos paganos el universo, y se inflama en ardor hierático escuchando el primitivo, eterno y misterioso palpitar de la Vida: la belleza es río de oro que fluye del Olimpo, la fuerza hálito perennemente juvenil que brota de tierras y de mares, y en el infinito, sonoro con el himno de las esferas, reina la ley de amor que dicta la *diva potens Cypri*. El culto de la naturaleza le exalta y embriaga; así canta, con la palabra desnuda y poderosa, el más franco y atrevido himno a la Hembra:

*¡Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo!*

Así como es de adorador de la pasión primitiva, ha sabido ser, en la vida moderna, maestro del amor, y será algún día clásico de lo galante: ha amado con el ardor español, con la delicadeza artificiosa de la época de Luis XV, con la melancolía germánica, con la felina sensualidad del París coetáneo, con éxtasis de abandono o con calculado de-leite, nunca con la mística tristeza de la carne.



Triunfando de sus simpatías por el decadentismo francés y de su devoción por Verlaine, su temperamento viril y jocundo le ha libertado casi siempre de los anacrónicos misticismos, y de las aspiraciones enfermizas en que se agotan otros talentos hermosos de América. Ha robustecido con los años y la experiencias su fe en la Vida y en el Ideal, dos fuerzas que los espíritus sanos tienden a hermanar, como lo predica el poeta de la «Epístola moral a Fabio»:

Iguala con la vida el pensamiento.

Para él ha sido la literatura de sus antiguos maestros franceses fuente, no de pesimismo, sino de luminosas enseñanzas de belleza, que le iniciaron en el dominio de un arte vario y completo. Partiendo de tal iniciación, su vigorosa originalidad, auxiliada por el genial instinto que deriva ciencia de cuanto observa y conoce, le ha llevado a la realización de un alto y fecundo ideal artístico: una obra en que se armonizan diversos estilos y maneras; desde la nativa gracia griega hasta la estudiada belleza del parnasia-nismo, desde la simplicidad del romance español hasta la complejidad simbolista; vasto concierto que preludia con el derroche rítmico de la «Sonatina», anexa el color y la forma con la «Sinfonía en gris mayor», reproduce la naturaleza salvaje en «Las estaciones», el mito en las «Recreaciones arqueológicas», la tradición heroica de España en «Cosas del Cid», la ciudad moderna suramericana en «Canción de Carnaval», el ensueño en «Era una aire suave»; revela «El reino interior», celebra alegrías juveniles, arrulla dolores secretos, y al llegar a la compleja melodía del amor, desata la polifonía orquestal, rica en motivos de pensamien-



to y emoción, que culmina en himnos a la vida y a la esperanza, y sigue todavía desarrollándose en *Allegro maestoso*...

Poeta inaprehensible e inadjetivable, en el decir de Andrés González Blanco, Rubén Darío ha sabido encontrar la nota genuina en cada modalidad de su talento. Espiritu legendario, en la cuna de las razas europeas nació con el soplo primordial de los instintos geniales, dominadores del porvenir, que habían de inundar de luz los ámbitos de la tierra; tal vez vio las enormes selvas de la India, viviendo su vasta epopeya, y contempló las viejas civilizaciones asiáticas; moró por siglos en Grecia, oyó la flauta de Pan y los coloquios de los Centauros, aprendió a sorprender el sigiloso ritmo y la íntima belleza de las cosas y a confundirse con el alma universal de la naturaleza. Junto a la margen del Iliso, oyó a Sócrates discurrir sobre el amor y la belleza. Cuando el último resto de paganismo jovial y sincero se extinguió con los idilios de Teócrito y los epigramas de Meleagro, halló consuelo fugaz en la Roma helenizada.

Después, no se sabe. Dícese que estuvo encerrado, durante la Edad Media, en una mística torre terrible; pero es más de creerse que anduviera recorriendo las tierras musulmanas y recogiendo relatos de *Las mil y una noches*. Luego reapareció en España en un garrido garzón, requebrador, pendenciero y cantor de amorosas endechas, que, como el Don Juan de Byron, salió a viajar por Europa, tuvo mucho partido en Italia con Leonardo, quien le enseñó amar los Cisnes y estimuló su curiosidad multiforme, estuvo entre bohemios, a cuyo andar errante cobró afición por algún tiempo, y más tarde decidió quedarse en Francia, seducido por las *précieuses* e instado por la amistad de un gascón narigudo y originalísimo que gustaba de desrazonar toman-



do por tema la Luna. Allí fue, en el siglo XVIII, un duque-pastor que cortejaba marquesas sentimentales y discretas, atormentadas por los amorcillos de Fragonard en las sonrientes campiñas de las fiestas galantes.

Cuando un siglo después reaparece en América, algo huraño ante el bosque indígena y las barrocas villas democratizadas, recuerda su vida caballeresca en España y sueña con «versos que parezcan lanzas». Un hálito de la Cosmópolis moderna le trae efluvios de la vida mundial; rememora su legendario pasado, contempla nuevos horizontes, y se siente palpar en los latidos del corazón de una gloriosa raza. Canta: su canto crece, se eleva, se esparce, puebla dos mundos; ¡canción del sol, peán de gloria, poema de optimismo, himno esperanzado del fecundo porvenir!

La Habana, 1905.



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

DE MI PATRIA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



GASTÓN F. DELIGNE

Con aquella ansiedad temerosa, si llena de esperanzas, que encendía a los jóvenes atenienses cuando se anunciaba el arribo de Gorgias o de Protágoras; con aquel apasionado interés que ponía Goethe adolescente en esperar la repatriación de Winckelmann; con aquel devoto empeño que mostraban los simbolistas franceses porque Mallarmé formulara el resumen de sus ideas estéticas, se aguardaba en un mundo literario pequenísimo, diminuto (me refiero al grupo intelectual de mi país, Santo Domingo), la aparición de un libro de poesías, la obra de un poeta, no por tímido y oscuro menos digno de regir los coros en las solemnidades de la victoria o, mejor acaso, de discurrir sobre la belleza junto a la margen del Iliso.

Si hablo de esperas trocadas en decepción —porque ante la corte de sus admiradores los sofistas eran pulverizados por Sócrates, y Winckelmann murió en la ruta, y Mallarmé nunca escribió su estética—, no es que la espera de la obra de Gastón Fernando Deligne haya sido inútil: el libro ha aparecido al fin, bajo el título de *Galarippos*. Una decepción, sin embargo, debo confesar desde luego: la edición.

No es trivial *dilettantismo* el que nos aficiona a la correcta forma exterior de los libros. En ella pone atención todo verdadero lector, desde el erudito lleno de infinitas curiosidades, hasta el *amateur* preciosista (comprobadlo,



si queréis, en un ensayo de Taine, en una novela de Oscar Wilde); pero no sólo en la ejecución material —la labor de imprenta, que suele bastar a decidir el juicio del lector casual y perezoso—, sino también, y más, en lo que con ella y antes que ella constituye la edición: la distribución y selección del contenido.

El libro a que me refiero peca, en general, como edición. No sólo en detalles exteriores; pecados son éstos que palidecen ante el pecado máximo del conjunto: la falta de selección, notoria y mortificante. Y no es que Deligne haya amontonado allí cuanto en forma de verso salió de su pluma desde 1886: quienquiera que conozca su obra no coleccionada, echará de ver que, aparte los *Romances de la Hispaniola*, destinados a volumen especial, aparte el poema «Soledad», publicado en folleto, se han suprimido algunas poesías de escasa importancia y aun alguna quizás no despreciable, como el soneto «Latinos». Pero, después de advertidas tales supresiones, provoca asombro el enjambre de versos insignificantes que revolotea alrededor de las ramas vigorosas. ¿Qué papel, sino el de vergonzosas en palacio, pueden hacer allí composiciones desmañadas y pueriles, como «En el día de San Francisco Xavier» y «Ciencia y arte»? ¿Qué papel, sino el de intrusas, como danzarinas en academia científica, pueden representar las poesías de ocasión y de álbum? Sobradamente se ha dicho ya que la literatura de álbum y de galantería ocasional debe proscribirse de la ilustre compañía de las obras definitivas. Excepción, a su vez, cabe hacerla cuando se descubre joya de tan delicado artificio como la famosa «Primera página» de Gutiérrez Nájera; excepción haría yo del delicioso «Canto nupcial» de Deligne, si no bastara a salvarlo el pertenecer a un género



noble por su abolengo; excepciones, empero, que no justifican la intrusión de las cien frivolidades versificadas que afean la edición póstuma del Duque Job, ni de la docena de cortesías rimadas que suenan a discordia en *Galarippos*, como disonarían los epigramas de la Antología helénica intercalados entre las odas de Píndaro.

I

Olvidemos los pecados de la edición; esquivemos el método de los que juzgan a un autor por sus yerros y no por sus obras realizadas; hagamos en *Galarippos* nuestra propia selección; formemos la serie armónica, libre de inútil hojarasca, que, comenzando en «Angustias» y «Maireni», llega en escala ascensional hasta «Entremés olímpico» y «Ololoi»; y tendremos al poeta íntegro, real y magnífico.

No es un precoz; no despierta las admiraciones fáciles con el canto tumultuoso de una adolescencia agitada por ardores emocionales; se le ve aparecer, hombre ya, si muy joven todavía, firmemente orientado hacia el pensamiento filosófico, atento a todo sugestivo detalle, y dueño de amplio equipo léxico y retórico. No asombra como original ni como raro, aunque participa de ambas cualidades; pero sí afirma, desde luego, su personalidad inconfundible, en sus dones de observación y reflexión, en sus mismas tendencias de humanista.

Aparece en el momento en que la poesía hispanoamericana amplía y suaviza sus moldes bajo la influencia de Bécquer, renueva y afina sus ideas por el ejemplo de Campoamor; en el momento en que los antes muertos horizontes de la poesía dominicana estaban electrizados



por el entusiasmo civilizador de Salomé Ureña y por la efusión lírica de José Joaquín Pérez. De cuanto le da ese ambiente; toma Deligne lo que debe asimilar: observad la maestría ingeniosa de su versificación, su ameno discurrir alrededor de la intrincada selva de la psicología; observad cómo toma de la poetisa patriótica el amor a los grandes ideales abstractos —Ciencia, Deber, Progreso—, que él escribe con mayúsculas; cómo sigue al gran emotivo en su añoranza de la raza aborigen, y a su ejemplo (aunque a mucho menor altura que las mejores *Fantasías indígenas*) canta un episodio de la conquista: el suicidio heroico del nitaino «Maireni».

Todas las influencias modeladoras, si bien dejaron a veces huella exterior (tal la forma del pequeño poema compoamorino en «La aparición», «Soledad», «Angustia»), se funde en el espíritu del poeta bajo el poder de singular autarquía; y así, en el ambiente lleno de vibraciones líricas y heroicas, mientras surge Pellerano Castro, clamoroso y brillante, él pone una nota de reposo, de meditación juvenil, de impersonalismo a la vez tímido y discreto, voluntario apenas.

Suele pagar efímero tributo a la seducción femenina, sin que se escape jamás un grito de amor; se acoge a los ideales de Civilización, porque ellos son la tradición inmediata y el anhelo presente; sacrifica en los altares de la Patria, como quien cumple rito amable, no como quien se inspira en religión personal. Falto de virtud persuasiva poderosa, ensaya persuasión más delicada, merced al sutil comentario de las almas, a la descripción, toda matiz, de las cosas. Encontrado ya el procedimiento, el impersonalismo se afirma, se hace característico; a la postre, aunque



momentáneamente, se plantea en esta excesiva y arriesgada fórmula («quid divinum»):

*Que no sepan los otros tus pesares;
calla tus dudas, mientras más amargas;
vive en ti, si tu vida no es siquiera
un animado impulso a la esperanza.*

¡Ah! Más que una fórmula, este infecundo consejo es una revelación. Es la cifra compendiosa de una vida hecha de labor y de sacrificio, que, torturada por la conciencia intensa y constante del minuto, busca la liberación del olvido, y cuando ésta pierde su virtud, ensaya, con supremo esfuerzo autárquico, ascender, a través del mundo vertiginoso de las formas, a la contemplación de las ideas ¡ay! tampoco inmutables.

¿Os sorprende el ver que la juvenil devoción a los optimismos del excelsior y de la fe en el porvenir se haya trocado diez años más tarde por el pesimismo del Nirvana, y éste se transforme al fin en grave escepticismo no reñido con la acción?

«No es el poeta nacional», se decía de Gastón Deligne, tiempo atrás, en Santo Domingo. ¿Se presumía, acaso, que llegara a serlo? Cuando la República nació, fluctuando entre fantásticas vacilaciones, la poesía nacional era el apóstrofe articulado apenas de los himnos libertarios; cuando la nación adquirió la conciencia de su realidad, tras el sacudimiento de 1873, la poesía nacional fue la voz de esperanzas, el canto animador de la profetisa. Hoy, cuando la despótica Circunstancia —Némesis implacable— obliga (¡no! debería obligar) a los dominicanos a afrontar sin engaños el problema social y político del país, el poeta



nacional es —representativo de singular especie, pues diríase que encarna una conciencia colectiva no existente— el gnómico escéptico, certero de mirada, preciso y mordente en la expresión, audaz en los propósitos, irónico y a la vez compasivo en los juicios, ni halagüeñamente prometededor ni injustamente desconfiado: ¡es Deligne!

II

Si por actitud mental de recogimiento y disciplina, que pone en su obra sello de nativa y sobria distinción, se aparta Deligne de la irreflexiva y ruidosa vivacidad anti-llana, en punto de forma no se atiene a los estilos en boga dentro o fuera de su país. Todo lo que era en él reminiscencia de poetas dominicanos, de Campoamor, de Núñez de Arce, afinidades con Gutiérrez Nájera, con el Díaz Mirón primitivo, va borrándose, en el transcurso de los diez años primeros de su vida literaria, sin que más tarde le atraiga ningún influjo astral, ni siquiera le arrastre la caudalosa corriente modernista.

Se le reconoce nacional, sin embargo, en sus defectos. Deligne es más que un poeta correcto y elegante; posee maestría superior; sabe prestar atención a cada palabra y aun encontrar la palabra única; con todo, a su poesía falta siempre un punto para llegar a ser poesía perfecta.

No se achaque a rigorismo esta censura. Creo, con Gourmont y Mauclair, en la realidad de la poesía perfecta; creo que la alta poesía debe responder a los caracteres señalados en la incompleta pero sagaz definición de Baumgarten, el padre de la Estética: oratio sensitiva perfecta. Bien sé que se estila, presumiendo apoyarse en la autoridad de teólogos y filósofos, negar la perfección en el orden



humano, convirtiéndola en atributo divino o relegándola a la categoría de ideal metafísico; por más que, de hecho, Tomás de Aquino la define como realización completa en acto de cualquier principio potencial, según el antiguo concepto aristotélico, y sumo grado de excelencia en cosas humanas, cuyo arquetipo universal es la divinidad, y en nuestros días, aun cuando se haya sublimado la noción, se la estima fin asequible dentro de la fe hegeliana en el advenimiento de la Idea absoluta, y, en menor escala, dentro de la hipótesis del progreso indefinido, que el racionalismo del siglo XVIII legó al positivismo del XIX. Pero no es, desde luego, la perfección a que se ha dado en atribuir caracteres de universalidad la que reclamo para la alta poesía, sino la excelencia de expresión que brilla sin eclipses en el desarrollo de una concepción excelsa, la facundia y el *lucidus ordo* que recomienda y ejemplariza Horacio, la *callida junctura* virgiliana, la rítmica y secreta compenetración que, en los coros del teatro ateniense, en los sonetos de la *Vita nuova* de Dante, en los monólogos, alocuciones y cánticos de Shakespeare, en los cien himnos supremos de la moderna lírica, convierte forma e idea en elementos únicos de una armonía necesaria.

La perfección sin caídas: he ahí lo que, por modo extraño, nunca realiza Gastón Deligne. Versificador sabio para obtener suavidades sinuosas o fuerza resonante, no supo durante años libertarse de un defecto que diríase adquirido, por contagio, de José Joaquín Pérez: el hábito de contraer los adiptongos, no en contadas ocasiones, sino con regularidad desesperante. Hoy sería injusto poner tachas a su versificación; en cambio, la expresión, antaño afeada sólo por momentáneas puerilidades, si bien ha ganado en precisión, en vigor, ha perdido en uniformidad y se desliza



más de lo deseable al prosaísmo y al mal gusto, casi a lo grotesco. Si antes alguna que otra línea rastrera interrumpía la severa hermosura de «Aniquilamiento», hoy toda una estrofa lamentable mancha el «Entremés olímpico».

Pero si no es poesía perfecta la de Deligne, posee excelencias bastantes a colocarla entre la más selecta que produce hoy la América española. Ritmo animado, a veces amplio; flexibilidad de entonación; léxico peculiar, selecto y sugestivo; expresión asaz variada, que se distingue por la sutil indicación de matices y las vivaces prosopopeyas. Características son éstas persistentes en su forma poética, señalables, lo mismo en su producción de hace veinte años que en la actual; pero bien es advertir la curiosa evolución de esa forma. La descripción que antes parecía componerse con fácil pincel, hoy adquiere líneas duramente acentuadas; el comentario que antes fuera suave, espiritual, se torna irónico, cruel a ratos; imágenes y conceptos que antes se desarrollaban espontáneamente a plena luz, salen ahora, como de lento laboratorio, envueltos en complicada red de reminiscencias y de elipsis.

Nueva manera alejada del actual estilo modernista, más que lo estuvo el conceptismo de Gracián del culteranismo gongorino; guarda remota semejanza con la comprimida complicación de Mallarmé, por el empleo de la elipsis ideológica; se acerca un tanto a la forma diazmironiana de *Lascas* y de los *Triunfos* que se conocen dispersos, sin que se le asemeje en el propósito ni en muchos procedimientos secundarios. El ejemplo culminante de la nueva manera, «Ololoi», es una labor de finos engranajes sucesivos, de pulida precisión, de novedosas incrustaciones, de intencionados relieves. ¿Será tal vez el deseado ejemplo de poesía perfecta no encontrado hasta ahora en Deligne?



Para mí, es la muestra sorprendente de forma germinal de una poesía futura: desaparecen los *clichés*, desaparecen los conocidos moldes, desaparece hasta el espíritu vago y flotante de la vieja poesía; la reemplazan desusados motivos, transfundiéndose en raras metáforas, diverso método de composición, frase exacta aun merced a términos populares o científicos, y extendiendo sobre el conjunto un hálito de viva sugestión, inesperada y constante. Falta domar los nuevos elementos; arrojar la escoria prosaica; obtener la esencia pura; y entonces la nueva poesía justificará triunfalmente su derecho a apoderarse de los temas humanos que aguardan todavía voz que los cante.

III

Espíritu sagaz y grave, sin adustez; sereno siempre al ceñir la clámide estoica de la expresión intelectualizada, pero atormentado en lo íntimo por la tenaz Esfinge; dueño de fina sensibilidad, y, no obstante, constructor tiránico de la emoción; interesado en variedad de motivos, que se traducen al fin en interés humano; observador cuyas nítidas percepciones van rectas a sorprender el rasgo característico, si bien saben divagar disociando elementos; lógico cumplido y aforista de preocupaciones morales; hombre de estudio y de tendencia crítica; germen de verdadero *scholar*, a cuya disciplina sólo ha faltado lo que el medio no podía dar y lo que la autoenseñanza sólo imperfectamente suple: la Escuela, en la acepción suma de la palabra: en síntesis, un temperamento de psicólogo y de eticista que adoptó para externarse —acaso como válvula de escape de la reprimida emotividad, acaso no más por influjo de la rutina



ambiente— la forma versificada: tal me explico a Gastón Deligne.

¡Raros elementos los que integran este peculiar espíritu, no los más propicios, tal vez, a provocar una eflorescencia de arte! Derivando consecuencias extremas, se llegaría a afirmar que no es Deligne, prístina y esencialmente, poeta, por más que su obra realizada es de indiscutible calidad poética; tanto, empero, sería arbitrario. Dentro del extraño marco en que se encierra, aún caben amplios horizontes de creación artística. ¿No entra por mucho en la virtud sugestiva del poeta la intuición de la vida psíquica? En Deligne es esta intuición el mayor poder, la vis animadora. Todo en él tiende a darnos síntesis psicológicas. He dicho que tiene temperamento crítico: como los críticos verdaderos, lo es porque es psicólogo, porque tiene la mirada sintética; en el análisis no se le ve tan certero, y de ahí sus imperfecciones de detalle. Su estilo mismo lo denuncia: matices y prosopopeyas se esfuerzan por revelar el significado espiritual de las cosas.

Esa peculiar atracción de su poesía: el interés humano, vestido de forma filosófica, menos imperativo que la seducción del suspiro sáfico o el estremecimiento del arranque pindárico, más profundo y perdurable que la magia plástica de las parnasianas visiones de belleza impasible; interés cuyo solo prestigio, en poetas como el fuerte Browning, como Campoamor, ha destellado con fulgores enérgicos, bastantes a oscurecer la desigualdad persistente de la forma. En Deligne, este poder distintivo, si bien ha encontrado el auxilio de la expresión selecta (¡cuánto es superior en recursos técnicos al maestro de las *Doloras!*), ha tropezado con el escollo de la represión emocional. Hasta qué punto ha esquivado el poeta dar voz al senti-



miento, a la vida personal, lo dice, más que la rareza de las ocasiones en que lo ha ensayado, el estilo conceptuoso y confuso que adoptó en «Romanza» y «Al pasar»; «Ritmos», a la muerte de su hermano y compañero de labor intelectual, suena a escrito como por deber, como si el íntimo dolor repugnara el canto.

Este afán de suprimir la emoción directa lo destierra de los encantados huertos en donde más intensamente se exalta o solloza la moderna lírica, y suele restar virtud persuasiva a sus versos; pero la no agotada fuente emotiva, desviando su curso, ha llevado a su más alta poesía el suave raudal de la «emoción de pensamiento», la emoción surgida, como diría Jules de Gaultier, del sentido espectacular, de la observación esquiva a todo personal prejuicio: actitud que el poeta se atribuye en el principio de «Ololoi».

Con tales elementos ha creado su propio género, único en América: el poema psicológico.⁽¹⁾ Sus producciones típicas, no solamente «Angustias», «Soledad», «La aparición», «Confidencias de Cristina», «Aniquilamiento», sino también «Maireni», ensayo de «fantasía indígena»; «En el botado», que un retórico llamaría «descripción con epifonema»; «Muerta...!», cuya forma es de «elegía pindárica»; «Entremés olímpico», fábula del humano descreimiento; «Del patíbulo» y «Ololoi», cuadros de actualidad política local, poseen todas, en mayor o menor grado, los caracteres del género: rápido bosquejo de la situación inicial; luego, breve y animada evocación del ambiente; y a seguidas, el proceso psicológico, sintetizado en dos o tres momentos culminantes, con las necesarias transiciones. Unas veces, como en «Maireni», el procedimiento es rudimentario; otras, como en los cuadros políticos, abarca hasta la vida social, como elemento activo.



La forma de los poemas ha ascendido, con el tiempo, a trascendencia y amplitud cada vez mayores: a «La aparición» y «Angustias», casos circunscritos de almas sencillas, lo mismo que «Soledad», con el que va entretejido no muy hábilmente un incompleto cuadro político, sucede «Confidencias de Cristina», el más extenso, el más analítico, y sin duda el de más intensa psicología individual; viene luego un grupo de poemas en donde el caso individual ofrece aspectos universales, es ejemplar: Nanias, el mancebo hindú de «Aniquilamiento», héroe de la eterna duda y de la solución misticopesimista; el bohío, alma de la huerta que más tarde fue «Botado», natural espejo de las refluorescencias espirituales; la cantora de la patria dominicana ideal, representativa de la esperanza patriótica y su indomable esfuerzo; por fin, los poemas recientes, en los que el tipo individual se esfuma cada vez más, se convierte en signo de procesos psicológicos generales, en agente del oscuro determinismo social: el déspota que triunfa sobre el imperio de los vicios nietzscheanos —Prudencia, Apatía, Pereza, No importa— para caer más tarde, en singular momento, arrollado por el sordo reflejo popular, dejando tras sí la inquietante interrogación del futuro; la víctima del pequeño terrorismo implantado por los mezquinos poderes temerosos, imán que momentáneamente atrae todas las pasiones despiertas en la incesante lucha política convertida en grotesco *modus vivendi; in excelsis*, Jove capitolino, inmutable, contempla el insaciado afán de fe de la raza deucalionida, no satisfecha por el Olimpo helénico, decepcionada también de la nueva doctrina humilde y casta, y le socorre llevándole, para el ensueño y el olvido, el Pegaso y la Quimera.



El ingénito eticismo de Deligne imprime sello indeleble en los poemas; la mira constante hacia una finalidad pervade los procesos psicológicos, es el núcleo dinámico de ellos. No podría imaginársele autor de poemas sin proceso ni término, estáticos cabría decir, como los que el neohele-nismo francés, desde Chénier, ha cincelado con tanta gracia feliz de ejecución: toda su labor implica esfuerzo de sín-tesis, empeño de iluminar las oscuras germinaciones, de concertar en torno a los ya descubiertos leimotivos las modulaciones flotantes. El término en que se resuelven sus finalidades puede ser en sí mismo indeciso: puede ser una esperanza viva, como en «Angustias», o una decepción, como en «Cristina»; puede ser una conclusión pesimista, como en «Aniquilamiento», o una interrogación, como en los cuadros políticos; pero sin el afán de finalidad no habría poema. Con esta su preocupación, Deligne se encuentra a sí mismo; sobre las limitaciones de su impersonalidad vo-luntaria, destiende en vasta perspectiva su universo espec-tacular y lo puebla de motivos éticos; su timidez para dar expresión a lo íntimo, se convierte en audacia para enfren-tarse a cualquier problema humano; y el interés de los conflictos lo enardece hasta suscitar el ritmo de la emoción: el secreto del éxito de «Angustias» está en la conmovida explosión de amor materno; la boga de sus poesías polí-ticas se debe al vigor de los contrastes, que alcanza el grado patético en «Del patíbulo»; y los puntos máximos de su poesía son los momentos en que la intensa emoción intelectual le infunde la exaltación ditirámica de «Muer-ta...!» o le hace plantear con la energía imperiosa de un problema vital el problema ético en «Aniquilamiento» o el problema religioso en el «Entremés olímpico».



Después . . . Después quedan unas cuantas poesías de contenido filosófico, explicaciones incompletas de los pensamientos cuya expresión activa son los poemas; dos apólogos («Peregrinando» y «Spectra»), pálidos por lo abstractamente simbólicos; unos cuantos tributos a la idea de patria; otros a algunas memorias venerables; varias traducciones y paráfrasis de irreprochable técnica («El silfo» de Hugo; «Núbil» y «Bucólica» de Chénier; «Invernal» y «La hora del pastor» de Verlaine; muy mediocre, en cambio, la del «Salmo de la Vida» de Longfellow); un delicioso epitalamio, portador de un amable consejo entretijado en guirnaldas de animadas flores; y un fárrago de poesías inútiles, juveniles u ocasionales, de las que no quisiera acordarme.

¿Se descubre en Deligne norma filosófica definida?, habrá quien pregunte. No; en los tiempos que corren, un psicólogo eticista, aguijado por el instinto crítico, difícilmente puede adoptarlas; quien vive planteando problemas, es rebelde a los dogmas; el temperamento evangelizador logra unificar el pensamiento de un Guyau, de un Hostos, de un William James, sin colmar las inquietantes lagunas de su indecisión metafísica: y los superficiales no aciertan a explicarse el complejo drama espiritual de Nietzsche, de Ibsen, de Tolstoi, cuyo dogmatismo de última hora no es sino la ilusión de la paz en un espíritu agobiado. Nuestro poeta, fiel a su dominio interior, en vano aceptó con entusiasmo juvenil el optimismo «que lleva a lo que declina —voz de ardiente corazón»; en vano abrazó más tarde el reposo en el eterno, originario olvido de la selva indostánica: sus poemas nuevos terminan, como el *Zaratustra*



de Richard Strauss, en interrogaciones. El afán que nos impulsa a desgarrar sin tregua las inagotables entrañas del misterio, sólo busca la fórmula de la estabilidad: ¡perpetua antinomia irresoluble! Acaso, como pensaba Lessing, la investigación de la verdad valga más que la verdad misma.

México, 1908.



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

SEIS ENSAYOS EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESION

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



EL DESCONTENTO Y LA PROMESA

«Haré grandes cosas: lo que son no lo sé». Las palabras del rey loco son el mote que inscribimos, desde hace cien años, en nuestras banderas de revolución espiritual. ¿Venceremos el descontento que provoca tantas rebeliones sucesivas? ¿Cumpliremos la ambiciosa promesa?

Apenas salimos de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, república en fermento, ardorosamente consagradas a la inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión.

LA INDEPENDENCIA LITERARIA

En 1823, antes de las jornadas de Junín y Ayacucho, inconclusa todavía la independencia política, Andrés Bello proclamaba la independencia espiritual: la primera de sus *Silvas americanas* es una alocución a la poesía, «maestra de los pueblos y los reyes», para que abandone a Europa —luz y miseria— y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su nativa rustiquez. La forma es



clásica; la intención es revolucionaria. Con la «Alocución», simbólicamente, iba a encabezar Juan María Gutiérrez nuestra primera grande antología, la *América poética*, de 1846. La segunda de las *Silvas* de Bello, tres años posterior, al cantar la agricultura de la zona tórrida, mientras escuda tras las pacíficas sombras imperiales de Horacio y de Virgilio el «retorno a la naturaleza», arma de los revolucionarios del siglo XVIII, esboza todo el programa «siglo XIX» del engrandecimiento material, con la cultura como ejercicio y corona. Y no es aquel patriarca, creador de civilización, el único que se enciende en espíritu de iniciación y profecía: la hoguera anunciadora salta, como la de Agamenón, de cumbre en cumbre, y arde en el canto de victoria de Olmedo, en los gritos insurrectos de Heredia, en las novelas y las campañas humanitarias y democráticas de Fernández de Lizardi, hasta en los *cielitos* y los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo.

A los pocos años surge otra nueva generación, olvidadiza y descontenta. En Europa, oíamos decir, o en persona lo veíamos, el romanticismo despertaba las voces de los pueblos. Nos parecieron absurdos nuestros padres al cantar en odas clásicas la romántica aventura de nuestra independencia. El romanticismo nos abriría el camino de la verdad, nos enseñaría a completarnos. Así lo pensaba Esteban Echeverría, escaso artista, salvo en uno que otro paisaje de líneas rectas y masas escuetas, pero claro teorizante. «El espíritu del siglo —decía— lleva hoy a las naciones a emanciparse, a gozar de independencia, no sólo política, sino filosófica y literaria». Y entre los jóvenes a quienes arrastró consigo, en aquella generación argentina que fue voz continental, se hablaba siempre de «ciudadanía



en arte como en política» y de «literatura que llevara los colores nacionales».

Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento. . . La inundación romántica duró mucho, demasiado; como bajo pretexto de inspiración y espontaneidad protegió la pereza, ahogó muchos gérmenes que esperaba nutrir. . . Cuando las aguas comenzaron a bajar, no a los cuarenta días bíblicos, sino a los cuarenta años, dejaron tras sí tremendos herbazales, raros arbustos y dos copudos árboles, resistentes como ombúes: *el Facundo* y *el Martín Fierro*.

El descontento provoca al fin la insurrección necesaria: la generación que escandalizó al vulgo bajo el modesto nombre de *modernista* se alza contra la pereza romántica y se impone severas y delicadas disciplinas. Toma sus ejemplos en Europa, pero piensa en América. «Es como una familia —decía uno de ella, el fascinador, el deslumbrante Martí—. Principió por el rebusco imitado y está en la elegancia suelta y concisa y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo». ¡El juicio criollo! O bien: «A esa literatura se ha de ir: a la que ensancha y revela, a la que saca de la corteza ensangrentada el almendro sano y jugoso, a la que robustece y levanta el corazón de América». Rubén Darío, si en las palabras liminares de *Prosas profanas* detestaba «la vida y el tiempo en que le tocó nacer», paralelamente fundaba la *Revista de América*, cuyo nombre es programa, y con el tiempo se convertía en el autor del yambo contra Roosevelt, del «Canto a la Argentina» y



del «Viaje a Nicaragua». Y Rodó, el comentador entusiasta de *Prosas profanas*, es quien luego declara, estudiando a Montalvo, que «sólo han sido grandes en América aquellos que han desenvuelto por la palabra o por la acción un sentimiento americano».

Ahora, treinta años después, hay de nuevo en la América española juventudes inquietas, que se irritan contra sus mayores y ofrecen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina.

TRADICIÓN Y REBELIÓN

Los inquietos de ahora se quejan de que los antepasados hayan vivido atentos a Europa, nutriéndose de imitación, sin ojos para el mundo que los rodeaba: olvidan que en cada generación se renuevan, desde hace cien años, el descontento y la promesa. Existieron, sí, existen todavía, los europeizantes, los que llegan a abandonar el español para escribir en francés, o, por lo menos, escribiendo en nuestro propio idioma ajustan a moldes franceses su estilo y hasta piden a Francia sus ideas y sus asuntos. O los hispanizantes, enfermos de locura gramatical, hipnotizados por toda cosa de España que no haya sido trasplantada a estos suelos.

Pero atrevámonos a dudar de todo. ¿Estos crímenes son realmente insólitos e imperdonables? ¿El criollismo cerrado, el afán nacionalista, el multiforme delirio en que coinciden hombres y mujeres hasta de bandos enemigos, es la única salud? Nuestra preocupación es de especie nueva. Rara vez la conocieron, por ejemplo, los romanos: para



ellos, las artes, las letras, la filosofía de los griegos eran la norma; a la norma sacrificaron, sin temblor ni queja, cualquier tradición nativa. *El carmen saturnium*, su «versada criolla», tuvo que ceder el puesto al verso de pies cuantitativos; los brotes autóctonos de diversión teatral quedaban aplastados bajo las ruedas del carro que traía de casa ajena la carga de argumentos y formas; hasta la leyenda nacional se retocaba, en la epopeya aristocrática, para enlazarla con Ilión; y si pocos escritores se atrevían a cambiar de idioma (a pesar del ejemplo imperial de Marco Aurelio, cuya prosa griega no es mejor que la francesa de nuestros amigos de hoy), el viaje a Atenas, a la desmembrada Atenas de los tiempos de Augusto, tuvo el carácter ritual de nuestros viajes a París, y el acontecimiento se celebraba, como ahora, con el obligado banquete, con odas de despedida como la de Horacio a la nave en que se embarcó Virgilio. El alma romana halló expresión en la literatura, pero bajo preceptos extraños, bajo la imitación, erigida en método de aprendizaje.

Ni tampoco la Edad Media vio con vergüenza las imitaciones. Al contrario: todos los pueblos, a pesar de sus características imborrables, aspiraban a aprender y aplicar las normas que daba la Francia del Norte para la canción de gesta, las leyes del trovar que dictaba Provenza para la poesía lírica; y unos cuantos temas iban y venían de reino en reino, de gente en gente: proezas carolingias, historias célticas de amor y de encantamiento, fantásticas tergiversaciones de la guerra de Troya y las conquistas de Alejandro, cuentos del zorro, danzas macabras, misterios de Navidad y de Pasión, farsas de carnaval... Aun el idioma se acogía, temporal y parcialmente, a la moda literaria: el provenzal, en todo el Mediterráneo latino; el fran-



cés, en Italia, con el cantar épico; el gallego, en Castilla, con el cantar lírico. Se peleaba, sí, en favor del idioma propio, pero contra el latín moribundo, atrincherado en la Universidad y en la Iglesia, sin sangre de vida real, sin el prestigio de las Cortes o de las fiestas populares. Como excepción, la Inglaterra del siglo XIV echa abajo el frondoso árbol francés plantado allí por el conquistador del XI.

¿Y el Renacimiento? El esfuerzo renaciente se consagra a buscar, no la expresión característica, nacional ni regional, sino la expresión del arquetipo, la norma universal y perfecta. En descubrirla y definirla concentran sus empeños Italia y Francia, apoyándose en el estudio de Grecia y Roma, arca de todos los secretos. Francia llevó a su desarrollo máximo este imperialismo de los paradigmas espirituales. Así, Inglaterra y España poseyeron sistemas propios de arte dramático, el de Shakespeare, el de Lope; pero en el siglo XVIII iban plegándose a las imposiciones de París: la expresión del espíritu nacional sólo podía alcanzarse a través de fórmulas internacionales.

Sobrevino al fin la rebelión que asaltó y echó a tierra el imperio clásico, culminando en batalla de las naciones, que se peleó en todos los frentes, desde Rusia hasta Noruega y desde Irlanda hasta Cataluña. El problema de la expresión genuina de cada pueblo está en la esencia de la revolución romántica, junto con la negación de los fundamentos de toda doctrina retórica, de toda fe en «las reglas del arte» como clave de la creación estética. Y, de generación en generación, cada pueblo afila y aguza sus teorías nacionalistas, justamente en la medida en que la ciencia y la máquina multiplican las uniformidades del mundo. A cada concesión práctica va unida una rebelión ideal.



EL PROBLEMA DEL IDIOMA

Nuestra inquietud se explica. Contagiados, espoleados, padecemos aquí en América urgencia romántica de expresión. Nos sobrecogen temores súbitos: queremos decir nuestra palabra antes de que nos sepulte no sabemos qué inminente diluvio.

En todas las artes se plantea el problema. Pero en literatura es doblemente complejo. El músico podría, en rigor sumo, si cree encontrar en eso la garantía de originalidad, renunciar al lenguaje tonal de Europa: al hijo de pueblos donde subsiste el indio —como en el Perú y Bolivia— se le ofrece el arcaico pero inmarcesible sistema nativo, que ya desde su escala pentatónica se aparta del europeo. Y el hombre de países donde prevalece el espíritu criollo es dueño de preciosos materiales, aunque no estrictamente autóctonos: música traída de Europa o de Africa, pero impregnada del sabor de las nuevas tierras y de la nueva vida, que se filtra en el ritmo y el dibujo melódico.

Y en artes plásticas cabe renunciar a Europa, como en el sistema mexicano de Adolfo Best, construido sobre los siete elementos lineales del dibujo azteca, con franca aceptación de sus limitaciones. O cuando menos, si sentimos excesiva tanta renuncia, hay sugerencias de muy varia especie en la obra del indígena, en la del criollo de tiempos coloniales que hizo suya la técnica europea (así, con esplendor de dominio, en la arquitectura), en la popular de nuestros días, hasta en la piedra y la madera y la fibra y el tinte que dan las tierras natales.

De todos modos, en música y en artes plásticas es clara la partición de caminos: o el europeo, o el indígena, o en



todo caso el camino criollo, indeciso todavía y trabajoso. El indígena representa quizás empobrecimiento y limitación, y para muchos, a cuyas ciudades nunca llega el antiguo señor del terruño, resulta camino exótico: paradoja típicamente nuestra. Pero, extraños o familiares, lejanos o cercanos, el lenguaje tonal y el lenguaje plástico de ableno indígena son inteligibles.

En literatura, el problema es complejo, es doble: el poeta, el escritor, se expresan en idioma recibido de España. Al hombre de Cataluña o de Galicia le basta escribir su lengua vernácula para realizar la ilusión de sentirse distinto del castellano. Para nosotros esta ilusión es fruto vedado o inaccesible. ¿Volver a las lenguas indígenas? El hombre de letras, generalmente, las ignora, y la dura tarea de estudiarlas y escribir en ellas lo llevaría a la consecuencia final de ser entendido entre muy pocos, a la reducción inmediata de su público. Hubo, después de La conquista, y aún se componen, versos y prosa en lengua indígena, porque todavía existen enormes y difusas poblaciones aborígenes que hablan cien —si no más— idiomas nativos; pero raras veces se anima esa literatura con propósitos lúcidos de persistencia y oposición. ¿Crear idiomas propios, hijos y sucesores del castellano? Existió hasta años atrás —grave temor de unos y esperanza loca de otros— la idea de que íbamos embarcados en la aleatoria tentativa de crear idiomas criollos. La nube se ha disipado bajo la presión unificadora de las relaciones constantes entre los pueblos hispánicos. La tentativa, suponiéndola posible, habría demandado siglos de cavar foso tras foso entre el idioma de Castilla y los germinantes en América, resignándonos con heroísmo franciscano a una rastrera, empobrecida expresión dialectal mientras no apareciera el Dante creador



de alas y de garras. Observemos de paso, que el habla gauchesca del Río de la Plata, sustancia principal de aquella disipada nube, no lleva en sí diversidad suficiente para erigirla siquiera en dialecto como el de León o el de Aragón: su leve matiz la aleja demasiado poco de Castilla, y el *Martín Fierro* y el *Fausto* no son ramas que disten del tronco lingüístico más que las coplas murcianas o andaluzas.

No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda.

IAS FÓRMULAS DEL AMERICANISMO

Examinemos las principales soluciones propuestas y ensayadas para el problema de nuestra expresión en literatura. Y no se me tache prematuramente de optimista cándido porque vaya dándoles aprobación provisional a todas: al final se verá el porqué.

Ante todo, la naturaleza. La literatura descriptiva habrá de ser, pensamos durante largo tiempo, la voz del Nuevo Mundo. Ahora no goza de favor la idea: hemos abusado en la aplicación; hay en nuestra poesía romántica tantos paisajes como en nuestra pintura impresionista. La tarea de escribir, que nació del entusiasmo, degeneró en hábito mecánico. Pero ella ha educado nuestros ojos: del cuadro convencional de los primeros escritores coloniales, en quienes



sólo de raro en raro asomaba la faz genuina de la tierra, como en las serranías peruanas del Inca Garcilaso, pasamos poco a poco, y finalmente llegamos, con ayuda de Alexander von Humboldt y de Chateaubriand, a la directa visión de la naturaleza. De mucha olvidada literatura del siglo XIX sería justicia y deleite arrancar una vivaz colección de paisajes y miniaturas de fauna y flora. Basta detenernos a recordar para comprender, tal vez con sorpresa, cómo hemos conquistado, trecho a trecho, los elementos pictóricos de nuestra pareja de continentes y hasta el aroma espiritual que se exhala de ellos: la colosal montaña; las vastas altiplanicies de aire fino y luz tranquila donde todo perfil se recorta agudamente; las tierras cálidas del trópico, con sus marañas de selvas, su mar que asorda y su luz que emborracha; la pampa profunda; el desierto «inexorable y hosco». Nuestra atención al paisaje engendra preferencias que hallan palabras vehementes: tenemos partidarios de la llanura y partidarios de la montaña. Y mientras aquéllos, acostumbrados a que los ojos no tropiecen con otro límite que el horizonte, se sienten oprimidos por la vecindad de las alturas como Miguel Cané en Venezuela y Colombia, los otros se quejan del paisaje «demasiado llano», como el personaje de la *Xaimaca* de Güiraldes, o bien, con voluntad de amarlo, vencen la inicial impresión de monotonía y desamparo y cuentan cómo, después de largo rato de recorrer la pampa, ya no la vemos: vemos otra pampa que se nos ha hecho en el espíritu (Gabriela Mistral). O acerquémonos al espectáculo de la zona tórrida: para el nativo es rico en luz, calor y color, pero lánguido y lleno de molicie; todo se le deslía en largas contemplaciones, en pláticas sabrosas, en danzas lentas,



*y en las ardientes noches del estío
la bandola y el canto prolongado
que une su estrofa al murmurar del río...*

Pero el hombre de climas templados ve el trópico bajo deslumbramiento agobiador: así lo vio Mármol en el Brasil, en aquellos versos célebres, mitad ripio, mitad hallazgo de cosa vivida; así lo vio Sarmiento en aquel breve y total apunte de Río de Janeiro:

Los insectos son carbunclos o rubíes, las mariposas plumillas de oro flotantes, pintadas las aves, que engalanan penachos y decoraciones fantásticas, verde esmeralda la vegetación, embalsamadas y púrpúreas las flores, tangible la luz del cielo, azul cobalto el aire, doradas a fuego las nubes, roja la tierra y las arenas entremezcladas de diamantes y topacios.

A la naturaleza sumamos el primitivo habitante. ¡Ir hacia el indio! Programa que nace y renace en cada generación, bajo muchedumbre de formas, en todas las artes. En literatura, nuestra interpretación del indígena ha sido irregular y caprichosa. Poco hemos agregado a aquella fuerte visión de los conquistadores como Hernán Cortés, Ercilla, Cieza de León, y de los misioneros como fray Bartolomé de Las Casas. Ellos acertaron a definir dos tipos ejemplares, que Europa acogió e incorporó a su repertorio de figuras humanas: el «indio hábil y discreto», educado en complejas y exquisitas civilizaciones propias, singularmente dotado para las artes y las industrias, y el «salvaje virtuoso», que carece de civilización mecánica, pero vive en orden, justicia y bondad, personaje que tanto sirvió a los pensadores europeos para crear la imagen del hipotético hombre del «estado de naturaleza» anterior al contrato social. En nues-



tros cien años de independencia, la romántica pereza nos ha impedido dedicar mucha atención a aquellos magníficos imperios cuya interpretación literaria exigiría previos estudios arqueológicos; la falta de simpatía humana nos ha estorbado para acercarnos al superviviente de hoy, antes de los años últimos, excepto en casos como el memorable los *Indios ranqueles*; y al fin, aparte del libro impar y delicioso de Mansilla, las mejores obras de asunto indígena se han escrito en países como Santo Domingo y el Uruguay, donde el aborígen de raza pura persiste apenas en rincones lejanos y se ha diluido en recuerdo sentimental. «El espíritu de los hombres flota sobre la tierra en que vivieron, y se le respira», decía Martí.

Tras el indio, el criollo. El movimiento criollista ha existido en toda la América española con intermitencias, y ha aspirado a recoger las manifestaciones de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo. Sus límites son vagos; en la pampa argentina, el criollo se oponía al indio, enemigo tradicional, mientras en México, en la América Central, en toda la región de los Andes y su vertiente del Pacífico, no siempre existe frontera perceptible entre las costumbres de carácter criollo y las del carácter indígena. Así mezcladas las reflejan en la literatura mexicana los romances de Guillermo Prieto y el *Periquillo* de Lizardi, despertar de la novela en nuestra América, a la vez que despedida de la picaresca española. No hay país donde la existencia criolla no inspire cuadros de color peculiar. Entre todas, la literatura argentina, tanto en el idioma culto como en el campesino, ha sabido apoderarse de la vida del gaucho en visión honda como la pampa. Facundo Quiroga, Martín Fierro, Santos Vega, son figuras definitivamente plantadas dentro del horizonte ideal de



nuestros pueblos. Y no creo en la realidad de la querrela de Fierro contra Quiroga. Sarmiento, como civilizador, urgido de acción, ateneado por la prisa, escogió para el futuro de su patria el atajo europeo y norteamericano en vez del sendero criollo, informe todavía, largo, lento, interminable tal vez, o desembocando en el callejón sin salida; pero nadie sintió mejor que él los soberbios ímpetus, la acre originalidad de la barbarie que aspiraba a destruir. En tales oposiciones y en tales decisiones está el Sarmiento aquilino: la mano inflexible escoge; el espíritu amplio se abre a todos los vientos. ¿Quién comprendió mejor que él a España, la España cuyas malas herencias quiso arrojar al fuego, la que visitó «con el santo propósito de levantarle el proceso verbal», pero que a ratos le hacía agitarse en ráfagas de simpatía? ¿Quién anotó mejor que él las limitaciones de los Estados Unidos, de esos Estados Unidos cuya perseverancia constructora exaltó a modelo ejemplar?

Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial, lugar de cita para muchos antes y después de Ricardo Palma: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en la historia. Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo.

EL AFÁN EUROPEIZANTE

Volvamos ahora la mirada hacia los europeizantes, hacia los que, descontentos de todo americanismo con aspiracio-



nes de sabor autóctono, descontentos hasta de nuestra naturaleza, nos prometen la salud espiritual si mantenemos recio y firme el lazo que nos ata a la cultura europea. Creen que nuestra función no será crear, comenzando desde los principios, yendo a la raíz de las cosas, sino continuar, proseguir, desarrollar, sin romper tradiciones ni enlaces.

Y conocemos los ejemplos que invocarían, los ejemplos mismos que nos sirvieron para rastrear el origen de nuestra rebelión nacionalista: Roma, la Edad Media, el Renacimiento, la hegemonía francesa del siglo XVIII... Detengámonos nuevamente ante ellos. ¿No tendrán razón los arquetipos clásicos contra la libertad romántica de que usamos y abusamos? ¿No estará el secreto único de la perfección en atenernos a la línea ideal que sigue desde sus remotos orígenes la cultura de Occidente? Al criollista que se defiende —acaso la única vez en su vida— con el ejemplo de Grecia, será fácil demostrarle que el milagro griego, si más solitario, más original que las creaciones de sus sucesores, recogía vetustas herencias: ni los milagros vienen de la nada; Grecia, madre de tantas invenciones estupendas, aprovechó el trabajo ajeno, retocando y perfeccionando, pero, en su opinión, tratando de acercarse a los cánones, a los paradigmas que otros pueblos, antecesores suyos o contemporáneos, buscaron con intuición confusa.⁽¹⁾

Todo aislamiento es ilusorio. La historia de la organización espiritual de nuestra América, después de la emancipación política, nos dirá que nuestros propios orientadores fueron, en momento oportuno, europeizantes: Andrés Bello, que desde Londres lanzó la declaración de nuestra independencia literaria, fue motejado de europeizante por los proscritos argentinos veinte años después, cuando organizaba la cultura chilena; y los más violentos censores de



Bello, de regreso a su patria, habían de emprender a su turno tareas de europeización, para que ahora se lo afeen los devotos del criollismo puro.

Apresurémonos a conceder a los europeizantes todo lo que les pertenece, pero nada más y a la vez tranquilicemos al criollista. No sólo sería ilusorio el aislamiento —la red de las comunicaciones lo impide—, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura —ciñéndonos a nuestro problema— recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma.

Aceptemos francamente, como inevitable, la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción substancial, aunque sólo fuere el marco, que recibimos de España. Voy más lejos: no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad: pertenecemos —según la repetida frase de Sarmiento— al Imperio Romano. Literariamente, desde que adquieren plenitud de vida las lenguas romances, a la Romania nunca le ha faltado centro, sucesor de la Ciudad Eterna: del siglo xi al xiv fue Francia, con oscilaciones iniciales entre Norte y Sur; con el Renacimiento se desplaza a Italia; luego, durante breve tiempo, tiende a situarse en España; desde Luis XIV vuelve a Francia. Muchas veces la Romania ha extendido su influjo a zonas extranjeras, y sabemos cómo París gobernaba a Europa, y de paso a las dos Américas, en el siglo xviii; pero desde comienzos del siglo xix se definen, en abierta y per-



durable oposición, zonas rivales: la germánica, suscitadora de la rebeldía; la inglesa, que abarca a Inglaterra con su imperio colonial, ahora en disolución, y a los Estados Unidos; la eslava... Hasta políticamente hemos nacido y crecido en la Rumania. Antonio Caso señala con eficaz precisión los tres acontecimientos de Europa cuya influencia es decisiva sobre nuestros pueblos: el Descubrimiento, que es acontecimiento español; el Renacimiento, italiano; la Revolución, francés. El Renacimiento da forma —en España sólo a medias— a la cultura que iba a ser trasplantada a nuestro mundo; la Revolución es el antecedente de nuestras guerras de independencia. Los tres acontecimientos son de pueblos románicos. No tenemos relación directa con la Reforma, ni con la evolución constitucional de Inglaterra, y hasta la independencia y la Constitución de los Estados Unidos alcanzan prestigio entre nosotros merced a la propaganda que de ellas hizo Francia.

LA ENERGÍA NATIVA

Concedido todo eso, que es todo lo que en buen derecho ha de reclamar el europeizante, tranquilicemos al criollo fiel recordándole que la existencia de la Rumania como unidad, como entidad colectiva de cultura, y la existencia del centro orientador, no son estorbos definitivos para ninguna originalidad, porque aquella comunidad tradicional afecta sólo a las formas de la cultura, mientras que el carácter original de los pueblos viene de su fondo espiritual, de su energía nativa.



Fuera de momentos fugaces en que se ha adoptado con excesivo rigor una fórmula estrecha, por excesiva fe en la doctrina retórica, o durante períodos en que una decadencia nacional de todas las energías lo ha hecho enmudecer, cada pueblo se ha expresado con plenitud de carácter dentro de la comunidad imperial. Y en España, dentro del idioma central, sin acudir a los rivales, las regiones se definen a veces con perfiles únicos en la expresión literaria. Así, entre los poetas, la secular oposición entre Castilla y Andalucía, el contraste entre fray Luis de León y Fernando de Herrera, entre Quevedo y Góngora, entre Espronceda y Bécquer.

El compartido idioma no nos obliga a perdernos en la masa de un coro cuya dirección no está en nuestras manos: sólo nos obliga a acendrar nuestra nota expresiva, a buscar el acento inconfundible. Del deseo de alcanzarlo y sostenerlo nace todo el rompecabezas de cien años de independencia proclamada; de ahí las fórmulas de americanismo, las promesas que cada generación escribe, sólo para que la siguiente las olvide o las rechace, y de ahí la reacción, hija del inconfesado desaliento, en los europeizantes.

EL ANSIA DE PERFECCIÓN

Llegamos al término de nuestro viaje por el palacio confuso, por el fatigoso laberinto de nuestras aspiraciones literarias, en busca de nuestra expresión original y genuina. Y a la salida creo volver con el oculto hilo que me sirvió de guía.



Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afirmar, definir, con ansia de perfección.

El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.

Cada fórmula de americanismo puede prestar servicios (por eso les di a todas aprobación provisional); el conjunto de las que hemos ensayado nos da una suma de adquisiciones útiles, que hacen flexible y dúctil el material originario de América. Pero la fórmula, al repetirse; degenera en mecanismo y pierde su prístina eficacia; se vuelve receta y engendra una retórica.

Cada grande obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace, porque no es una suma, sino una síntesis, una invención. Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la falta de esfuerzo y la ausencia de disciplina, hijos de la pereza y la incultura, o la vida en perpetuo disturbio y mudanza, llena de preocupaciones ajenas a la pureza de la obra: nuestros poetas, nuestros escritores, fueron las más veces, en parte son todavía, hombres obligados a la acción, la faena política y hasta la guerra, y no faltan entre ellos los conductores e iluminadores de pueblos.



EL FUTURO

Ahora, en el Río de la Plata cuando menos, empieza a constituirse la profesión literaria. Con ella debieran venir la disciplina, el reposo que permite los graves empeños. Y hace falta la colaboración viva y clara del público: demasiado tiempo ha oscilado entre la falta de atención y la excesiva indulgencia. El público ha de ser exigente; pero ha de poner interés en la obra de América. Para que haya grandes poetas, decía Walt Whitman, ha de haber grandes auditorios.

Sólo un temor me detiene, y lamento turbar con una nota pesimista el canto de esperanza. Ahora que parecemos navegar en dirección hacia el puerto seguro, ¿no llegaremos tarde? ¿El hombre del futuro seguirá interesándose en la creación artística y literaria, en la perfecta expresión de los anhelos superiores del espíritu? El occidental de hoy se interesa en ellas menos que el de ayer, y mucho menos que el de tiempos lejanos. Hace cien, cincuenta años, cuando se auguraba la desaparición del arte, se rechazaba el agüero con gestos fáciles: «siempre habrá poesía». Pero después —fenómeno nuevo en la historia del mundo, insospechado y sorprendente— hemos visto surgir a existencia próspera sociedades activas y al parecer felices, de cultura occidental, a quienes no preocupa la creación artística, a quienes les basta la industria, o se contentan con el arte reducido a procesos industriales: Australia, Nueva Zelanda, aun el Canadá. Los Estados Unidos ¿no habrán sido el ensayo intermedio? Y en Europa, bien que abunde la producción artística y literaria, el interés del hombre contemporáneo no es el que fue. El arte había obedecido



hasta ahora a dos fines humanos: uno, la expresión de los anhelos profundos, del ansia de eternidad, del utópico y siempre renovado sueño de la vida perfecta; otro, el juego, el solaz imaginativo en que descansa el espíritu. El arte y la literatura de nuestros días apenas recuerdan ya su antigua función trascendental; sólo nos va quedando el juego... Y el arte reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, pirotecnia del ingenio, acaba en hastío.

...No quiero terminar en el tono pesimista. Si las artes y las letras no se apagan, tenemos derecho a considerar seguro el porvenir. Trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos por qué temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español.

Buenos Aires, 1926.



CAMINOS DE NUESTRA HISTORIA LITERARIA

La literatura de la América española tiene cuatro siglos de existencia, y hasta ahora los dos únicos intentos de escribir su historia completa se han realizado en idiomas extranjeros: uno, hace cerca de diez años, en inglés (Coester); otro, muy reciente, en alemán (Wagner). Está repitiéndose, para la América española, el caso de España: fueron los extraños quienes primero se aventuraron a poner orden en aquel caos o —mejor— en aquella vorágine de mundos caóticos. Cada grupo de obras literarias —o, como decían los retóricos. «cada género»— se ofrecía como «mar nunca antes navegado», con sirenas y dragones, sirtes y escollos. Buenos trabajadores van trazando cartas parciales: ya nos movemos con soltura entre los poetas de la Edad Media: sabemos cómo se desarrollaron las novelas caballerescas, pastoriles y picarescas; conocemos la filiación de la familia de Celestina... Pero para la literatura religiosa debemos contentarnos con esquemas superficiales, y no es de esperar que se perfeccionen, porque el asunto no crece en interés; aplaudiremos siquiera que se dediquen buenos estudios aislados a Santa Teresa o a fray Luis de León, y nos resignaremos a no poscer sino vagas noticias, o lecturas sueltas, del beato Alonso Rodríguez o del padre Luis de la Puente. De místicos luminosos, como sor Cecilia del Nacimiento, ni el



nombre llega a los tratados históricos.⁽¹⁾ De la poesía lírica de los «siglos de oro» sólo sabemos que nos gusta, o cuándo nos gusta: no estamos ciertos de quién sea el autor de poesías que repetimos de memoria; los libros hablan de escuelas que nunca existieron, como la salmantina; ante los comienzos del gongorismo, cuanto carecen del sentido del estilo se desconciertan, y repiten discutibles leyendas. Los más osados exploradores se confiesan a merced de vientos desconocidos cuando se internan en el teatro, y dentro de él, Lope es caos él solo, monstruo de su laberinto.

¿Por qué los extranjeros se arriesgaron, antes que los nativos, a la síntesis? Demasiado se ha dicho que poseían mayor aptitud, mayor tenacidad; y no se echa de ver que sentían menos las dificultades del caso. Con los nativos se cumplía el refrán: los árboles no dejan ver el bosque. Hasta este día, a ningún gran crítico o investigador español le debemos una visión completa del paisaje. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, por ejemplo, se consagró a describir uno por uno los árboles que tuvo ante los ojos; hacia la mitad de la tarea le traicionó la muerte.⁽²⁾

En América vamos procediendo de igual modo. Emprendemos estudios parciales; la literatura colonial de Chile, la poesía en México, la historia en el Perú... Llegamos a abarcar países enteros, y el Uruguay cuenta con siete volúmenes de Roxlo, la Argentina con cuatro de Rojas (¡ocho en la nueva edición!). El ensayo de conjunto se lo dejamos a Coester y a Wagner. Ni siquiera lo hemos realizado como simple suma de historias parciales, según el propósito de la *Revue Hispanique*: Después de tres o cuatro años de actividad la serie quedó en cinco o seis países.

Todos los que en América sentimos el interés de la historia literaria hemos pensado en escribir la nuestra. Y no



es pereza lo que nos detiene: es, en unos casos, la falta de ocio, de vagar suficiente (la vida nos exige, ¡con imperio!, otras labores); en otros casos, la falta del dato y del documento: conocemos la dificultad, poco menos que insuperable, de reunir todos los materiales. Pero como el proyecto no nos abandona, y no faltará quien se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino.

LAS TABLAS DE VALORES

Noble deseo, pero grave error cuando se quiere hacer historia, es el que pretende recordar a todos los héroes. En la historia literaria el error lleva a la confusión. En el manual de Coester, respetable por el largo esfuerzo que representa, nadie discernirá si merece más atención el egregio historiador Justo Sierra que el fabulista Rosas Moreno, o si es mucho mayor la significación de Rodó que la de su amigo Samuel Blixen. Hace falta poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables.⁽³⁾

Dejar en la sombra populosa a los mediocres; dejar en la penumbra a aquellos cuya obra pudo haber sido magna, pero quedó a medio hacer; tragedia común en nuestra América. Con sacrificios y hasta injusticias sumas es como se constituyen las constelaciones de clásicos en todas las literaturas. Epicarmo fue sacrificado a la gloria de Aristófanes; Gorgias y Protágoras a las iras de Platón.

La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó.



NACIONALISMOS

Hay dos nacionalismos en la literatura: el espontáneo, el natural acento y elemental sabor de la tierra nativa, al cual nadie escapa, ni las excepciones aparentes; y el perfecto, la expresión superior del espíritu de cada pueblo, con poder de imperio, de perduración y expansión. Al nacionalismo perfecto, creador de grandes literaturas aspiramos desde la independencia: nuestra historia literaria de los últimos cien años podría escribirse como la historia del flujo y reflujo de aspiraciones y teorías en busca de nuestra expresión perfecta; deberá escribirse como la historia de los renovados intentos de expresión y, sobre todo, de las expresiones realizadas.

Del otro nacionalismo, del espontáneo y natural poco habría que decir si no se le hubiera convertido, innecesariamente, en problema de complicaciones y enredos. Las confusiones empiezan en el idioma. Cada idioma tiene su color, resumen de larga vida histórica. Pero cada idioma varía de ciudad a ciudad, de región a región, y a las variaciones dialectales, siquiera mínimas, acompañan multitud de matices espirituales diversos. ¿Sería de creer que mientras cada región de España se define con rasgos suyos, la América española se quedara en nebulosa informe, y no se hallara medio de distinguirla de España? ¿Y a qué España se parecería? ¿A la andaluza? El andalucismo de América es una fábrica de poco fundamento, de tiempo atrás derribada por Cuervo.⁽⁴⁾

En la práctica, todo el mundo distingue al español del hispanoamericano: hasta los extranjeros que ignoran el idioma. Apenas existió población organizada de origen



europeo en el Nuevo Mundo, apenas nacieron los primeros criollos, se declaró que diferían de los españoles; desde el siglo xvi se anota, con insistencia, la diversidad. En la literatura, todos la sienten. Hasta en don Juan Ruiz de Alarcón: la primera impresión que recoge todo lector suyo es que no se parece a los otros dramaturgos de su tiempo, aunque de ellos recibió —rígido ya— el molde de sus comedias: temas, construcción, lenguaje, métrica.

Constituimos los hispanoamericanos grupos regionales diversos: lingüísticamente, por ejemplo, son cinco los grupos, las zonas. ¿Es de creer que tales matices no trasciendan a la literatura? No; el que ponga atención los descubrirá pronto, y le será fácil distinguir cuándo el escritor es rioplatense, o es chileno, o es mexicano.

Si estas realidades paladinas se oscurecen es porque se tiñen de pasión y prejuicio, y así oscilamos entre dos turbias tendencias: una que tiende a declararnos «llenos de carácter», para bien o para mal, y otra que tiende a declararnos «pájaros sin matiz, peces sin escama», meros españoles que alteramos el idioma en sus sonidos y en su vocabulario y en su sintaxis, pero que conservamos inalterables, sin adiciones, la *Weltanschauung* de los castellanos o de los andaluces. Unas veces, con infantil pesimismo, lamentamos nuestra falta de fisonomía propia; otras veces inventamos credos nacionalistas, cuyos complejos dogmas se contradicen entre sí. Y los españoles, para censurarnos, declaran que a ellos no nos parecemos en nada; para elogiarnos, declaran que nos confundimos con ellos.

No; el asunto es sencillo. Simplifiquémoslo: nuestra literatura se distingue de la literatura de España, porque no puede menos de distinguirse, y eso lo sabe todo observador. Hay más: en América, cada país, o cada grupo de países,



ofrece rasgos peculiares suyos en la literatura, a pesar de la lengua recibida de España, a pesar de las constantes influencias europeas. Pero ¿estas diferencias son como las que separan a Inglaterra de Francia, a Italia de Alemania? No; son como las que median entre Inglaterra y los Estados Unidos. ¿Llegarán a ser mayores? Es probable.

AMÉRICA Y LA EXUBERANCIA

Fuera de las dos corrientes turbias están muchos que no han tomado partido; en general, con una especie de realismo ingenuo aceptan la natural e inofensiva suposición de que tenemos fisonomía propia, siquiera no sea muy expresiva. Pero ¿cómo juzgan? Con lecturas casuales: *Amalia* o *María*, *Facundo* o *Martín Fierro*, *Nervo* o *Rubén*. En esas lecturas de azar se apoyan muchas ideas peregrinas; por ejemplo, la de nuestra exuberancia.

Veamos. José Ortega y Gasset, en artículo reciente, recomienda a los jóvenes argentinos «estrangular el énfasis», que él ve como una falta nacional. Meses atrás, Eugenio d'Ors, al despedirse de Madrid el ágil escritor y acrisolado poeta mexicano Alfonso Reyes, lo llamaba «el que le tuerce el cuello a la exuberancia». Después ha vuelto al tema, a propósito de escritores de Chile. América es, a los ojos de Europa —recuerda d'Ors— la tierra exuberante, y razonando de acuerdo con la usual teoría de que cada clima da a sus nativos rasgos espirituales característicos («el clima influye los ingenios», decía Tirso), se nos atribuyen caracteres de exuberancia en la literatura. Tales opiniones (las



escojo sólo por muy recientes) nada tienen de insólitas; en boca de americanos se oyen también.

Y, sin embargo, yo no creo en la teoría de nuestra exuberancia. Extremando, hasta podría el ingenioso aventurar la tesis contraria; sobrarían escritores, desde el siglo XVI hasta el XX, para demostrarla. Mi negación no esconde ningún propósito defensivo. Al contrario, me atrevo a preguntar: ¿se nos atribuye y nos atribuimos exuberancia y énfasis, o ignorancia y torpeza? La ignorancia, y todos los males que de ella se derivan, no son caracteres: son situaciones. Para juzgar de nuestra fisonomía espiritual ritual conviene dejar aparte a los escritores que no saben revelarla en su esencia porque se lo impiden sus imperfecciones en cultura y en dominio de formas expresivas. ¿Que son muchos? Poco importa; no llegaremos nunca a trazar el plano de nuestras letras si no hacemos previo desmonte.

Si exuberancia es fecundidad, no somos exuberantes; no somos, los de América española, escritores fecundos. Nos falta «la vena», probablemente; y nos falta la urgencia profesional: la literatura no es profesión, sino afición, entre nosotros; apenas en la Argentina nace ahora la profesión literaria. Nuestros escritores fecundos son excepciones; y éstos sólo alcanzan a producir tanto como los que en España representen el término medio de actividad; pero nunca tanto como Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán. Y no se hable del siglo XVII: Tirso y Calderón bastan para desconcertarnos; Lope produjo él solo tantos como todos juntos los poetas dramáticos ingleses de la época isabelina. Si Alarcón escribió poco, no fue mera casualidad.

¿Exuberancia es verbosidad? El exceso de palabras no brota en todas partes de fuentes iguales; el inglés lo hallará en Ruskin, o en Landor, o en Thomas de Quincey, o en



cualquier otro de sus estilistas ornamentales del siglo XIX; el ruso, en Andreyev: excesos distintos entre sí, y distintos del que para nosotros representan Castelar o Zorrilla. Y además, en cualquier literatura, el autor mediocre, de ideas pobres, de cultura escasa, tiende a verboso; en la española, tal vez más que en ninguna. En América volvemos a tropezar con la ignorancia; si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina, y no por exuberancia nuestra. *Le climat* —parodiando a Alceste— *ne fait rien à l'affaire*. Y en ocasiones nuestra verbosidad llama la atención, porque va acompañada de una preocupación estilística, buena en sí, que procura exaltar el poder de los vocablos, aunque le falte la densidad de pensamiento o la chispa de imaginación capaz de trocar en oro el oropel.

En fin, es exuberancia el énfasis. En las literaturas occidentales, al declinar el romanticismo, perdieron prestigio la inspiración, la elocuencia, el énfasis, «primor de la scriptura», como le llamaba nuestra primera monja poetisa doña Leonor de Ovando. Se puso de moda la sordina, y hasta el silencio. *Seul le silence est grand*, se proclamaba ¡enfáticamente todavía! En América conservamos el respeto al énfasis mientras Europa nos lo prescribió; aún hoy nos quedan tres o cuatro poetas vibrantes, como decían los románticos. ¿No representarán simple retraso en la moda literaria? ¿No se atribuirá a influencia del trópico lo que es influencia de Víctor Hugo? ¿O de Byron, o de Espronceda, o de Quintana? Ciertó; la elección de maestros ya es indicio de inclinación nativa. Pero —dejando aparte cuanto reveló carácter original— los modelos enfáticos no eran los únicos; junto a Hugo estaba Lamartine; junto a Quintana estuvo Meléndez Valdés. Ni todos hemos sido enfáticos, ni es éste nuestro mayor pecado actual. Hay



países de América, como México y el Perú, donde la exaltación es excepcional. Hasta tenemos corrientes y escuelas de serenidad, de refinamiento, de sobriedad; del modernismo a nuestros días, tienden a predominar esas orientaciones sobre las contrarias.

AMÉRICA BUENA Y AMÉRICA MALA

Cada país o cada grupo de países —está dicho— da en América matiz especial a su producción literaria: el lector asiduo lo reconoce. Pero existe la tendencia, particularmente en la Argentina, a dividirlos en dos grupos únicos: la América mala y la buena, la tropical y la otra, los *petits pays chauds* y las naciones «bien organizadas». La distinción, real en el orden político y económico —salvo uno que otro punto crucial, difícil en extremo—, no resulta clara ni plausible en el orden artístico. Hay, para el observador, literatura de México, de la América Central, de las Antillas, de Venezuela, de Colombia, de la región peruana, de Chile, del Plata; pero no hay una literatura de la América tropical, frondosa y enfática, y otra literatura de la América templada, toda serenidad y discreción. Y se explicaría —según la teoría climatológica en que se apoya parcialmente la escisión intentada— porque, contra la creencia vulgar, la mayor parte de la América española situada entre los trópicos no cabe dentro de la descripción usual de la zona tórrida. Cualquier manual de geografía nos lo recordará: la América intertropical se divide en tierras altas y tierras bajas; sólo las tierras bajas son legítimamente tórridas, mientras las altas son de temperatura fresca, muchas



veces frías. ¡Y el Brasil ocupa la mayor parte de las tierras bajas entre los trópicos! Hay opulencia en el espontáneo y delicioso barroquismo de la arquitectura y las letras brasileñas. Pero el Brasil no es América española... En la que sí lo es, en México y a lo largo de los Andes, encontrará el viajero vastas altiplanicies que no le darán impresión de exuberancia, porque aquellas alturas son poco favorables a la fecundidad del suelo y abundan en las regiones áridas. No se conoce allí «el calor del trópico». Lejos de ser ciudades de perpetuo verano, Bogotá y México, Quito y Puebla, La Paz y Guatemala merecerían llamarse ciudades de otoño perpetuo. Ni siquiera Lima o Caracas son tipos de ciudad tropical: hay que llegar, para encontrarlos, hasta La Habana (¡ejemplar admirable!), Santo Domingo, San Salvador. No es de esperar que la serenidad y las suaves temperaturas de las altiplanicies y de las vertientes favorezcan «temperamentos ardorosos» o «imaginaciones volcánicas». Así se ve que el carácter dominante en la literatura mexicana es de discreción, de melancolía, de tonalidad gris (recórrase la serie de los poetas desde el fraile Navarrete hasta González Martínez), y en ella nunca prosperó la tendencia a la exaltación, ni aun en las épocas de influencia de Hugo, sino en personajes aislados, como Díaz Mirón, hijo de la costa cálida, de la tierra baja. Así se ve que el carácter de las letras peruanas es también de discreción y mesura; pero en vez de la melancolía pone allí sello particular la nota humorística, herencia de la Lima virreinal, desde las comedias de Pardo y Segura hasta la actual descendencia de Ricardo Palma. Chocano resulta la excepción.

La divergencia de las dos Américas, la buena y la mala, en la vida literaria, sí comienza a señalarse, y todo observador atento la habrá advertido en los años últimos; pero



en nada depende de la división en zona templada y zona tórrida. La fuente está en la diversidad de cultura. Durante el siglo XIX, la rápida nivelación, la semejanza de situaciones que la independencia trajo a nuestra América, permitió la aparición de fuertes personalidades en cualquier país: si la Argentina producía a Sarmiento, el Ecuador a Montalvo; si México daba a Gutiérrez Nájera, Nicaragua a Rubén Darío. Pero las situaciones cambian: las naciones serias van dando forma y estabilidad a su cultura, y en ellas las letras se vuelven actividad normal; mientras tanto, en «las otras naciones», donde las instituciones de cultura, tanto elemental como superior, son víctimas de los vaivenes políticos y del desorden económico, la literatura ha comenzado a flaquear. Ejemplos: Chile, en el siglo XIX, no fue uno de los países hacia donde se volvían con mayor placer los ojos de los amantes de las letras; hoy sí lo es. Venezuela tuvo durante cien años, arrancando nada menos que de Bello, literatura valiosa, especialmente en la forma: abundaba el tipo del poeta y del escritor dueño del idioma, dotado de facundia. La serie de tiranías ignorantes que vienen afligiendo a Venezuela desde fines del siglo XIX —al contrario de aquellos curiosos «despotismos ilustrados» de antes, como el de Guzmán Blanco— han deshecho la tradición intelectual ningún escritor de Venezuela menor de cincuenta años disfruta de reputación en América.

Todo hace prever que, a lo largo del siglo XX, la actividad literaria se concentrará, crecerá y fructificará en «la América buena»; en la otra —sean cuales fueren los países que al fin la constituyan—, las letras se adormecerán gradualmente hasta quedar aletargadas.



HACIA EL NUEVO TEATRO

Soy espectador atento, a quien desde la adolescencia interesaron hondamente las cosas del teatro, y me ha tocado en suerte conocer desde sus orígenes la compleja evolución en que vivimos todavía. Cuando principié a concurrir a espectáculos, el realismo era ley: realista el drama, realista el arte del actor, realista el escenario. Vivía Ibsen: imparable. A la espiral mística de sus dramas de ocaso ascendían muy pocos (Maeterlinck fue de ellos); la norma del mundo occidental la daban *Casa de muñeca*, *Espectros*, *El pato salvaje*, *Hedda Gabler*. Hasta Francia, esquivaba al parecer, aprendía de él la lección de una psicología apretada, donde la frase iba paso a paso penetrando y estrechando como tornillo de precisión. El actor se enorgullecía de hablar «como en la vida»; perdía la costumbre, y desgraciadamente hasta la aptitud, de decir versos. En el escenario se aspiraba a la «copia exacta de la realidad».

De pronto, las señales cambian. El año de 1903, en Nueva York, me tocó asistir —y escojo este punto de partida como arrancarí de cualquier otro— a la primera representación de *Cándida*, donde se demostraba que Bernard Shaw llegaría a las multitudes; su diálogo de ideas estaba destinado a ellas, porque la discusión encendida es espectáculo que apasiona. El apóstol de la «quintaesencia del ibsenismo» trabajaba, incauto, contra su maestro. A su



ejemplo, los hombres de letras en Inglaterra perdían su tradicional pavor al teatro: Barrie, el primero, se entregó libremente a las delicias de la extravagancia. En Irlanda, al hurgar la tierra nativa, brotaron de ella los héroes y las hadas. En Rusia, recogiendo el hilo de Ostrovski, su drama de acción dispersa, Chejov y Gorki inventaban de nuevo —después de Eurípides— la tragedia inmóvil. En Alemania, el realismo se ahogaba con su propio exceso en el naturalismo brutal, o se disolvía en delirios poéticos. Francia, tardía, y tras ella Italia, se sumaron al fin a la corriente tumultuosa en que navegamos, a merced del ímpetu, sin saber dónde haremos escala.

Y vemos cambiar las condiciones materiales del espectáculo: escena, decoraciones, iluminación, trajes. Nacían —y renacían— los teatros al aire libre. La tragedia griega, el drama religioso de la Edad Media, Shakespeare, reaparecían en sus escenarios de origen. Surgieron los tabladros pequeños, con salas reducidas, los teatros de cámara. En Alemania, en Rusia, en Francia, en Inglaterra, hubo ensayos de reforma de la decoración; año tras año se hablaba de nuevos experimentos. Los teorizantes —especialmente Adolph Appia y Gordon Craig— mantenían vivo el problema. Por fin el *ballet* ruso hizo irrupción en París, y, como en el Apocalipsis, he aquí que todas las cosas son renovadas.

No que el realismo haya muerto, ni menos la rutina: bien lo sabemos todos. Los escenarios de la renovación constituyen minorías egregias. Pero ellas bastan para el buen espectador, ese que no quiere ir noche por noche al espectáculo, sino con tiempo para el buen sabor de cada cosa.

Cuando después de visitar países de idioma extraño, o de residir en ellos, vuelvo a mis tierras, las de lengua es-



pañola, busco siempre las novedades del teatro, y hallo que nuestras novedades son vejece. No soy más que espectador (crítico pocas veces, autor menos); pero como espectador cumpla mi deber: en 1920, en Madrid, pedí largamente la renovación del teatro desde las columnas de la revista *España*; en México, hace dos años, y aquí ahora, reitero mis peticiones. No pediré demasiado: me ceñiré al problema del escenario y las decoraciones.

LA HISTORIA DEL ESCENARIO

Recorramos a vuelo de aeroplano la historia del escenario. En la Edad Media, muerto el teatro de la antigüedad (de la estirpe clásica los únicos supervivientes eran los títeres y los mimos), vuelve el drama a nacer del rito, como entre los griegos: las representaciones sacras nacen en la iglesia. Pero si la tragedia antigua encontró fácil desarrollo en el templo de Dionisos, al aire libre, el misterio se vio cohibido dentro de la arquitectura del templo cristiano, escena adecuada sólo para el esquemático drama ritual del sacrificio eucarístico. Salieron entonces de la iglesia el misterio, el milagro, la moralidad, hacia donde todos los fieles pudieran contemplarlos: al atrio; de ahí, a la plaza, a la calle.

En la calle se les une la farsa cómica, usual en las ferias populares; y tragedia y comedia van desarrollándose lentamente, arrancando de las formas rudimentales, brevísimas, en que renacen, a la par que se desarrolla el escenario. Del suelo, al nivel de los espectadores, el drama tiende a subir, busca la altura de la plataforma para que todos vean



mejor: así se crea el tablado. En círculo, alrededor de él, se agrupa la multitud (la primitiva disposición se perpetúa, en casos, con el escenario-carro y sus decoraciones circulares); pero los actores, para subir o bajar, necesitan abrirse camino; bien pronto hay que utilizar para los espectadores uno (excepcionalmente dos) de los tres lados de la plataforma: así nace el fondo de la escena.

Pero la escena, el escenario-plataforma, si ya tiene fondo, tardará mucho (aquí más, allá menos, según cada país) en tener costados libres a derecha e izquierda. Cuando el drama, durante el Renacimiento, enriqueciéndose con el estudio de la literatura antigua, y renovando sus formas, entra a los palacios —o siquiera al patio, al corral—, los espectadores están todavía demasiado cerca de la escena, o hasta tienen asientos en ella, y sólo dejan libre el fondo. Los teatros públicos, creados en el siglo XVI, en interiores, o en patios de edificios o entre edificios, ponen techo a la escena y van poco a poco alejando de ella al público. El golpe final se da en Italia: se obliga a la concurrencia, o la mayor parte de ella, a contemplar la representación desde uno solo de los tres lados por donde antes podía verla; y para hacer definitiva la separación entre público y actores, y hacer mayor la libertad de la escena, se crea el telón. El escenario empezó a concebirse como una especie de cuadro...

Los elementos materiales de que dispone el teatro moderno para poner marco al drama y al actor —trajes, muebles, decoraciones, luz— no se desarrollaron paralelamente: cada uno tiene su desenvolvimiento propio. Los trajes y los muebles eran ricos, desde la época del drama litúrgico, cuando lo permitían los recursos del actor o de su empresa: el siglo XIX trajo el buen desco de la exac-



titud histórica, pero también el recargo inútil, el exceso por afán mercantil de simular lujo: se ha confundido lo costoso con lo bello.

La evolución de las decoraciones es larga y compleja: hasta el siglo xvii hubo teatros que prescindían de ellas o las reducían a indicaciones elementales; pero, a la vez, desde la Edad Media existían las decoraciones simultáneas, cuya expresión sintética es la tríada de los dramas religiosos: el Cielo, la Tierra, el Infierno. Shakespeare y Lope de Vega alcanzaron todavía la época de las decoraciones simultáneas a la par que sintéticas; dentro de ellas concibieron sus obras, con sus frecuentes cambios de lugar, que les dan la variedad de la novela. ¿Y no se concibió así la *Celestina*? Después, cuando el telón de boca va poco a poco creando la imagen del escenario como cuadro, las decoraciones, con la adopción de la perspectiva pictórica, pasan a nueva etapa de su desarrollo, y su porvenir parece incalculable... Y la iluminación vino a adquirir todo su valor con la invención de la luz eléctrica: representa la aparición del matiz, permite la supresión de las candilejas del proscenio, con sus deplorables efectos sobre la figura humana.

Con la conquista de la luz, el escenario-cuadro llegó al apogeo; se esperaban portentos... La colaboración de la pintura con el drama sería cada vez más eficaz... ¿Por qué cuando más seguro parecía su imperio se levantan innumerables protestas contra el escenario moderno?



EL ODIADO SIGLO XIX

Probablemente, la causa primordial de tales protestas es el empleo que del escenario-cuadro hizo el odiado siglo XIX. El siglo de Napoleón III, de Victoria y de Guillermo II comenzó por aceptar la herencia de las decoraciones de tipo académico, *pompier*, y con ella combinó luego el tiránico realismo de los pormenores, la prolija multiplicidad de ornamentos y de muebles sobre la escena. Academicismo y realismo se dieron la mano sin esfuerzo; ¡como que representan dos fases de una misma estética limitada, la estética de la imitación de la naturaleza!

Más que como cuadro, llegó a concebirse el escenario como habitación a la cual se le ha suprimido una de las cuatro paredes. Quedaban para el escenógrafo con imaginación las escenas de bosque, de jardín, y aun las de calles y las salas históricas... Pero allí también hizo presa la rutina.

Para apreciar cuán corto vuelo tuvo el siglo XIX en sus concepciones escénicas, recuérdense las torpezas de Wagner, su manía de reducir a pueril realismo, en la representación plástica, los prodigios del mito teutónico y de la leyenda cristiana: mientras más complicados son los artificios que se emplean para producir la ilusión, más pobre es el efecto que se obtiene. ¿Absurdo mayor que representarnos como reales la cabalgata de las valquirias, el dragón de *Sigfrido*, el cisne de *Lohengrin*, la tierra andante de *Parsifal*?

O recuérdese a Sir Henry Irving en sus interpretaciones de Shakespeare: profusión de trajes, de muebles, de telones, en que abundaba la nota parda, muy seria, muy victoriana.



¡Imaginad la Venecia del *Mercader*, la Venecia de los Bellini y de Crivelli, llena de manchones pardos! «Gané una fortuna y la gasté en la propaganda de Shakespeare», decía Irving en su vejez. «No hay tal —afirma Bernard Shaw—; Irving ganó una fortuna con las obras de Shakespeare, y la gastó en decoraciones».

El delirio realista acabó por abandonar a veces los telones y la pintura, llevándolos a las decoraciones de interior, que a fuerza de exactitud se convierten en muebles: sólidas, macizas, de madera y metal. Son exactas, sí, pero inexpresivas, estorbosas y costosísimas.

¿PARA QUÉ SIRVE EL REALISMO?

¿Para qué sirve el realismo? El realismo del escenario-cuadro sirve para *Casa de muñeca*, para *Los tejedores*, para *El abanico de Lady Windermere*, para *La parisiense*, para *El gran galeoto*. Para dramas de interiores modernos, el realismo es una conquista que debe aprovecharse: con prudencia, eso sí, con sencillez.

Pero, ¿basta, o cabe siquiera, en *Cuando resucitemos*? ¿En *La nave*? ¿En Claudel? ¿En Dunsany? ¿En Tagore? ¿En Maeterlink, que comenzó escribiendo para marionetas? ¿Basta, en rigor, para *Los intereses creados*, para *Las hijas del Cid*? ¿Y qué hacer con los clásicos griegos y latinos, ingleses y españoles, que no escribieron para escenarios como los actuales? ¿Qué hacer con Racine y Corneille, con los mejores comedias de Molière, que apenas requieren escenario? ¿Y qué hacer con tantas obras que no se representan, pero que son representables, contra la vulgar opi-



nión, desde la *Celestina*, hasta las *Comedias bárbaras* de don Ramón del Valle-Inclán?

Bien se ve: el escenario moderno obliga a reservar para la biblioteca la mayor parte de las grandes obras dramáticas de la humanidad, y en cambio condena al concurrente asiduo a teatros a contemplar interminables exhibiciones de mediocridad, que ni siquiera ofrecen novedad ninguna. Así, en España, por falta de renovación el teatro se ha reducido a unos cuantos tipos de obra dramática: el drama y la comedia sentimental de las gentes de Madrid; la comedia del campo o de la aldea, de preferencia con escenario andaluz; la tragedia de los obreros y los campesinos; las farsas y sainetes, por lo común grotescos; el drama policíaco, y, como excepción el drama poético, resucitado por Marquina. El teatro argentino es aún más reducido: dramas y comedias, de corte uniforme, sobre el mundo elegante de Buenos Aires; comedias sobre las familias de la burguesía pobre; dramas de arrabal, con el típico conventillo o casa de vecindad; tragedias rurales —todo sometido a la técnica realista. Y el argentino es el único teatro nacional de pleno desenvolvimiento en nuestra América.⁽¹⁾

LA SOLUCIÓN ARTÍSTICA

Diversas soluciones se presentan. Las más y las mejores son simplificaciones: hay acuerdo en afirmar que el escenario moderno está recargado de cosas inútiles.

Hay quienes sustituyen el realismo con la fantasía: la solución artística. Sus argumentos son interesantes. No sólo protestan contra las pretensiones de exactitud foto-



gráfica, contra la minucia de pormenores, sino que atacan la estructura esencial del escenario moderno. Pase el escenario realista cuando reproduce interiores pequeños, como de cuadro holandés; pero para reproducir grandes salas —salvo en teatros excepcionalmente vastos—, y sobre todo para el aire libre, los métodos modernos son más equivocados que los de la Edad Media. Cuando se quiere simular un bosque, se distribuyen en el escenario unos cuantos árboles y se coloca en el fondo una pintura de paisaje; los ojos pasan bruscamente de la perspectiva real de los árboles aislados a la perspectiva ficticia del paisaje. ¡Y se pretende que la ilusión es completa! No existe la ilusión: sólo existe la costumbre perezosa de aceptar aquello como realismo escénico. ¡Si aun cuando faltan los árboles de bulto, sólo la desproporción entre la figura humana real y la perspectiva ficticia del fondo destruye toda ilusión de verdad!

Pero no basta suprimir la absurda mezcla de dos perspectivas que no se funden. Se va más lejos. ¿Es propósito de arte el engaño? El concepto sería mezquino... ¿A qué pretender que el paisaje simule enorme fotografía coloreada? ¿A quién ha de engañar el paisaje pintado? ¿A quién engaña la fotografía? ¡Fuera con las pretensiones de realismo! Ya que el objeto de la decoración no es engañar, sino sugerir, indicar el sitio, hagamos la indicación, no fotográfica, sino artística; que sea hija de la imaginación pictórica, la cual sabrá variar, según las obras, el estilo de la decoración, desde la opulencia de color que corresponde a *Las mil y una noches*, hasta los tonos sombríos que armonizan con el ambiente de *Macbeth* o de *Hamlet*.

Así nace el escenario artístico. De él existen dos tipos principales: uno, que sirve de fondo arquitectónico o pictó-



rico para el actor, y hasta se reduce al primer plano, con decoraciones sintéticas, como lo hacen Fuchs y Erler; otro, aquel donde se concibe al actor como simple elemento de vasto conjunto plástico y dinámico, según la práctica de Max Reinhardt en buena parte de sus invenciones escénicas. El escenario artístico escoge como puntos de apoyo: ya el dibujo y el color de las decoraciones, ya los recursos de la luz. El *ballet* ruso, bajo la inspiración de León Bakst, es el ejemplo mejor conocido de las nuevas riquezas de forma y color. Appia y Craig acuden a las sugerencias arquitectónicas y se complacen en hacernos concebir alturas inaccesibles, espacios hondos. Appia ha sido además el evangelista de la luz.

LAS TROYANAS

Recuerdo *Las troyanas*, de Eurípides, bajo la dirección de Maurice Browne, devoto inglés del evangelio de la luz. Era en Washington, durante la Gran Guerra; la compañía del teatro de cámara de Browne viajaba entonces en propaganda de paz, representando la tragedia que escribió Eurípides, según los historiadores, contra la injusticia de la guerra. Aquella tarde —extraña coincidencia— acababa de hundirse el Lusitania. Antes de levantarse el telón, apareció ante el público un joven pálido, trémulo, para decirnos unas cuantas palabras sobre la guerra; su primer gesto fue desplegar ante el público el extra periodístico en que se anunciaba el hundimiento de la nave monstruosa: LUSITANIA SUNK...



En aquel ambiente lúgubre comenzó la representación de la más lúgubre de las grandes tragedias. El escenario está sumido en tinieblas: noche profunda. . . A poco se dibuja vagamente una muralla, rota en el medio. De la noche vienen las troyanas, el coro que se agrupa en torno de Hécuba la reina. Principia el lamento inacabable. . . El día va levantándose sobre su desolación tremenda. . . Pasa, delirante, Casandra, la profetisa; sabe que ha de morir en la catástrofe de la casa de Agamenón. Llega Andrómaca, la madre joven y fuerte, trayendo de la mano al hijo único de Héctor, en quien se refugian débiles rayos de esperanza. Pero la guerra es implacable: Taltibio viene a arrancar de las manos maternas al niño; los argivos dispusieron darle muerte despeñándolo. La desesperación de las troyanas cunde en ondas patéticas desde el oscuro escenario hasta la oscura sala de la concurrencia. Las mujeres lloran. . . Durante breves momentos, en día pleno ya, pasa frente al cortejo de las vencidas envueltas en mantos de luto la radianté figura de Helena, ornada de oro y carmesí. Tras ella, el irritado Menelao. ¡Sacrifícala!, es el grito de Hécuba. Helena marcha hacia las huecas naves de los aqueos. ¿Morirá? Sus poderes son misteriosos. . . Vuelve Taltibio para entregar el destrozado cuerpo de Astiánax. Mientras la piedad femenina amortaja el cadáver y lo unge con lágrimas amorosas —¡cómo sintió Eurípides la poesía patética de los niños!—, detrás de la rota muralla surgen rojos resplandores de incendio. Arde Troya, caen sus orgullosas torres, y el *commos*, el clamor de Hécuba y las troyanas, que entonan su despedida a la ciudad heroica, va subiendo, subiendo junto con las llamas. . . Se apaga en largo gemido, mientras va cayendo la noche: rumbo a la noche desfilan y desaparecen las troyanas cautivas.



SOLUCIÓN HISTÓRICA

Dicen otros: demos a cada obra escenario igual o semejante al que tuvo en su origen; así la entenderemos mejor. Solución histórica. De ahí la resurrección de los teatros griegos al aire libre. con éxito creciente, que hasta incita a llevar a ellos creaciones modernas, para las cuales resulta propicio el marco antiguo. A Shakespeare y sus contemporáneos se les restituye a su escenario isabelino; así las obras renacen íntegras, sin cortes, vivas y rápidas en su *tempo* primitivo, libres de los odiosos intervalos «para cambiar las decoraciones». ¿Cuándo veremos restituidos en su propio escenario a Lope y Tirso, Alarcón y Calderón?⁽²⁾

SOLUCIÓN RADICAL

Los radicales dicen: dejemos aparte los problemas de la pintura; desentendámonos de la arquitectura; no hay que soñar en la fusión de las artes cuando lo que se desea es, estrictamente, representar obras dramáticas. La simplificación debe ser completa: todo lo accesorio estorba, distrae de lo esencial, que es el drama. Y el primer estorbo que debe desaparecer es la decoración. ¡Fuera con las decoraciones!

El mayor apóstol de la solución radical, de la simplificación absoluta, es Jacques Copeau. Y sus éxitos en el Vieux Colombier dan testimonio de la validez de sus teorías.



LA MEJOR SOLUCIÓN

Hay quienes no se atreven a tanto, y adoptan soluciones mixtas. Hay quienes hablan de *síntesis* y de *ritmo*, y de otras nociones que emplean con vaguedad desesperante: no todos los renovadores tienen en sus ideas, o al menos en su expresión, la claridad francesa de Copeau. En rigor, las soluciones mixtas se inclinan las más veces al tipo artístico, y en ocasiones pecan de profusión y recargo como el realismo escénico que aspiran a desterrar. Entre estas soluciones las hay de todas especies, hasta las que llegan a complicaciones extremas, como el «gran espectáculo» de Gémier, con intermedios de ejercicios atléticos, reminiscencia del Renacimiento italiano.

La mejor solución está en aprovechar todas las soluciones. La artística es de las que se imponen solas y puede darnos deleites incomparables. La histórica, al contrario, triunfa difícilmente: requiere sumo tacto en la dirección escénica, para que la historia no ahogue la vida del drama.

Confieso mi desmedido amor a la solución radical, a la simplificación, relativa o absoluta. Nada conozco de mejor que Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Racine, sin decoraciones o con meras indicaciones esquemáticas del lugar. Y nada me confirma en mi afición como el *Hamlet* de Forbes Robertson. Lo vi primero con decoraciones, y me pareció lo que todos concedían: el mejor *Hamlet* de su tiempo. Años después volví a verlo sin decoraciones. Forbes Robertson no pertenecía a grupos renovadores. Se retiraba del teatro recorriendo todos los países de habla inglesa, en gira que duró tres años, dedicada a *Hamlet*; la última representación tuvo lugar el día en que se conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Shakespeare. En esta



gira, en que se cambiaba de ciudad con gran frecuencia, cuando no diariamente, las decoraciones parecieron molestas, y fueron suprimidas, sustituyéndolas con cortinajes de color verde oscuro, según el plan preconizado en Inglaterra por William Poel. El efecto de este *Hamlet* era cosa única en el arte contemporáneo. La falta de accesorios estorbosos dejaba la tragedia desnuda, dándole severidad estupenda, y el método empleado por Forbes Robertson de identificar el conflicto espiritual, manteniendo a los actores agrupados a corta distancia del protagonista, producía la impresión de que el drama ocurría todo «dentro de Hamlet», en la cabeza de Hamlet. Nunca comprendí mejor la idea de Mallarmé: los personajes de *Hamlet* son como proyecciones del espíritu del protagonista. Este *Hamlet* no era ya solamente el mejor de nuestros días: es la realización más extraordinaria que he visto sobre la escena.

Con la renovación del escenario y de las formas de representación vuelven a la vida todas las grandes obras, el drama deja de ser mera diversión de actualidad. El concurrente asiduo a teatros en Francia, Alemania, Rusia, Inglaterra, los Estados Unidos, desde hace cuatro lustros goza de extraordinarios privilegios; ve reaparecer, junto a la tragedia de Esquilo, Sófocles y Eurípides, la *comedia nueva* de Atenas y Roma y hasta la pantomima de Sicilia; con *Everyman*, la moralidad alegórica de la Edad Media, y con *Maitre Pathelin* la farsa cómica; el lejano Oriente le envía sus tesoros: la India, los poemas antiguos de Kalidasa y los modernos de Tagore; el Japón su *Nob*, su drama sintético; la China, por ahora, sólo sus métodos estilizados de representación. ¡Hasta el *Libro de Job* y los diálogos de Platón cobran vida escénica!



EN ESPAÑA

¿No estarán maduros los tiempos, en los países de habla española, para la renovación del teatro? Creo que sí. Hace más de treinta años decía don Marcelino Menéndez y Pelayo que la *Celestina* acaso no fuera representable «dentro de las condiciones del teatro actual, mucho más estrecho y raquíutico de lo que parece». Pero agregaba: «¿Quién nos asegura que esa obra de genio, cuyo autor . . . entrevió una fórmula dramática casi perfecta, no ha de llegar a ser, corriendo el tiempo, capaz de representarse en un teatro que tolere una amplitud y un desarrollo no conocidos hasta hoy?»

Hasta ahora, en España se realizan escasos intentos de renovación. Uno que otro, tímido, tratando de conciliar a los dioses del Olimpo y a los del Averno, precaviéndose de asustar a la masa rutinaria del público madrileño, se debe a las compañías de María Guerrero (con *El cartero del rey* de Tagore) y de Catalina Bárcena. Benavente, a quien sus buenas intenciones ocasionales le hacen perdonar sus muchos pecados, merece recuerdo por sus ensayos de teatro infantil: a uno de ellos debe su nacimiento *La cabeza del dragón*, la deliciosa comedia de Valle-Inclán. Ha de recordarse la *Fedra*, de Unamuno, en el Ateneo de Madrid, con escenario simplificado. Y el marco de la escena fue hábilmente roto, pero sin reforma de las decoraciones, por Cipriano Rivas Cherif, distribuyendo entre el tablado y la sala del público a los personajes del acto de la asamblea en *Un enemigo del pueblo*, cuando los socialistas madrileños organizaron una representación de aquella tragicomedia del individualismo (1920).



Gran devoto de la utopía —de la utopía, que es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo—. Azorín ha creado (¡sobre el papel!) el teatro a que aspira la España moderna. Y si no no fuese ya perfecto, como todas las utopías, hasta pudiera merecer su proyecto el nombre de útil, a la vez que deleitable, porque contiene una preciosa antología de dramas. ¡La encantadora lengua de las emociones en la prosa de las tragedias imitadas de los griegos por el maestro Pérez de Oliva!

EN NUESTRA AMÉRICA

En México descubrimos uno que otro intento digno de atención. Se ha ensayado el teatro griego, al aire libre, en el Bosque de Chapultepec, con Margarita Xirgu y su compañía española, interpretando *Electra* (1922); desgraciadamente, el tablado que se levantó era de tipo moderno, y la obra escogida no era ninguna de las tragedias clásicas, sino el frenético melodrama de Hugo von Hofmannsthal. Mejor todavía, se ha procurado poner a contribución el arte popular del país: unas veces fuera del drama, en las obras breves del Teatro Lírico, desde 1921, o en el efímero e ingenioso Teatro Mexicano del Murciélagos (1924), del poeta Quintanilla, el pintor González y el músico Domínguez, espoleados por el ejemplo ruso; otras veces en el drama, en el teatro de los indios, iniciado por el dramaturgo Saavedra en Teotihuacán, junto a las Pirámides, y transportado después a otros sitios (1922): el escenario era del tipo artístico; los indígenas hacían de actores, en ocasiones con suma delicadeza. Y México ha dado al mo-



vimiento internacional la contribución de Miguel Covarrubias, autor de las decoraciones para la estrepitosa *Revue Nègre*, de París, y para *Androcles y el león*, de Bernard Shaw, y *Los siete contra Tebas*, de Esquilo, en Nueva York.

En la Argentina hay signos favorables: la Asociación de Amigos del Arte abriga entre sus proyectos uno de espectáculos dramáticos; el señor Piantanida, en las columnas de *Martín Fierro*, hace excelentes indicaciones sobre las perspectivas del «teatro de arte» en Buenos Aires; se construyen teatros griegos, que bien pudieran conquistar al público, para sorpresa de los escépticos... Entretanto, desde 1919, el grupo *Renovación*, de La Plata, ha venido organizando de tarde en tarde representaciones, con telones pintados en estilo nuevo, de dramas modernos y comedias antiguas (Lope de Rueda, Cervantes, Molière, Goldoni); la compañía *Arte de América* ha adoptado también, para sus cuadros de danzas y cantos populares, los telones artísticos, inspirándose en motivos del Nuevo Mundo; la inteligente curiosidad con que se acoge la resurrección de *Juan Moreira* y de *Santos Vega*, en su primitivo y perfecto marco, la pista de circo, que rompe con la costumbre de los espectáculos urbanos, es indicio de madurez de gusto; y hasta en la ópera, venerable iglesia de la rutina, el pico del *Gallo de oro* acaba de hender la tradición en dos pedazos.

El deseo de renovación está en el aire. Para cumplirlo en nuestros pueblos habrá que comenzar, como en todas partes, por funciones especiales, en que sólo se admita a los devotos, constituidos previamente en sociedad, y se excluya a los espectadores innecesarios. Pero también deberían trabajar en esta renovación los estudiantes universitarios; a los estudiantes se deben preciosas contribuciones en otros países: ciudades hay en los Estados Unidos donde



los mejores espectáculos dramáticos son los que ofrecen los jóvenes de la Universidad en sus *Little Theatres*.

Esperemos que pronto se multipliquen las tentativas. Si la América española ha de cumplir sus aspiraciones de originalidad artística, está en el deber de abandonar las sendas trilladas y buscar rutas nuevas para el teatro.

Buenos Aires, 1925.



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

EN LA ORILLA,
MI ESPAÑA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



LA OBRA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

He aquí poesía para embriagarnos de ella. Para mecernos, abandonando la voluntad plenamente, en el vértigo suave de la claridad y la melodía infinitas; para ascender, luego, por la escala espiritual del éxtasis. Con lento y eficaz sortilegio, su mar sonoro y su niebla fosforescente nos apartarán del mundo de las diarias apariencias, y sólo quedará, para nuestro espíritu absorto, la esencia pura de la luz y la música del mundo.

¿No es la embriaguez donde hallamos la piedra de toque para la suprema poesía lírica, como en el sentimiento de purificación para la tragedia? No basta la perfección, acuerdo necesario de elementos únicos: podemos concebir poesía perfecta, de perfección formal, de nobleza en los conceptos, sin el peculiar acento del canto; pero la obra del cantor, del poeta lírico, cuando la recorremos sin interrupción, debe darnos transporte y deliquio.

Y el poeta de *Arias tristes* y de *Eternidades* sabrá darnoslos, si sabemos leerle, como los líricos genuinos, página tras página.

I

Recóndita Andalucía. . . Rodó supo definir, en dos palabras, uno de los secretos de Juan Ramón Jiménez, su Andalucía interior. Rubén Darío lo sorprendió también:



«Lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine —le llama—, que permanece no solamente español, sino andaluz».

Nada hay en Jiménez, ya se ve, que corresponda a la noción vulgar sobre el mediodía de España. Nada de la Andalucía pintoresca, cuya tradición se remonta a los romances, a los cuentos moriscos, y dura todavía en la literatura del patio y de la reja, de la mantilla y la guitarra. Pero sí hay mucho de la recóndita, que existe frente a la exterior, frente a la pintoresca: contradiciéndola al parecer; en verdad completándola y superándola.

La Andalucía recóndita tiene también su tradición, digna de gloria única. Suyos son el acento sentimental de Fernando de Herrera en sus elegías y sus sonetos delicados; el patético amor a las flores, en Rioja; el don de finos matices, en Pedro Espinosa; en parte, la penetrante música de Góngora en sus romances y villancicos. Suyo es Bécquer. Suyas son, hoy, las mejores inspiraciones de Manuel Machado. Suyo es Jiménez, por la sensibilidad aguda, fina y ardiente, para las cosas exteriores tanto como para las cosas del espíritu. Los ricos colores del Mediterráneo, el cielo esplendoroso, los huertos, las fuentes, la herencia del lujo morisco y de las elegancias renacentistas, todo eso lo imaginamos como ambiente donde se educan los sentidos del poeta. Y el melódico deliquio, la melancolía y la pasión de los cantares del Sur («la música triste que viene en el aire»), fluyeron gota a gota en su espíritu.

II

La obra de Jiménez se inicia temprano y desde temprano es perfecta: pasan rápidamente los tanteos de la adoles-



cencia —la hora impersonal, en que se buscan orientaciones a través de campos ajenos— y bien pronto el poeta se define, con notas líricas, puras, francas, de melodía simple, muchas veces repetida. Es la «primera manera», que alcanza su culminación en *Arias tristes*. Versos de romance tradicional, límpidos, cristalinos, sobre sentires melancólicos, inacabable suspiro juvenil que a veces se resuelve en sonrisa:

*Francina ¿en la primavera
tienes la boca más roja?
La primavera me pone
siempre más roja la boca...*

pero que más a menudo se desata en lágrimas:

*Lloré de amor, con un aire
viejo, que estaba cantando
no sé quién, por otro valle...
—Voz que me hace, otra vez
llorar por nadie y por alguien...
—Vengo detrás de una copla
que había por el sendero,
copla de llanto, fragante
con el olor de este tiempo...*

Y hasta se mezclan llanto y sonrisa, como en el más delicioso de sus *Jardines lejanos*:

*Tú me mirarás llorando
y yo te diré: No llores...
Y yo me sonreiré
para decirte: No es nada.*



No nos engañe esta sencillez: estas *Arias tristes* esconden sabiduría, como las arias de Mozart, como los *lieder* de Schubert; como sus antecesores en la tradición española, los romancillos de Góngora:

Dejadme llorar...
Llorad, corazón...

Pero, si la sencillez no debe engañarnos, sí debe sorprendernos, porque la encontramos en la juventud del poeta, poeta que, como lo indican sus ensayos iniciales, ahora sepultos en rarísimas ediciones, había conocido ya el caudal poético lanzado a la circulación por Rubén Darío. Limitarse voluntariamente a formas simples y ritmos elementales, como lo hizo Jiménez, cuando al alcance de la mano juvenil tenía cien complejidades tentadoras, es indicio de precoz maestría y dominio de los propios recursos artísticos. De ahora en adelante, nada en su obra será producto del acaso: cada nueva etapa, por muy inesperada que parezca, será la natural secuela de las anteriores.

III

Poco a poco va sacando a la luz sus tesoros. Las simples notas melancólicas de la flauta pasan, enriqueciéndose, a la plena voz de las cuerdas, como en el adagio de la Novena Sinfonía. El suspiro solitario, lleno de nostalgia, va convirtiéndose en deliquio, en éxtasis del alma consigo misma, «ruiseñor de todos sus amores...» Extraño narcisismo espiritual:

*...Era más dulce el pensamiento mío
 que toda la dulzura del poniente...*



*...No hay en la vida nada que recuerde
estos dulces ocasos de mi alma.*

...Viajero de mis lágrimas, solo, exaltado y triste.

Entretanto, el mundo exterior va poblándose de imágenes, de formas nuevas, y el poeta las va acogiendo con amor ardoroso. En las *Arias tristes*, los toques de paisaje eran pocos, sencillos; blanco, azul, verde, oro; cielo, sol, luna, caminos, árboles... En *Olvidanzas* y *Elegías* la visión se enriquece: no se presenta bajo contornos netos y precisos, sino encendida, aureolada, bajo tenue niebla luminosa; la exaltación interior se comunica al mundo de las apariencias y lo inflama y lo magnifica:

*¡Ob plenitud de oro! ¡Encanto verde y lleno
de pájaros! ¡Arroyo de azul, cristal y risa!...*

*...Cristal de plata y oro del agua de aquel prado,
fruto de sangre y fuego del chojo de oropeles...
Todo andaba cargado de risas y de flores,
el suelo era de juncias, el aire de banderas...*

*¡Mar de la tarde, mar de rosa,
qué dulce estás entre los pinos!...
En el sopor azul e hirviente de la siesta
el jardín arde al sol...*

Y se enriquece también la música de sus versos. Predomina el alejandrino, de sonoridad opulenta, como el de Moréas y Régnier; aparecen otros metros, los rítmicos, irregulares, aprendidos del canto popular:

*Vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos*



por romero y por amor . . .
Cómo suena el violín por la viña,
por la villa amarilla . . .
El humo del romero quemado
nubla, blanco y redondo, el sol . . .

Olvidanzas y *Elegías* representan la plenitud juvenil en la obra de Jiménez, y son valores excepcionales en la moderna poesía española, por la virtud del verso musical que fluye sin caídas, por el esplendor de las imágenes, envueltas en oro bizantino, y por el ímpetu lírico, que salta de poema en poema como llama inextinguible. Toda la pujanza de la primavera está allí: sólo la hora primaveral de la vida conoce este delirio ante toda belleza, esta fluida maestría de alondra o de ruiseñor en el canto: el secreto de Safo y de Teócrito, de Keats y de Shelley. Es la hora de la melodía, cuyo encanto quisiéramos perpetuar deteniéndola . . .

IV

De *Elegías* pasa Juan Ramón Jiménez a *Laberinto*, y luego, a través de grupos varios (*Poemas impersonales*, *Esto*, *Historias*, *Apartamiento*) se busca nuevos caminos. Desde *Laberinto* ha cambiado su actitud: si sus versos juveniles estaban llenos de soledad sonora o de coloquios sentimentales, dulces, discretos, como soñados, ahora la presencia femenina en constante, imperiosa. Se siente la proximidad física de las mujeres que pueblan los versos, y los ojos del poeta se detienen en la cara, en el cuello, en las manos. Su imaginación rehusa ceñirse a la apariencia y va siempre más allá de lo que ve:



*¡Ab! ¡Tus manos cargadas de rosas!
¿Se te cayeron de la luna?...*

¿Son de agua?

—Los trajes ligeros, hijos del paisaje...

bonda

aureola de sangre en tus ojos azules...

El período, sin embargo, es todo de tentativas, y después de *Laberinto* —libro a ratos enervante— el poeta ensaya la descripción impersonal, el realismo, hasta el humorismo. Buen ejercicio, a no dudarlo; los resultados son a veces discutibles; a veces, en cambio, interesantísimos:

*...Conozco la miel suya. Y esos lirios de toca
de sus labios son, madre, de la misma familia
de los ricos corales que ponía en mi boca.*

V

Nueva etapa, la poesía de los conceptos y las emociones trascendentales, principia en la obra de Jiménez con *El silencio de oro*. Continúa luego con *Estío*, con los *Sonetos espirituales*, con los versos del *Diario*, con *Eternidades*, y dura todavía. Sus tres etapas —canción interior, visión exaltada del amor y del mundo, poesía de las síntesis ideales— se suceden, claro está, gradualmente; es más, se enlazan y completan unas a otras. Si su manera cambia, el poeta es siempre, en esencia, el mismo: su virtud suprema, la exaltación lírica, persiste a través de toda la obra.

El delirio interior perdura, y se enriquece de ideas, de problemas, de interrogaciones; el sentimiento se va despojando de las tristezas juveniles y se convierte en de-



voción tranquila, «firme en la excelsitud de su amargura»; la visión de las cosas nunca pierde su esplendor, pero gana en simplicidad, en grandeza de líneas y pureza de colores; la música va moderando su empuje y haciéndose más sutil, hasta llegar a los ritmos intelectuales, abstractos, del verso libre; en general, el poeta se torna más severo, más fuerte, con vigor de madurez.

Su poesía trascendental comienza como poesía de símbolos:

*Aquella rosa era veneno.
Aquella espada dio la vida.*

Las cosas que atrajeron sus ojos ávidos de hermosura van revelándose poco a poco; eran primero apariencias brillantes, luego símbolos, después velos transparentes a través de los cuales se contemplaban las armonías eternas, las leyes divinas. Y le sucede lo que a todos los platónicos:

*Yo soñaba en la gloria de lo humano
y me ballé en lo divino.*

Desde entonces, toda su preocupación es irse cada vez más adentro hacia las verdades inmarcesibles. Se apoya en los símbolos —el cielo, el mar, la aurora, la primavera, la luz—, pero su devoción es toda para las esencias puras: la belleza, el amor, el dolor, la poesía, el pensamiento, el ansia de perfección y de eternidad.

A veces ha dado forma a sus visiones en la firme y compacta arquitectura de sus *Sonetos espirituales*, de alta y singular nobleza; donde la expresión tiende a vaciarse en troqueles impecables:



*Eres la primavera verdadera,
 rosa de los caminos interiores,
 brisa de los secretos corredores,
 lumbre de la recóndita ladera...
 El árbol puro del amor eterno...
 ...Sin otro anhelo
 que el de la libertad y la hermosura...
 Sin más pasión ni rumbo que la aurora...
 Tu rosa será norma de las rosas...*

Pero, en general, las nuevas visiones piden nuevos medios de expresión, y el poeta ha roto con los antiguos, ya, en *Eternidades*, cada verso y cada frase son intentos de traducir con exactitud, con nueva intensidad, la desusada concepción poética:

*No sé con qué decirlo,
 porque aún no está hecha
 mi palabra.*

Y sin embargo, la palabra se va haciendo, a través del libro, y muy a menudo puede decirse que está hecha:

*¡Oh pasión de mi vida, poesía
 desnuda, mía para siempre!..
 Sé bien que soy tronco
 del árbol de lo eterno...
 Corazón, da lo mismo, muere o canta..*

En su peregrinación trascendental, no es raro que el poeta escoja rutas arduas, ensaye vuelos desconcertantes. No todos podremos seguirle en todas sus difíciles excu-



siones; pero podemos, y debemos, seguirlas con interés, aunque a veces haya de ser a distancia, porque en su peregrinación oiremos siempre la voz del canto inagotable y veremos la sinceridad del espíritu platónico que, después de haber conocido y expresado la magia y la hermosura del mundo, aspira a más: aspira a revelarnos su visión del paraíso, el cielo de las ideas puras, y a hacer de la poesía, no sólo el verbo de las cosas bellas, sino la palabra eterna de las cosas divinas.

Mineápolis, 1918.





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

EN TORNO A AZORIN

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



I.—LOS VALORES LITERARIOS

Era de esperarse que Azorín diera a uno de sus libros el título que lleva el último: *Los valores literarios*. El título sintetiza las tendencias de su labor crítica. Su esfuerzo aspira a la formación o a la renovación de las tablas de valores en la literatura española. Representa el sentido literario de la actual generación, que cree en la necesidad de ir al pasado, pero renovando o depurando los valores tradicionales.

¿Lleva consigo este esfuerzo las condiciones de su eficacia? Quizás no todas. La crítica de Azorín, atada a la volandera forma de artículos periodísticos, ejerce influjo rápido, momentáneo, sobre el público que lee la prensa de Madrid. Y este influjo, repetido, deja a la larga un sedimento de criterio renovado en un corto número de lectores. Temo que no vaya mucho más lejos. En los inconexos volúmenes de artículos de Azorín, aunque corre un espíritu, falta la organización, el otro elemento sin el cual no existe el libro, único capaz de producir revoluciones ideológicas. El efecto, aunque no se pierde, se diluye y amigora. Obsérvese la influencia de Nietzsche, y qué diferentes procesos atraviesan el que lo va leyendo a pedazos, en sus volúmenes de aforismos, y el que lee desde luego un verdadero libro, como *El origen de la tragedia*: conozco más de un caso de revolución intelectual iniciada por esta obra.



II.—LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES

Además, la crítica de Azorín es a *posteriori*. Aunque toda crítica lo sea, existe una que para el público se presenta como simultánea con la obra juzgada: es la de los prólogos. Crítica que será molesta en los libros de autores contemporáneos, pero indispensable en las ediciones de clásicos destinadas a público numeroso. El clásico no es libro abierto para el lector que carece de cultura histórica; y la mejor forma de presentarla es una interpretación sobria. Como, sin ir muy lejos, la que trae la novísima edición de *La Galatea* de Cervantes por Schevill y Bonilla. Para que las ideas de Azorín sobre los clásicos españoles alcanzaran éxito definitivo, ningún medio mejor que exponerlas en prólogos de ediciones populares, como esperamos que haga con *El criticóm* de Gracián.

No solamente los prólogos: la selección de las obras que se reimpriman tiene valor crítico. En la formación de las bibliotecas clásicas españolas ha prevalecido el desorden. Principian a apartarse de él las colecciones de *La Lectura* y de *Renacimiento*; pero mucho hay que enseñar todavía, y mucho podría enseñar Azorín: así, debe corregirse el rutinario olvido de escritores de primer orden, como Juan de Valdés y el Arcipreste de Talavera, más importantes que otros constantemente reimpresos, como Luis Vélez de Guevara.

Tal vez Azorín ha desdeñado la necesaria y eficaz labor de las ediciones críticas de clásicos, por su propia hostilidad —de intensidad variable, y más a menudo implícita que confesada— contra la erudición. Hostilidad explicable; pero injusta. Explicable, porque la erudición española an-



terior a don Manuel Milá y Fontanals, aunque significa trabajo enorme y digno de respeto, fue muchas veces indigesta e inexacta, y no es precisamente un placer la consulta aun de los más famosos eruditos, como Gayangos o Amador de los Ríos. Pero injusta no sólo porque la erudición española ha ganado en seguridad de método y claridad de exposición a partir de Milá y del creciente influjo extranjero —al punto de que España ofrece hoy, en don Ramón Menéndez Pidal, el modelo del investigador sobrio que es a la vez crítico de primer orden—, sino porque la erudición es el instrumento previo de la crítica, es el conocimiento exacto de las obras y de la historia literaria.

III.—AZORÍN Y MENÉNDEZ Y PELAYO

La hostilidad general de Azorín contra el criterio académico, estancado en tablas de valores dignas de exterminio, motiva en parte su hostilidad contra la erudición, que en España acostumbraba ir unida a aquel criterio. Y es también la que motiva su hostilidad, inmerecida, contra don Marcelino Menéndez y Pelayo. Al romper con el mundo académico, a que oficialmente pertenece don Marcelino, Azorín niega al maestro, sin advertir que éste puede ser un aliado de los *modernos*, aunque parezca serlo de los *antiguos*. Azorín, urgido por necesidades de polémica y de oposición, no sólo ha negado a don Marcelino, sino que ha dejado de leer muchas de sus obras: sólo así se explican sus negaciones rotundas y extremas.

Porque Menéndez y Pelayo tiene limitaciones, pero, aun con todas ellas, es uno de los mayores críticos. Azorín se



queja de su estilo oratorio, de la sinfonía marcelinesca: pero ¿por qué se niega a ver que ese estilo fue templándose con los años? ¿No leyó las declaraciones del maestro en el nuevo prólogo a la *Historia de los heterodoxos españoles*? ¿No ha leído, por ejemplo, el sobrio discurso en memoria de Milá?

Dirá Azorín: templado y todo, conserva la orientación fundamental hacia la elocuencia. Y bien: ¿por qué hemos de rechazar siempre el estilo elocuente? Es excelente cosa escribir como Marco Aurelio; pero ¿no tuvo Cicerón derecho de escribir? ¿Confundiremos la elocuencia de Menéndez y Pelayo con la insoportable retórica que suele multiplicar sus frondas en los parlamentos? Si en ocasiones fatiga el estilo del maestro, o el arrastre verbal lo lleva a la inexactitud, no pretendamos declarar que esto sucede siempre: ni siquiera predomina.

IV.—EL CRITERIO ACADÉMICO

Azorín no sólo se queja del estilo, que es la contraposición del suyo propio. Su censura principal es para la crítica, que él estima académica. Para mí el criterio académico es el que concibe el arte como artificio y lo somete a un conjunto de reglas fijas; reglas que históricamente se derivan de las postrimerías del Renacimiento y son interpretaciones de los procedimientos artísticos de la antigüedad: falsas, en general, cuando se refieren a Grecia: menos falsas, cuando se refieren a Roma.

Y como empecé por conceder, sigo concediendo que en Menéndez y Pelayo haya influido el sistema académico, el



espíritu del siglo XVIII español. Es más: aunque su criterio pasó rápidamente del formalismo de la preceptiva a la síntesis estética, nunca rompió por completo con la retórica. Nadie como él hizo burla de los ridículos excesos en que cayó la preceptiva académica del siglo XVIII en España: al hablar de las polémicas de Hermosilla y otros personajes de aquella época de gusto lamentable, don Marcelino se vuelve hasta humorista. Y sin embargo, leyendo su exposición de las ideas de Lessing se advierte que no se atrevió a romper —tal vez no sintió el problema— con la teoría fundamental de la retórica: la teoría de las reglas. Concedamos todavía más a Azorín: Menéndez y Pelayo no se propuso renovar los valores literarios, y a veces, sobre todo en su primera manera, dejó intactas valuaciones notoriamente equivocadas. Por último, aunque atenuó mucho, nunca perdió del todo, con relación a cosas de nuestro tiempo, sus actitudes de clásico y de católico, ni, con relación a la América, su actitud de español.

V.—LA VERDADERA LABOR DE MENENDEZ Y PELAYO

Todo esto puede concederse a paladinas, y aún nos queda un Menéndez y Pelayo crítico de primer orden. Distíngase, desde luego —cosa que no hacen sus admiradores incondicionales ni tampoco sus detractores—, entre el primero y el segundo períodos de su obra, no contradictorios, pero sí diversos. En el primero, el de *La ciencia española*, de *Horacio en España*, de los *Heterodoxos* primitivos, aparece un escritor demasiado polemista, no poco oratorio y a ratos académico en sus gustos.



En el segundo período, el de la *Historia de las ideas estéticas*, el de la *Antología de poetas líricos castellanos*, el que terminó con los *Orígenes de la novela* y el principio de refundición de los *Heterodoxos*, aparece el verdadero crítico, el guía más seguro para las letras españolas.

Poco importa que nunca rompiera de modo terminante con la retórica: nadie osará afirmar, leyéndolo, que sus juicios son de retórico. Como los méritos literarios no se prueban por razonamiento, sólo cabe proponer ejemplos de su alto sentido crítico: en las *Ideas estéticas* (obra tan elogiada por Saintsbury, por Benedetto Croce, por Farinelli, pero que Azorín nunca cita), los juicios sobre Víctor Hugo, o sobre el estilo de Chateaubriand, o sobre el *Hermann y Dorotea*; o con relación a España, la interpretación del *Quijote*, que coincide en puntos con la de Azorín y contiene ideas renovadoras como las relativas a Sancho; o con relación a América, sus opiniones sobre Bello. La acusación de falta de espíritu renovador tiene fundamento sólo aparente. Menéndez y Pelayo no se propuso renovar, pero de hecho renovó. Era tan escasa y pobre la crítica de las letras clásicas españolas, que rara vez tuvo él que apoyarse en opiniones ajenas. En su primer período tendió a aceptar los trabajos anteriores, cuando existían; poco a poco fue libertándose de ellos, y acabó por no mencionarlos —así con los de Amador de los Ríos—, o por atacarlos francamente, como al *Alarcón* de Luis Fernández-Guerra. ¿No hay ataques a la crítica convencional en el libro sobre Calderón que Azorín aplaude, aun siendo de los antiguos de su autor? En muchos otros casos, sus opiniones no sólo renovaron valores, sino que los establecieron. ¿No es crítica creadora



de valores la que hizo sobre el Arcipreste de Hita? ¿Sobre Gil Vicente? ¿Sobre Boscán? ¿Sobre el Obispo Guevara? ¿No es muestra de amplitud su discurso sobre Pérez Galdós?

Menéndez y Pelayo es el único crítico que puede servir de guía para toda la literatura española, y representa el criterio más amplio antes de nuestro siglo. Milá sólo estudió porciones de historia literaria. Wolf hizo no poco, pero ni toda su labor es crítica, ni es tan vasta, ni tan rica en apreciaciones como la de Menéndez y Pelayo. De los otros críticos y eruditos anteriores a él, o contemporáneos suyos, no hay para qué hacer memoria: o son notoriamente inferiores, o sólo hicieron trabajos parciales. De los últimos es Clarín, que representa el tránsito hacia los nuevos rumbos críticos.

VI.—ANTIGUOS Y MODERNOS

La diferencia principal entre la crítica de Menéndez y Pelayo, y la que Azorín propone y muestra, proviene quizás de que aquélla ve la obra literaria en perspectiva histórica, en valor tradicional, y ésta la ve como fuente de gustos y experiencias individuales, actuales. Menéndez y Pelayo, con su actitud de historiador, se cree obligado a conceder igual estudio a Gracián, que todavía nos enseña, y al Padre Mariana, que poco nos dice hoy. Azorín se contenta con prescindir de Mariana.

Pero sin la historia literaria de Menéndez y Pelayo no habríamos llegado a la crítica individualista de Azorín. Y bien podemos conservar las dos. Ambas nos hacen falta.



VII.—AZORÍN RENOVADOR

Reconócese, ahora, que Azorín trae un sentido nuevo al entendimiento de las letras españolas. No es lo que vulgarmente se llama impresionismo. No es escéptico, sino afirmativo. Es una especie de individualismo, enemigo de fórmulas acumuladas, abstracciones que tienden a quedarse vacías por el uso; se dirige a la obra sin prejuicios, y en lo posible sin preconceptos, y la estudia como cosa individual y concreta, libremente, interpretándola por las enseñanzas que ofrezca en experiencia humana y en recursos literarios. La historia misma la contempla de modo personal. Los procedimientos de selección y de síntesis, necesarios a toda historia y a toda crítica, los aplica Azorín a sorprender nuevos aspectos y a ensayar síntesis nuevas.

El ha introducido, por ejemplo, el elemento de la sugestión o de la asociación inesperada. Así, cuando habla de la extraña ligereza de don Esteban Manuel de Villegas, y aun nota, de paso, el realismo de aquel súbito «No quiero» del rústico que roba el nido en una cancioncita del poeta. Cuando reconstruye la psicología, de emociones temblorosas, de San Juan de la Cruz. Cuando traza el retrato imaginario de Don Juan Manuel. Cuando, al hablar de la segunda parte del *Quijote* (la preferida también por Menéndez y Pelayo, la preferida por nuestro siglo), evoca los grises de Velázquez y aun los dos sorprendentes cuadros de la Villa Médicis: de estas intuiciones necesitaba la crítica española. Y también necesitaba rectificaciones como la excelente que toca a don Juan Valera; como la que toca a los ditirambos de Cejador.

Próximo a terminar, he recibido, en admirable coincidencia, cartas de amigos, hispanistas jóvenes, que hablan



de Azorín. Uno, desde París, dice: «Azorín completa nuestro entendimiento de cosas de España. Vivíamos demasiado exclusivamente bajo la influencia de don Marcelino». Otro, desde México: «Artículos admirables: sobre Don Juan Manuel; sobre Hita... Pero a veces había que acordarse de Gracián: No dar en paradoxo por huir de vulgar», Otro, el más entusiasta:

...muchos hombres como Azorín necesita España. Aceptemos que en crítica literaria podrá no ser muy ecuánime, por reacción contra todos los Gil y Zárate que han existido, pero nadie puede negar que hace pensar... No vive en el mundo abstracto, donde todo se va volviendo símbolo de ahorro de esfuerzo: donde para vivir se ahorra la vida en abstracciones; vida algebraica en que las personas no se entienden... La crítica de Azorín como fundamento de un pensamiento español...

Los tres no dirán lo mismo; pero sí vienen a dar en esto: que tenemos en frente al representativo del nuevo espíritu crítico en las letras españolas.

La Habana, 1914.

VIII.—LAS ANTOLOGÍAS DE PROSISTAS

A propósito de antologías, habla Azorín de diversos aspectos de la prosa castellana, y, según su costumbre, hace interesantes digresiones sobre Cervantes, Lope, Gracián, sobre doña María de Zayas, «novelista a lo Stendhal», y



sobre el Padre Isla, «escritor de actitud idéntica a la de Cervantes».

Antes se queja de la influencia de las antologías. No se puede conocer por ellas a ningún autor. No; precisamente deben servir para despertar el deseo de conocer a fondo a los escritores en ellas representados. ¿No hacemos, todos, descubrimientos preciosos en las antologías?

Y a menudo «sobran algunos nombres y faltan otros»: lo cual es pecado en las colecciones que aspiran a tener carácter histórico y a dar idea sintética de períodos o géneros literarios; pero no es pecado en antologías deliberadamente incompletas. Alice Meynell, en su selección de poetas ingleses, omite a Gray y a Byron. Sospecho que en una antología de prosistas castellanos escogida por Azorín advertiríamos omisiones semejantes. Y si la antología se reimprimiese con frecuencia, la veríamos variar, transformarse, ampliarse... Todos sabemos que, en una o más ediciones, faltarían don Diego Hurtado de Mendoza, fray Luis de Granada, Mateo Alemán, Solís, Castelar, Valera, Menéndez y Pelayo...

Cabe imaginar selecciones que representarían matices diversos, como los que trata Azorín en su artículo: ritmo exterior, ritmo interior, carácter psicológico, moral, social... Tales intentos no carecen de peligros, sobre todo si la selección hubiera de ponerse en manos de estudiantes, a quienes deben dárseles elementos para formar juicio, pero no obligarlos a aceptar juicios hechos.



IX.— LA «ANTOLOGÍA» DE MENÉNDEZ PIDAL

Después de aquellas colecciones formadas a principios del siglo XIX, a las que dieron sabor peculiar las tendencias de sus colectores (con Marchena, sus tendencias filosóficas; con Capmany, su afición a especiales elegancias de estilo), sólo una antología de prosistas castellanos ha tenido sello propio; la de don Ramón Menéndez Pidal. La selección pudo parecer caprichosa a quienes no comprendieran su propósito: el propósito modesto de recoger unos cuantos trozos que sirvieran como ejemplos de la evolución que sufre el lenguaje de la prosa castellana del siglo XVI a los comienzos del XIX.⁽¹⁾ Para el objeto que se proponía Menéndez Pidal, la prosa histórica resultaba excelente, y así me explico el predominio que en su antología tienen los historiadores, en general poco leídos en nuestro tiempo: porque el historiador, por muy peculiar estilo que emplee, por muy retórico que aspire a ser, al llegar a la narración pura se ve obligado a simplificar, a acercarse a lo que podríamos llamar el tipo normal de la prosa, empleando las palabras sustantivas de la lengua de su tiempo. Y así me explico las omisiones: por ejemplo, la de Juan de Valdés, escritor cuyos diálogos deberían estar nuevamente en la circulación general, entre *Los nombres de Cristo* y *El coloquio de los perros*.

No en las anotaciones, o pocas veces, sino en las introducciones que acompañan a cada escritor, ha trazado Menéndez Pidal el mejor bosquejo —incompleto, pero admirable— de la historia de la prosa castellana. Coincide en parte, pero no en todo, con el bosquejo que tenía en



la cabeza don Marcelino Menéndez y Pelayo, y dejó en apuntes nunca coordinados, dispersos en el formidable océano de su obra.

X.—LA PROSA CASTELLANA

De esos dos precursores habría de partir el historiador literario que aspirase a estudiar la prosa castellana, la evolución de sus recursos expresivos y el carácter que le presta cada gran escritor. Si la historia de la poesía y sus formas está hecha en gran parte, y aún no está la de unos pocos tipos de obra literaria escrita en prosa, para la prosa como estilo, como medio de expresión, todo está por hacer: desde el completo análisis de los elementos que constituyen la lengua de cada uno de los grandes escritores hasta la apreciación de sus valores espirituales. A la apreciación de valores espirituales ha dedicado Azorín sus mejores esfuerzos críticos; pero la labor de uno solo no basta, aun cuando sea, como en este caso, la de un incomparable orientador de gustos: se requeriría ¡ay! que los prosadores clásicos de nuestra lengua fuesen leídos con mayor frecuencia y que con mayor frecuencia nos dijese los escritores contemporáneos el valor que les atribuyen. Cada generación (¿verdad, Enrique Diez-Canedo?) debe justificarse críticamente rehaciendo las antologías, escribiendo de nuevo la historia literaria y traduciendo nuevamente a Homero.

El análisis de la lengua es el comienzo inevitable, aunque a muchos parezca enojoso. En lengua como la castellana, que generalmente se escribe con descuido ¡cuánto no aprovecharía entender el procedimiento de los escritores que



llegaron a crearse un estilo! ¡Y cuántos errores y cuántas vaguedades de opinión se evitarían! El vulgo literario cita a fray Luis de León como ejemplo de poeta y escritor sencillo: su vocabulario, en efecto, es limpio y claro; pero su sintaxis tiene matices personales singularísimos, y quien no haya concedido atención, por ejemplo, al régimen desusado que suele acompañar a sus verbos, no debe estar seguro de que ha entendido lo que dice el Maestro. ¿Qué mucho, si aun de fenómeno reciente, como la obra de Rubén Darío, pocos saben que significa una gran simplificación de la sintaxis, en la cual han desaparecido las trasposiciones? Al contrario, la renovación de las palabras, la riqueza de alusiones que hay en Darío, lo hacen aparecer ante muchos ojos como poeta de lenguaje difícil; y no se advierte que, en cuanto al orden de las palabras, Darío habría evitado decir, como Bécquer:

*Volverán del amor a tus oídos
las ardientes palabras a sonar...*

o como Campoamor:

*No es tu nombre, cual otros, una ruina
que en el polvo enterré de mi memoria,*

o, sobre todo, como Gabriel y Galán:

*Que el pan que come con la misma toma
con que lo gana diligente mano.*

Y de los elementos lingüísticos se pasaría al fascinador problema del ritmo. No es probable que se escriba en castellano una obra voluminosa como la de Saintsbury,



Historia del ritmo de la prosa inglesa; ni es de desear, caso de que se escribiera, que se sometiera a las reglas artificiales, derivadas de idiomas clásicos, que aplica a su lengua aquel escritor. Pero sólo en Cervantes ¡cuántos interesantes tipos de ritmo! A menudo se habla de sus tres estilos. Dentro del *Quijote*, hay, no sólo variedad de estilo, sino variedad de ritmos: el ritmo, como de andante, de la narración; el ritmo popular de Sancho; el ritmo de Don Quijote, levantado siempre, unas veces en franca parodia, otras veces en plena majestad, sobre todo en los discursos doctrinales de la Segunda Parte. Y acaso ninguno iguale al de la Edad de Oro, que es la de la Primera Parte; a través de la compostura del tono cruzan hilos de ironía delicada, pero nada quitan a la perfección rítmica de frases como: Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes. Las solícitas y discretas abejas... la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo... Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia...

Y del ritmo puramente melódico se pasaría a otros problemas... ¿Veremos acometer esas labores en nuestros días?

Madrid, 1920.





FIGURAS

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Dentro de la unidad de la América española, hay en la literatura caracteres propios de cada país. Y no únicamente en las obras donde se procura el carácter criollo o el carácter indígena, la descripción de la vida y las cosas locales. No; cualquier lector avezado discierne sin grande esfuerzo la nacionalidad, por ejemplo, de los poetas. Los grandes artistas, como Martí o Darío, forman excepción muchas veces. Pero observando por conjuntos, ¿quién no distingue entre la facundia, la difícil facilidad, la elegancia venezolana, a ratos superficial, y el lirismo metafísico, la orientación trascendental de Colombia? ¿Quién no distingue, junto a la marcha lenta y mesurada de la poesía chilena, los ímpetus brillantes, y las audacias de la argentina? ¿Quién no distingue la poesía cubana, elocuente, rotunda, más razonada que imaginativa, de la dominicana, semejante a ella, pero más sobria y más libre en sus movimientos? ¿Y quién, por fin, no distingue, entre las manifestaciones de esos y los demás pueblos de América, este carácter peculiar: el sentimiento velado, el tono discreto, el matiz crepuscular de la poesía mexicana?

Como los paisajes de la altiplanicie de la Nueva España, recortados y aguzados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos de azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana



parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordando con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de las tierras tórridas; otoño de temperaturas discretas, que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas.

Así descubrimos la poesía mexicana desde que se define: poesía de tonos suaves, de emociones discretas. Así la vemos, poco antes de la independencia, en los *Ratos tristes*, efusiones vertidas en notas que alcanzan cristalina delicadeza, de fray Manuel de Navarrete; después, en José Joaquín Pesado, cuyos finos paisajes de la vertiente del Atlántico, *Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba*, aunque requerían más vigoroso pincel, revelan un mundo pictórico de extraordinaria fascinación; en las canciones místicas de los poetas religiosos de mediados del siglo XIX; en la filosofía estoica de los tercetos de Ignacio Ramírez; en las añoranzas que llenan los versos de Riva Palacio; en la grave inspiración clásica de Pagaza y Othón; en «Pax animae» y «Non omnis moriar», los más penetrantes y profundos acentos de Gutiérrez Nájera, poeta otoñal entre todos, «flor de otoño del romanticismo mexicano», como certeramente le llamó Justo Sierra; por último, en las emociones delicadas y la solemne meditación de nuestros más amados poetas de hoy, Nervo, Urbina, González Martínez. Excepciones, desde luego, las hay: en Gutiérrez Nájera («Después») y en Manuel José Othón («En el desierto») encontramos notas intensas, gritos apasionados; no serían tan grandes poetas como son si les faltaran. Los poetas nacidos en la tierra baja, como Carpio y Altamirano, nos han dado paisajes ardientes. Y sobre todo, me diréis, Díaz Mirón ¡Ah, sí! Díaz Mirón, que es de los poetas mexicanos nacidos en re-



giones tórridas, recoge en sus grandes odas los ímpetus de la tierra cálida y en los cuadros del «Idilio» las reverberaciones del sol tropical. Pero hasta él baja el hálito pacificador de la altiplanicie; a él le debemos canciones delicadas como la «Barcarola» y la melancólica «Nox»; filosofía serena en la oda «A un profeta», y paisajes tristes, teñidos de emoción crepuscular, como en «Teque»:

*¿Dó está la enredadera, que no tiende
como un penacho su verdor oscuro
sobre la tapia gris? La yedra prende
su triste harapo al ulcerado muro.*

Si el paisaje mexicano, con su tonalidad gris, se ha entrado en la poesía, ¿cómo no había de entrarse en la pintura? Una vez, en una de las interminables ordenaciones que sufren en México las galerías de la Academia de Bellas Artes, vinieron a quedar frente a frente, en los muros de una sala, pintores españoles y pintores mexicanos modernos. Entre aquellos españoles, ninguno recordaba la tragedia larga y honda de las mesetas castellanas, sino la fuerte vida del Cantábrico, de Levante, de Andalucía; entre los mexicanos, todos recogían notas de la altiplanicie. Y el contraste era brusco: de un lado, la cálida opulencia del rojo y del oro, los azules y púrpuras violentos del mar, la alegre luz del sol, las flores vívidas, la carne de las mujeres, en los lienzos de Sorolla, de Bilbao, de Benedito, de Chicharro, de Carlos Vázquez; de otro, los paños negros, las caras melancólicas, las flores pálidas, los ambientes grises, en los lienzos de Juan Téllez, de Germán Gedovius, de Diego Rivera, de Angel Zárraga, de Gonzalo Argüelles Bringas.



Así, en medio de la opulencia del teatro español en los siglos de oro; en medio de la abundancia y el despilfarro de Lope, de Calderón y de Tirso, el mexicano don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza da una nota de discreción y sobriedad. No es espejismo de la distancia. Acudamos a su contemporáneo don Juan Pérez de Montalván, y veremos que nos dice en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla*, al final de su miscelánea *Para todos* (1632): «Don Juan Ruiz de Alarcón las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar, y nada que reprehender, que después de haberse escrito tanto, es gran muestra de su caudal fertilísimo». ⁽¹⁾

Si la singularidad de Alarcón se advirtió desde entonces, ¿cómo después nadie ensayó explicarla? Es que Alarcón sólo había dado tema, por lo general, a trabajos de tipo académico, donde apenas apunta la curiosidad de investigación psicológica. La crítica académica —y especialmente sus más ilustres representantes en este asunto, Hartzenbusch y Fernández-Guerra— dio por sentado que Alarcón, a quien tradicionalmente se contaba entre los jefes del teatro nacional, había de ser tan español como Lope o Tirso. Y el desdén metropolitano, aún inconsciente y sin malicia, ayudado de la pereza, vedaba buscar en la nacionalidad de Alarcón las raíces de su *extrañeza*. ¿Cómo la lejana colonia había de engendrar un verdadero ingenio de la corte? La patria, en este caso, resultaba mero accidente.

Hoy sabemos que no. En rigor, ¿no fue ya lugar común del siglo XIX hablar del carácter español de los escritores latinos nacidos en España, el españolismo de los Sénecas y de Quintiliano, de Lucano y de Marcial, de Juvenco y de Prudencio?



Alarcón nació en la ciudad de México, hacia 1580. Marchó a España en 1600. Después de cinco años en Salamanca y tres en Sevilla, volvió a su país en 1608, y se graduó de licenciado en Derecho Civil por la antigua Universidad de México. De allí, suponía Fernández-Guerra, había regresado a Europa en 1611; pero el investigador mexicano Nicolás Rangel ha demostrado que Alarcón se hallaba todavía en México a mediados de 1613, cuando su célebre biógrafo lo imaginaba estrenando comedias en Madrid. En la corte no lo encontramos hasta 1615. A los treinta y cuatro años de edad, más o menos, abandonó definitivamente su patria; en España vivió veinticinco más, hasta su muerte. Hombre orgulloso, pero discreto, acaso no habría sido víctima de las acres costumbres literarias de su tiempo, a no mediar su deformidad física y su condición de forastero. Sólo unos dos lustros debió de entregar sus obras para el teatro. Publicó dos volúmenes de comedias, en 1628 y 1634; en ellos se contienen veinte, y en ediciones sueltas se le atribuyen tres más: son todas las rigurosamente auténticas y exclusivamente suyas. Con todas las atribuciones dudosas y los trabajos en colaboración —incluyendo los diez en combinación con Tirso que le supone el francés Barry—, el total apenas ascendería a treinta y seis; en cambio, Lope debió de escribir más de mil— aun cercenando sus propias exageraciones y las aún mayores de Montalván—, Calderón cerca de ochocientas y Tirso cuatrocientas. Fuera del teatro, sólo produjo versos de ocasión, muy de tarde en tarde. De seguro empezó a escribir comedias antes de 1615, y tal vez algunas haya compuesto en América; de una de ellas, *El semejante a sí mismo*, se juzga probable; y, en realidad, tanto ésa como *Mudarse por mejorarse* (entre ambas hay muchas semejanzas curiosas),



contienen palabras y expresiones que, sin dejar de ser castizas, se emplean más en México, hoy, que en ningún otro país de lengua castellana. Posibilidad tuvo de hacerlas representar en México, pues se edificó teatro hacia 1597 (el de don Francisco de León) y se estilaban «fiesta y comedias nuevas cada día», según testimonio de Bernardo de Valbuena en su frondoso poema de *La grandeza mexicana* (1604). Probablemente colaboró, por los años de 1619 a 1623, con el maestro Tirso de Molina, y si *La villana de Vallecas* es producto de esa colaboración, ambos autores habrán combinado en ella sus recuerdos de América: Alarcón, los de su patria; Tirso, los de la Isla de Santo Domingo, donde estuvo de 1616 a 1618.

La curiosa observación de Montalván, citada mil veces, nunca explicada, sugiere, al fin, a Fitzmaurice-Kelly el planteo del problema: «Ruiz de Alarcón —dice— es menos genuinamente nacional que todos ellos (Lope, Tirso, Calderón), y la verdadera individualidad, la *extrañeza*, que Montalván advirtió en él con cierta perplejidad, le hace ser mejor apreciado por los extranjeros que en su propio país (España)».

¡Menos español que sus rivales: tampoco escapó al egregio Wolf el percibirlo, aunque se contentó con indicarlo de paso.

El teatro español de los Siglos de Oro, que busca su fórmula definitiva con las escuelas de Sevilla y de Valencia, la alcanza en Lope, y la impone durante cien años de esplendor, hasta agotarla, hasta su muerte en los aciagos comienzos del siglo XVIII. No es, sin duda, la más perfecta fórmula de arte dramático; no es sencilla y directa, sino artificiosa: la comedia pretende vivir por sí sola, bastarse a sí misma, justificarse por su poder de atracción, de di-



versión, en suma. Dentro de ella caben, y los hubo, grandes casos divinos y humanos: no siempre su realidad profunda vence al artificio, y el auto sacramental, donde hallaron cabida altísimas concepciones, está sujeto a la complicada ficción alegórica.

La necesidad de movimiento; ésa es la característica de la vida española en los siglos áureos. Y ese movimiento, que se desparrama en guerras y navegaciones, que acomete magnas empresas religiosas y políticas, es el que en la literatura hace de la *Celestina*, del *Lazarillo*, del *Quijote* ejemplos iniciales de realismo meramente descriptivo o analítico; el que en los conceptistas y culteranos se ejercita de imprevisto modo, consumiéndose en perpetuo esfuerzo de invención, y el que, por fin, en el teatro, da a la vida apariencia de rápido e ingenioso mecanismo.

Nadie como Lope de Vega para dominar ese mecanismo, en buena parte invento suyo, y someterlo a toda suerte de combinaciones, multiplicando así los modelos que inmediatamente adoptó España entera. Dentro del mecanismo de Lope cupieron desde los asuntos más pueriles, tratados con vivacidad de cinematógrafo, hasta la más vigorosa humanidad; pocas veces, y entonces sin buscarlo, el problema ético o filosófico. En Tirso, en Calderón, por momentos en otros dramaturgos, como Mira de Mescua, esos problemas entraron en el teatro español y lo hicieron lanzarse en vuelos vertiginosos.

En medio de este teatro artificioso, pero rico y brillante, don Juan Ruiz de Alarcón manifestó personalidad singular. Entróse como aprendiz por los caminos que abrió Lope, y lo mismo ensaya la tragedia grandilocuente (en *El Anticristo*) que la comedia extravagante (en *La cueva de Salamanca*). Quiere, pues, conocer todos los recursos



del mecanismo y medir sus propias fuerzas; día llega en que se da cuenta de sus aptitudes reales, y entonces cultiva y perfecciona su huerto cerrado. No es rico en dones de poeta: carece por completo de virtud lírica; versifica con limpieza (salvo en los endecasílabos) y hasta con elegancia. No es audaz y pródigo como su maestro y enemigo, Lope, como sus amigos y rivales: es discreto —como mexicano—, escribe poco, pule mucho y se propone dar a sus comedias sentido claro. No modifica, en apariencia, la fórmula del teatro nacional; por eso superficialmente no se le distingue entre sus émulos y puede suponérsele tan español como ellos; pero internamente su fórmula es otra.

El mundo de la comedia de Alarcón es, en lo exterior, el mismo mundo de la escuela de Lope: galanes nobles que pretenden, contra otros de su categoría o más altos, frecuentemente príncipes, a damas vigiladas, no por madres que jamás existen, sino por padres, hermanos o tíos; enredos e intrigas de amor; conflictos de honor por el decoro femenino o la emulación de los caballeros; amor irreflexivo en el hombre; afición variable en la mujer, solución, la que salga, distribuyéndose matrimonios aun innecesarios o inconvenientes. Pero este mundo, que en la obra de los dramaturgos españoles vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras, en Alarcón se mueve con menos rapidez: su marcha, su desarrollo son más medidos y más calculados, sometidos a una lógica más estricta (salvo los desenlaces). Hartsenbusch señaló ya en él «la brevedad de los diálogos, el cuidado constante de evitar repeticiones y la manera singular y rápida de cortar a veces los actos» (y las escenas). No se excede, si se le juzga comparativamente, en los enredos; mucho menos en las palabras; reduce los monólogos, las



digresiones, los arranques líricos, las largas pláticas y disputas llenas de chispeantes y brillantes juegos de ingenio. Sólo los relatos suelen ser largos, por excesivo deseo de explicación, de lógica dramática. Sobre el ímpetu y la prodigalidad del español europeo que creó y divulgó el mecanismo de la comedia, se ha impuesto como fuerza moderadora la prudente sobriedad, la discreción del mexicano.

Y son también de mexicano los dones de observación. La observación maliciosa y aguda, hecha con espíritu satírico, no es privilegio de ningún pueblo; pero si el español la expresa con abundancia y desgarro (¿qué mejor ejemplo que las inacabables diatribas de Quevedo?), el mexicano, con su habitual reserva, la guarda socarronamente para lanzarla bajo concisa fórmula en oportunidad inesperada. Las observaciones breves, las réplicas imprevistas, las fórmulas epigramáticas abundan en Alarcón y constituyen uno de los atractivos de su teatro. Y bastaría comparar para este argumento los enconados ataques que le dirigieron Lope y Tirso, y Quevedo, y Góngora y otros ingenios eminentes —si en esta ocasión mezquinos—, con las sobrias respuestas de Alarcón, por vía alusiva, en sus comedias, particularmente aquella, no ya satírica, sino amarga, de *Los pechos privilegiados*:

*Culpa a aquel que, de su alma
olvidando los defectos,
graceja con apodar
los que otro tiene en el cuerpo.*

La observación de los caracteres y las costumbres es el recurso fundamental y constante de Alarcón, mientras en sus émulos es incidental: la observación, no la reproduc-



ción espontánea de las costumbres ni la libre creación de los caracteres, en que no los vence. El propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística.

Dentro del antiguo teatro español, Alarcón crea la especie, en él solitaria, sin antecedentes calificados ni sucesión inmediata, de la comedia de costumbres y de caracteres. No sólo la crea para España, sino que ayuda a crearla en Francia: imitándolo, traduciendo, no sólo a una lengua diversa, sino a un sistema artístico diverso, Corneille introduce en Francia con *Le menteur* la alta comedia, que iba a ser en manos de Molière labor fina y profunda. Esa comedia, al extender su imperio por todo el siglo XVIII, con el influjo de Francia sobre toda literatura europea, vuelve a entrar en España para alcanzar nuevo apogeo, un tanto pálido, con Moratín y su escuela, en la cual figura significativamente otro mexicano de discreta personalidad: Manuel Eduardo de Gorostiza. Así, la comedia moral, en la época moderna, recorre un ciclo que arranca de México y vuelve a cerrarse en México.

Pero la nacionalidad nunca puede explicar al hombre entero. Las dotes de observador de nuestro dramaturgo, que coinciden con las de su pueblo, no son todo su caudal artístico: lo superior en él es la transmutación de elementos morales en elementos estéticos, don rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular por eso en la literatura española.

En él la desgracia —su deformidad física— aguzó la sensibilidad y estimuló el pensar, llevándolo a una actitud y un concepto de la vida fuertemente definido, hasta excesivo en su definición. Orgulloso y discreto, observador y



reflexivo, la dura experiencia social lo llevó a formar un código de ética práctica, cuyos preceptos reaparecen a cada paso en las comedias. No es una ética que esté en franco desacuerdo con la de los hidalgos de entonces; pero sí señala rumbos particulares que importan modificaciones. Piensa que vale más, según las expresiones clásicas, lo que se es que lo que se tiene o lo que se representa. Vale más la virtud que el talento, y ambos más que los títulos de nobleza; pero éstos valen más que los favores del poderoso, y más, mucho más, que el dinero. Ya se ve: don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza vivió mucho tiempo con escasa fortuna, y sólo en la madurez alcanzó la situación económica apetecida. Pero había nacido y crecido en país donde la conquista reciente hacía profundas las distinciones de clase, y sus títulos de aristocracia eran excelentes, como que descendía por su padre de los Alarcones de Cuenca, ennoblecidos desde el siglo XII, y por su madre de la ilustrísima familia de los Mendoza, la que había dado mayor número de hombres eminentes a las armas y a las letras españolas. Alarcón nos dice en todas las formas y en todas las comedias —o poco menos— la incomparable nobleza de su estirpe: debilidad que le conocieron en su época y que le censura en su rebuscado y venenoso estilo Cristóbal Suárez de Figueroa.

El honor, ¡desde luego! El honor debe ser cuidadosa preocupación de todo hombre y de toda mujer; y debe oponerse como principio superior a toda categoría social, así sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre, aunque sea rey, ni por motivo alguno, aunque sea la pasión más legítima: el amor, o la defensa personal, o el castigo por deber familiar, supervivencia de épocas bárbaras. Entre las virtudes, ¡qué alta



es la piedad!, Alarcón llega a pronunciarse contra el duelo, y especialmente contra el deseo de matar. Además, le son particularmente caras las virtudes del hombre prudente, las virtudes que pueden llamarse lógicas: la sinceridad, la lealtad, la gratitud, así como la regla práctica que debe complementarlas: la discreción. Y hay una virtud menor que estimaba en mucho: la cortesía. El conquistador encontró en México poblaciones con hábitos arraigados de cortesía compleja, a la manera asiática, y de ella se impregnó la vida de la colonia. Proverbial era la cortesía de Nueva España desde los tiempos de nuestro dramaturgo: «cortés como un indio mexicano», dice en el *Marcos de Obregón* Vicente Espinel. Poco antes, el médico español Juan de Cárdenas celebraba la urbanidad de México comparándola con el trato del peninsular recién llegado en América. A fines del siglo xvii decía el venerable Palafox al hablar de las *Virtudes del indio*: «la cortesía es grandísima». Y en el siglo xix, ¿no fue la cortesía uno de los rasgos que mejor atraparon los sagaces ojos de madame Calderón de la Barca? Alarcón mismo fue muy cortés: Quevedo, malévolamente, lo llama «mosca y zalamero». Y en sus comedias se nota una abundancia de expresiones de mera cortesía formal que contrasta con la frecuente omisión de ellas en sus contemporáneos.

Grande cosa es el amor; pero —piensa Alarcón— ¿es posible alcanzarlo? La mujer es voluble, inconstante, falsa; se enamora del buen talle o del pomposo título o —cosa peor— del dinero. Sobre todo, la abominable, la mezquina mujer de Madrid, que vive soñando con que la obsequien en las tiendas de plateros. La amistad es efecto más desinteresado, más firme, más seguro. Y ¿cómo no había de ser así su personal experiencia?



El interés mayor que brinda este conjunto de conceptos sobre la vida humana es que se les ve aparecer constantemente como motivos de acción, como estímulos de conducta. No hay en Alarcón tesis que se planteen y desarrollen silogísticamente, como en los dramas con *raisonneur* de los franceses modernos; no surgen tampoco bruscamente con ocasión de conflictos excepcionales, como en *García del Castañar* o *El alcalde de Zalamea*; pues el teatro de los españoles europeos, fuera de los casos extraordinarios, se contenta con normas convencionales, en las que no se paran largas mientes. No; las ideas morales de este que fue moralista entre hombres de imaginación circulan libre y normalmente, y se incorporan al tejido de la comedia, sin pesar sobre ella ni convertirla en disertación metódica. Por lo común, aparecen bajo forma breve, concisa, como incidentes del diálogo, o bien se encarnan en ejemplos: tales el Don García, de *La Verdad sospechosa*, y el Don Mendo, de *Las paredes oyen* (ejemplos a contrario), o el Garci Ruiz de Alarcón, de *Los favores del mundo*, y el marqués Don Fadrique, de *Ganar amigos*.

El don de crear personajes es el tercero de los grandes dones de Alarcón. Para desarrollarlo le valió de mucho el amplio movimiento del teatro español, cuya libertad cinematográfica (semejante a la del inglés isabelino) permitía mostrar a los personajes en todas las situaciones interesantes para la acción; y así, bajo el principio de unidad lógica que impone a sus caracteres, gozan ellos de extenso margen para revelarse. Su creador los trata con simpatía: a las mujeres, no tanto (en contraposición con Tirso); a los personajes masculinos, sí, aun a los viciosos que castiga. Por momentos diríase que en *La verdad sospechosa* Alarcón está de parte de Don García, y hasta esperamos que pro-



rumpa en un elogio de la mentira, a la manera de Mark Twain o de Oscar Wilde. Y ¿qué personajes hay en todo el teatro español de tan curiosa fisonomía como *Don Domingo de Don Blas*, en *No hay mal que por bien no venga*, apologista de la conducta lógica y de la vida sencilla y cómoda; paradójico en apariencia, pero profundamente humano; personaje digno de la literatura inglesa, en opinión de Wolf; ¿digno de Bernard Shaw, diremos hoy?

Pero, además, en el mundo de Alarcón se dulcifica la vida turbulenta, de perpetua lucha e intriga, que reina en el drama de Lope y de Tirso, así como la vida de la colonia era mucho más tranquila que la de su metrópoli; se está más en la casa que en la calle; no siempre hay desafíos; hay más discreción y tolerancia en la conducta; las relaciones humanas son más fáciles, y los afectos, especialmente la amistad, se manifiestan de modo más normal e íntimo, con menos aparato de conflicto, de excepción y de prueba. El propósito moral y el temperamento meditativo de Alarcón iluminan con pálida luz y tiñen de gris melancólico este mundo estético, dibujado con líneas claras y firmes, más regular y más sereno que el de los dramaturgos españoles, pero sin sus riquezas de color y forma.

Todas estas cualidades, que en parte se derivan de su propio genio, original e irreductible, en parte de su experiencia de la vida y en parte de su nacimiento y educación en México, colocadas dentro del marco de la tradición literaria española, hacen de Alarcón, como magistralmente dijo Menéndez y Pelayo, el «clásico de un teatro romántico, sin quebrantar la fórmula de aquel teatro ni amenguar los derechos de la imaginación en aras de una preceptiva estrecha o de un dogmatismo ético»; dramaturgo que encontró «por instinto o por estudio aquel punto cuasi im-



perceptible en que la emoción moral llega a ser fuente de emoción estética y sin aparato pedagógico, a la vez que conmueve el alma y enciende la fantasía, adoctrina el entendimiento como en escuela de virtud, generosidad y cortesía».

Artista de espíritu clásico, entendida la designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo, lo es también por sus aficiones a la literatura del Lacio, por su afinidad, tantas veces señalada, con la musa sobria y pensativa de Terencio. Pero su espontánea disciplina nunca le impidió apreciar el valor del arte de su tiempo; no sólo adoptó el sistema dramático de Lope, y puso en él su nueva orientación, sino que observó con interés y con espíritu crítico toda la literatura de entonces: hay en él reminiscencias de Quevedo y de Cervantes. Sus inclinaciones y preocupaciones aristocráticas lo alejan de la canción y el romance del pueblo, mientras que Lope y su escuela les tuvieron extraordinaria y fructuosa afición.

Hay en su obra ensayos que no pertenecen al tipo de comedia que desarrolló y perfeccionó. De ellos, el más importante es *El tejedor de Segovia*, drama novelesco, de extravagante asunto romántico, pero bajo cuya pintoresca brillantez se descubre la musa propia de Alarcón, predicando contra la matanza y definiendo la suprema nobleza. Ni debe olvidarse *El Anticristo*, tragedia religiosa inferior a las de Calderón y Tirso, de argumento a ratos monstruoso, pero donde sobresale por sus actitudes hieráticas la figura de Sofía y donde se encuentran pasajes de los más elocuentes de su autor, los que más se acercan al tono heroico (así el que comienza: «Babilonia, Babilonia...»).

Tiene la comedia dos grandes tradiciones: la poética y la realista: las que podrían llamarse también, recortando



el sentido de las palabras, romántica y clásica. La una se entrega desinteresadamente a la imaginación, a la alegría de vivir, a las emociones amables, al deseo de ideales sencillos, y confina a veces con el idilio y con la utopía, como en *Las aves* de Aristófanes y *La tempestad* de Shakespeare; la otra quiere ser espejo de la vida social y crítica activa de las costumbres, se ciñe a la observación exacta de hábitos y caracteres, y muchas veces se aproxima a la tarea del moralista psicólogo, como Teofrasto o Montaigne. De aquélla han gustado genios mayores: Aristófanes y Shakespeare, Lope y Tirso. Los representantes de la otra son artistas más limitados, pero admirables señores de su dominio, cultores finos y perfectos. De su tradición es patriarca Menandro: a ella pertenecen Plauto y Terencio, Ben Jonson, Molière y su numerosa secuela. Alarcón es su representante de genio en la literatura española, y México debe contar como blasón propio haber dado bases con elementos de carácter nacional a la constitución de esa personalidad singular y egregia.

México, 1913.





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

PANORAMA DE LA OTRA AMERICA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



VEINTE AÑOS DE LITERATURA EN LOS ESTADOS UNIDOS⁽¹⁾

I

Durante los veinte años que corren desde 1907 hasta 1927, la literatura se ha transformado en las dos Américas, la inglesa y la hispánica. La transformación es mayor en los Estados Unidos que en la América española: vuelco brusco y total entre 1910 y 1915. Nuestro gran vuelco ocurrió antes, entre 1890 y 1900. Después hemos cambiado mucho; hasta hemos adoptado posiciones francamente contrarias a las de 1900; pero a paso lento o a saltos cortos. Hay en nuestro ambiente fuerzas capaces de adquirir aceleración súbita y crear variaciones decisivas: el afán nacionalista, por ejemplo, ya en el camino indígena, ya en el sendero criollo; o la función de la imagen en el estilo. Pero todo está en proceso.

Al abrirse el nuevo siglo, la literatura en los Estados Unidos padecía estancamiento. Había cien años apenas de obra nacional. Tras los tímidos comienzos —Cooper, Irving, Bryant—, el ciclo heroico cuyo centro fue Concord: Emerson, Hawthorne, Lowell, Holmes, Thoreau, Longfellow, Prescott, y cerca de ellos, en zigzags rebeldes, Melville, Poe, Wihtman. El espíritu norteamericano halla expresión viva, que Europa acoge como revelación car-



gada de promesas. Después, la canalización y difusión de corrientes literarias típicas del siglo XIX: realismo, mitigado por el escrúpulo puritano (William Dean Howells); novela psicológica (Henry James); regionalismo (Bret Harte); humorismo (Mark Twain).

Pero en 1900, los grandes nombres, los nombres dominantes, eran los que habían surgido hacia 1870: Howells, James, Bret Harte, Mark Twain. Refiriéndose al país, decía Rodó en *Ariel*: «Las alas de sus libros hace tiempo que no llegan a la altura en que sería universalmente posible divisarlos». Cierto: fuera de los cuatro grandes nombres, la literatura, abundantísima en cantidad, se desenvolvía como interminable pampa sin eminencias. Cuentos y novelas de realismo prudente, minucioso, con preferencia por el marco regional; humorismo en masas; ensayos donde se demostraba cultura, ingenio, observación discreta; teatro abundante, pero nulo en calidad; poesía, académica en unos, adornada con gracias leves de simbolismo en otros (así en el fácil y fino canadiense Bliss Carman), pero poco de sustancia: los más vivaces brotes de personalidad —Emily Dickinson, Stephen Crane— se habían desvanecido en muertes prematuras.

Las cosas mejores estaban en novela y cuento: Mary Wilkins, o Gertrude Atherton, o Frank Norris, nuevo entonces, en quien se avecinaba la grandeza; pero el público prefería los libros agradables, los inofensivos, a los fuertes. Y la aventura guerrera de 1898 había refluído en epidemia de mediocres novelas de caballerías. Los gustos del lector, para los argumentos de novela y su desarrollo, eran los que ha heredado el espectador ingenuo de cinematógrafo.



Sobre aquella multitud gris, la impaciente Gertrude Atherton, cuyo desordenado talento tiene el aroma de los grandes aires y los tiempos bravíos de California, arrojaba como piedras los epítetos de burgueses, timoratos, «pequeñistas».

El estancamiento se produjo como hecho fatal: las hazañas de lucha y dominio sobre la naturaleza o de invención y poderío económico seducían a los espíritus enérgicos; en la vida intelectual escaseaba cultura, sobraban prejuicios morales y tabús religiosos. Sobre la literatura pesaba la ley nacional del optimismo obligatorio: el país rodaba sobre los rieles del éxito, y el escepticismo, la discusión, hasta el alto para reflexionar, eran pecados de lesa patria. El tono mediocre del mundo intelectual ahogaba los impulsos originales. Único camino de salvación, la rebeldía. Pero no había rebeldes.

Van Wyck Brooks ha descrito con amarga prolijidad la domesticación de Mark Twain;⁽²⁾ el pobre humorista, después de pasar la juventud entre sus burdos paisanos del Middle West escondiendo como vergonzosas sus aficiones literarias, vio su obra, su expresión libre, oprimida y recortada según los cánones de excesiva decencia que encontró en las ciudades del Atlántico. Su esposa, su amigo Howells, se asustaban de las palabras guesas, del lenguaje popular, de las costumbres selváticas, y le tachaban y retocaban los manuscritos. Y ya en la pendiente de la intromisión, el hábito de corregir crece, se vuelve manía: la obra de Mark Twain sufrió alteraciones de varia especie, y perdió parte de su frescura. Entretanto, aquel ambiente ultradecoroso no supo darle ni exigirle cultura ni disciplina superiores. En sus últimos años, Mark Twain escribió la síntesis de sus ideas sobre el universo y la so-



ciudad humana; dejó el libro para publicación póstuma, temeroso del escándalo que provocarían sus audacias: pero aquellas que habrían sido audacias para la Boston o la Filadelfia de 1870 resultaron lugares comunes para la Nueva York de 1910, endurecida y curtida en Nietzsche y en Shaw.

II

¿Qué ocurría precisamente, veinte años atrás, en 1907? Imperaba la mediocridad de 1900; pero iba resquebrajándose: raros estallidos anunciaban cambios.

William James asordaba el mundo con el estrépito mecánico de su flamante pragmatismo. Su libro rotulado como su teoría, *Pragmatism*, se publicó exactamente en 1907. Los Estados Unidos parecían dar a luz, por fin, su filosofía, la metafísica del sentido práctico, la teoría de la verdad como función, como recurso útil pero variable, juzgándola y justificándola según sus consecuencias en la acción. James abandonaba la tradición del idealismo espiritualista —que Josiah Royce, su venerable colega de Harvard, representaba todavía entonces—, y parecía la voz viva de su patria. Si el mundo se americanizaba en las cosas materiales, aquí encontraría la fórmula de americanización para el espíritu. Pero el mundo, cuando se recobró de su estupor, desechó el pragmatismo: mera variación infecunda sobre el tema familiar de las limitaciones del conocimiento humano. Ni por la edad, ni por la orientación, representaba William James el anhelo de las nuevas generaciones. Su pragmatismo no es la primera filosofía del siglo xx: es la última del xix. ¿No lo revela la dedicatoria del libro a los manes de John Stuart Mill? El filósofo era, eso sí,



admirable psicólogo y estilista admirable, y cualquier página suya es excitante, jugosa.

Colega de William James en la enseñanza filosófica de Harvard era también, para 1907, George Santayana, el español. Su obra, hasta entonces, era principalmente de poeta (*Sonetos*, 1894; *Lucifer*, 1898; *Ermitaño del Carmelo*, 1901) y de tratadista filosófico (*El sentido de la belleza*, 1896; *La vida de la razón*, 1905). El ensayista —en él quizás lo máximo, extraordinario de profundidad, de sutileza y de humanidad—, apenas se había revelado en sus *Interpretaciones de poesía y religión* (1900), donde incluye aquel discutido ensayo sobre la poesía de la barbarie, ejemplificada en Browning y en Whitman. No había escrito aún sus obras mejores, que comienzan en 1910 con su libro sobre *Tres poetas filosóficos* (Lucrecio, Dante, Goethe). En 1912 se traslada definitivamente a Europa, a la cual perteneció siempre en espíritu. Hizo parte de su educación en América; pero —dice Joseph Warren Beach— «es producto, realmente, de la cultura inglesa y de la española; no hay en su obra reflejo ninguno de color distintivo del pensamiento norteamericano». En los cinco excesivos volúmenes de su *Vida de la razón* se encerraban, sin embargo, gérmenes de la concepción filosófica que iba a definirse como característica del siglo xx en los Estados Unidos (y en Inglaterra): el realismo crítico. Su influjo sobre el movimiento filosófico del país lo ha ejercido principalmente en ausencia, desde Europa. En la literatura, se percibe poco su huella: donde recibe ardentísimos sufragios es en Inglaterra, entre los amantes del pensamiento depurado y el estilo impecable.⁽³⁾

Entre los jóvenes de 1907 —o los «todavía jóvenes»— ninguna personalidad como la de Edith Wharton. Sabía,



de la novela, todo lo que podían enseñarle Inglaterra y Francia; manejaba el estilo con estupenda maestría, combinando la precisión de acero y el brillo de cristal; entre sus dones naturales contaba el dominio del juego de motivos que hace y deshace las vidas humanas, el sentido del carácter, la observación incisiva, la ironía, y, en ocasiones, la fuerza del *pathos*. Tenía dos o tres novelas, una de ellas ruidosa, *La casa del regocijo* (1905); muchos cuentos rotundamente perfectos. Escribiría después novelas de aliento vital: *La costumbre del país* (1913), *La edad de inocencia* (1920). Pero su inteligencia fina, hecha a la luz de mediodía, no adivinó la dirección de las corrientes oscuras: su obra se resiente de excesiva fidelidad a los moldes de su época de formación (realismo, psicologismo) y de excesivo apego (como en George Meredith y Henry James, como en Bourget y en Proust) al mundo de los afortunados en riqueza. La juventud posterior a 1910 ha sido injusta con la gran noveladora, en quien sólo admira la breve historia de *Ethan Frome*, fuerte y desolada como relato ruso.

Quien sí observó el cambio de los tiempos fue Henry Adams. Nacido en 1838, pero en Boston —lo cual equivalía, según él, a nacer con cien años de retraso, se acercaba a los setenta en 1907 y no se le conocía en las letras sino como investigador de la historia nacional. Tenía escritas, en todo o en parte, y sólo las conocían sus amigos, sus dos obras maestras: *El monte Saint Michel y Chartres: estudio de la unidad en el siglo XIII*; *La educación de Henry Adams: estudio de la multiplicidad en el siglo XX*. Si se me obligara a decidir cuál es para mí el libro más importante que se ha escrito en los Estados Unidos, diría sin vacilar: *La educación de Henry Adams*. Es el libro de



la vida moderna como crisis, crisis perpetua en que cada ciclón de ideas arrasa campos y ciudades, y nunca queda tiempo para sembrar y construir en firme porque se acerca otro ciclón. La crisis afecta por igual pensamientos y actos, ciencia y política, arte y conducta, religión y negocios. Henry Adams, favorecido de la fortuna y de la cultura, trata de educarse para sí y para el mundo: según el mandato clásico, quiere servir; pero cada vez que cree orientar su educación, el mundo cambia y lo obliga a empezar de nuevo. A los setenta años, con todo el saber de Fausto, declara que abandona la brega tantálica de su educación: la deja sin terminar...

III

William James, George Santayana, Edith Wharton, Henry Adams; si representaran una época de transición, y si a la transición debe seguir la plenitud, habría sobrevenido una época de plenitud incomparable, tanto en el poder del talento como en la amplitud y firmeza de la visión, de la disciplina, de la cultura. Pero sólo la coincidencia reúne en apogeo, hacia 1907, aquellos astros de órbitas irregulares.⁽⁴⁾

La era nueva se abre hacia 1910, no con figuras magistrales sino con multitudes movedizas, rebeldes, destructoras, que, si creen en la disciplina, no respetan la tradición, al menos la corta tradición intelectual de su país; que si buscan la cultura, le piden que sea eficacia y no lujo. La amplitud, la tolerancia se sacrificarán, si es necesario, a la intensidad; se preferirá la estrechez, si con la estrechez se alcanza el vigor.



Tres caminos tomó la revolución: uno, la discusión y crítica de los Estados Unidos, de las orientaciones nacionales, de sus conquistas, de sus tradiciones, de sus errores; otro, el cambio de temas y formas en la novela y el drama; otro, en fin, la renovación de la poesía.⁽⁵⁾

La discusión de la vida nacional, que se encendió con dificultad en medio de la bonanza optimista, se hizo franca y bulliciosa cuando la Guerra Europea obligó a las Américas a mirar dentro de sí misma. Después ha seguido en aumento. Tiene órganos propios, donde cada línea que se escribe lleva intención y criterio: *The New Republic*, *The Nation*, *The American Mercury*, *The Dial*. Penetra en revistas que fueron conservadoras: *Harper's Magazine*, *The North American Review*, hasta *The Atlantic Monthly*. Y se supondrá cómo coadyuvan las publicaciones socialistas: las hay excelentes, como *The Liberator* (antes llamado *Masses*), *The New Masses*, *The Survey*. Condénsase la discusión en una obra orgánica, *La civilización en los Estados Unidos* (1921), escrita por «treinta americanos»: el estado mayor del ejército rebelde pasa revista a treinta actividades, y, salvo excepciones escasas, a todo le opone reparos.⁽⁶⁾ Se discute todo con tremenda energía en revista y libros: desde la religión y la ética de los puritanos abuelos hasta el gusto artístico del moderno «comerciante fatigado», desde el imperialismo que saquea y ofende a la América latina hasta la tiranía mercantil que desmoraliza las universidades.

Había sido costumbre, al juzgar a los Estados Unidos, censurar aspectos parciales de su existencia nacional, esperando que el tiempo los corrigiera. Ahora cambia la actitud: se discute el conjunto de aquella civilización, su significado y su valor. La acusación de mercantilismo es



cierta, pero superficial: se cava a fondo, para descubrir las raíces del mal. El mercantilismo, la absorbente preocupación de la riqueza, se encuentra en sociedades del ayer o del presente: el problema está en por qué la vida en los Estados Unidos descontenta, más que ninguna, a hombres y mujeres de espíritu, a pesar de las maravillas de su industria, a pesar de la honestidad común y la bondad fácil. De los fenicios no sabemos si conocían el descontento trascendental. Hay quienes citan la Venecia del Renacimiento: si su mercantilismo se asemejó al de hoy (lo dudo mucho), las compensaciones eran enormes. Y la Inglaterra del siglo XIX, con su imperialismo, de insensibilidad felina para el dolor cuando quien lo sufre es otro pueblo, con su industria, que pagaba salarios de hambre y sólo a golpes se dejaba arrancar los mendrugos que devolvieran al trabajador su salud y su fuerza de hombre. Pero Inglaterra tuvo vida espiritual intensa, donde se incubaba la generosidad redentora; tuvo vida social discreta, propicia a la meditación y a la creación. Disraeli pudo decir: «Para vivir no hay en la tierra más que Londres y París; todo lo demás es paisaje». El inglés, pensador o artista, pudo entonces vivir en rebeldía, como Carlyle, o Matthew Arnold, o William Morris; pero pudo vivir en concordia con su ambiente, como Thackeray, como Tennyson. En los Estados Unidos del siglo XX el pensador y el artista, si son genuinos, son rebeldes: instinto y razón les avisan que la aquiescencia los hundiría en la mediocridad. La preocupación económica no hace sola el daño: es el conjunto de estrecheces heredadas y adquiridas, la religión sin luz del puritano, la asfixiante moral de inhibiciones y prohibiciones, los temores y prejuicios de raza, la interpretación reverencialmente confusa de la democracia, el noble instinto del trabajo preso



en el círculo vicioso de la prosperidad, la pobreza íntima de la «vida de frontera», aturcida entre el frenesí de diversiones donde sólo el cuerpo es activo, la máquina y la empresa que propagan la uniformidad para la materia y para el espíritu. Pero esas estrecheces no le estorban a quien está satisfecho de la vida porque ha conquistado la comodidad y el lujo o porque espera conquistarlos. La desnudez mental en que dejan al hombre la tradición y las costumbres del país le impiden afrontar con discernimiento el imprevisto esplendor de la existencia material. La aquiescencia del pensador o del artista significaría acomodarse al optimismo, entre ingenuo y cínico, del mercader que cree resueltos los problemas universales porque él ha atinado a poner de acuerdo su puritanismo oficial y su hedonismo instintivo.

Al ejército de rebeldes deberán su salvación moral e intelectual los Estados Unidos si no lo vence el poderoso ejército de los filisteos, que guarda en sus cajas de hierro todo el oro del mundo. La lucha está indecisa.

IV

Del batallón de los ensayistas, el que más inquieta al público es Henry Louis Mencken. Para los «buenos patriotas», es la pesadilla indomable, el genio del mal, el corruptor supremo. Desafía, con coraje burlesco, todas las iras, y procura que nadie deje de escuchar sus blasfemias. Ha llegado a escribir en su odio a los absurdos nacionales: «Cuando los japoneses conquisten los Estados Unidos y la república descienda a los infiernos. . .» Es señor del estilo epigramático, centelleante, crepitante, sazonado de cultismos y popularismos sabrosos; fértil en la invención de



hipérboles humorísticas, definiciones grotescas, desprecios contundentes. Incansable en la cacería del filisteo, lo persigue hasta sus tabernáculos de respetabilidad y convierte en términos de oprobio sus orgullosos: *homo americanus*. Rotary Clubs, logias, congresos, universidades de alfalfa... Ha compilado, con George Jean Nathan, otro ágil ensayista y crítico, el diccionario de los dogmas nacionales, desde los errores comunes en astronomía o meteorología hasta las fórmulas de la incomprensión temerosa en política.⁽⁷⁾

Pero Mencken acompaña con canto y risa cada golpe de piqueta. La alegría de su golpear anuncia la reconstrucción: se destruye para reemplazar. Uno de los iniciadores de la era de demolición y reconstrucción, Randolph Bourne, aspiraba a fundar «un nuevo espíritu de fraternidad en la juventud de los Estados Unidos como principio de una actitud revolucionaria en nuestra vida; una liga de la juventud, conscientemente organizada para crear, en el ciego caos de la sociedad americana, un orden de cultura, libre, armonioso, con poder de expresión».

Entre los reconstructores, legión nutrida e infatigable, Waldo Frank despierta nuestra simpatía, porque ha sentido hondamente la atracción del mundo hispánico y busca en él tesoros cuyo secreto llevará consigo para enriquecer su tierra natal. En su *España virgen* (1926) convierte en canto de amante místico el furor de profeta, cálido en la indignación, intenso en la visión, que le dictó el libro dedicado a su patria: *Nuestra América* (1919).

Las discusiones de la vida nacional pululan en la crítica literaria, convirtiéndola en crítica social. El representante típico de la tendencia es Van Wyck Brooks, con sus estudios sobre Emerson, Henry James, Mark Twain. Muchos se acogen al ejemplo: así, Lloyd Morris, con su severo



libro sobre Hawthorne, *El puritano rebelde* (1927). Frente a los censores se alza el grupo de apología y defensa. Entre los defensores, se distinguía Stuart Pratt Sherman (+ 1926), estilista puro, razonador discreto, buen juzgador de literatura. Ensayó la justificación del espíritu norteamericano, resumiendo sus aspiraciones en la fórmula del «ascetismo atlético»; atribuye a la fórmula virtudes griegas. Pero las virtudes griegas eran más ricas. A la retaguardia desfilan los ancianos irritados: creen que el país va rumbo al desastre moral e intelectual; no culpan al filisteo; culpan al rebelde, al reformador. El viejo catedrático de Yale, Irving Babbitt, buscando la fuente del mal moderno, la encuentra en Rousseau; predica el abandono de todos los romanticismos y el retorno al racionalismo académico.⁽⁸⁾

Y de todas, la más original forma de crítica de la vida nacional es la autobiografía. El ejemplo vino de Henry Adams, cuya *Educación* plantea todas las antinomias de Occidente. Tres libros autobiográficos son: el de Lewisohn, el de Kreymborg, el de Sherwood Anderson.

Ludwig Lewisohn, en su *Corriente arriba* (1921), recuerda las amarguras de sus padres: judíos alemanes de buena cultura, al abandonar Europa padecen inadaptación, porque les falta la ingenuidad del inmigrante rústico, la tabla rasa donde fácilmente se imprimen los caracteres del Nuevo Mundo. Y narra las amarguras propias, las amarguras del judío, víctima de perpetua conspiración sigilosa, de extraño prejuicio, inexplicable en una sociedad a la que él no trajo problemas. A pesar de sus momentos de énfasis o pesadez teutónica, el libro interesa en todas sus páginas, y las tiene conmovedoras.⁽⁹⁾

De muy diferente sabor, no trágico, sino lírico, son las autobiografías de Alfred Kreymborg y de Sherwood



Anderson, dos de los escritores íntegramente admirables de la generación dominante. Ante la vida norteamericana, y sus errores, y sus durezas, y su desperdicio de fuerzas espirituales, no claman, ni apenas protestan: se encogen de hombros, tararean una canción, y se van por senderos solitarios, donde hay pájaros todavía y no corren las multitudes estentóreas en automóvil. Renuncian a los espejismos de la civilización: no los sujeta ningún imán, ni el palacio sustentado sobre hierro, ni la teoría solemne desplegada como bandera en la universidad; se escapan a pensar, a mirar, a oír, a imaginar, a buscar el pensamiento libre, la visión pura. Aires de libertad y de pureza olean cuanto escriben: versos, novelas, historia íntima; Sherwood Anderson, inclinándose a mayor energía; Alfred Kreymborg, a mayor delicadeza.

V

La novela está saturada de problemas nacionales. Los trae en solución desde los tiempos de Howells y James, a quien le fascinaron las vicisitudes del descastamiento, el caso del hombre de América en Europa; se hacen densos en Edith Wharton: ¡áspero sabor el de *La costumbre del país!* Ahora abundan los novelistas de problemas. Uno de los que dan la pauta es Sinclair Lewis: en *Main Street* pintó el cerrado horizonte de las ciudades pequeñas; en *Babbitt*, el conflicto y la derrota del hombre de negocios a quien la sociedad lo amenaza con ruina y ostracismo si no acepta sumisamente sus dogmas y lo compra con la ayuda afectuosa en momentos difíciles; en *Arrowsmith*, la batalla que ha de reñir el hombre de ciencia para defender su labor desinteresada contra la rapacidad del dinero, codicioso de



anexársela y esclavizarla a sus miras; en *Elmer Gantry*, la picaresca historia de la religión convertida en empresa. Difuso en la narración, inseguro en la crítica, Sinclair Lewis se impone por la fuerza instintiva con que concibe situaciones y problemas. Junto a los que hacen crítica de la vida en novela y cuento, están los que hacen caricatura, como Ring Lardner, cuya amarga sátira se emboza en la capa pintores del *slang*, el habla popular espejeante de modismos.

Es novedad la preferencia dedicada al término medio: al hombre de tipo medio, a la ciudad de tipo medio. Antes, en Europa como en América, las preferencias corrían hacia los extremos: héroes o fieras, ricos o pobres, aristócratas o rústicos. Para el término medio, el hombre mediocre, el vulgo, bien poca simpatía. Cuando los realistas franceses lo adoptan, es para tratarlo con desoladora sequedad. Pero en los Estados Unidos el hombre medio es todo: el archimillonario piensa como el comerciante modesto; el proletario es de origen extranjero, y su ascenso en nivel económico coincide siempre con su *americanización* en ideas. No se comprenderá el país sin estudiar al hombre medio. Y la novela hace de él su asunto esencial.⁽¹⁰⁾

Pero no se han abandonado los temas que eran ya familiares, y a la interpretación de la vida rural hasta se suman cada día nuevos aspectos, regiones antes inexploradas. Queda, finalmente, junto a la vida cotidiana, la novela de fantasía.

Como en los asuntos, en el orden técnico hay conservación e innovación. Los conservadores se atienen a los moldes del pasado, a las herencias del romanticismo y del realismo: unos, perezosamente, esquivando el esfuerzo de inventar formas, como Sinclair Lewis y Theodore Dreiser;



otros, activamente, con inteligencia vigilante, como Willa Cather, en quien descubrimos la intuición de la soledad de alma del norteamericano que no se embriaga con la fruición de las cosas materiales (*La casa del catedrático*) y el sentido de la liberación gitana (*Mi Antonia*).

La constelación de los innovadores desafía, a las primeras miradas, toda ordenación. Pero pronto la vemos partirse en estrellas azules y estrellas rojas: intuitivos e imaginativos. Entre los intuitivos: Sherwood Anderson, John Dos Passos. Entre los imaginativos: Joseph Hergesheimer, James Branch Cabell. Las dos tendencias se combinan, a veces, como en Waldo Frank.

Los intuitivos, llevando las tesis de la metafísica romántica a sus consecuencias últimas, proceden como si la única realidad existiese en el espíritu, en la intuición inmediata: la novela se desenvuelve fuera del tiempo convencional en que todos participan, sin atención al espacio donde todos caben: se desenvuelve en la *duración real*, en la cabeza del protagonista. La forma natural de tales novelas es el monólogo interno: estuvo en gestación desde que se hizo costumbre situar los acontecimientos bajo un solo foco de visión, contemplarlos desde el punto de vista de uno solo de los personajes, cosa que en las viejas narraciones ocurría excepcionalmente, cuando se adoptaba la forma de cartas o de diario. El río que nace en *Rojo y negro* va a desembocar en el *Ulises* de James Joyce. La novela se construye como cadena de eslabones puramente intuitivos —sensaciones y recuerdos—, en el don espontáneo en que fluye el monólogo interno, sin la lógica artificial de la narración clásica: arquetipo que se hace realidad concreta en obras como la ondulante *Risa oscura* de Sherwood Anderson.



Los imaginativos —así los llamo a falta de nombre menos genérico —adornan la novela con imágenes complejas, recogidas del mundo exterior o tejidas con hilos arrancados a su trama. En vez de la sensación simple y la introspección de los intuitivos, que sólo saben de sí propios, los novelistas imaginativos se sitúan a distancia del espectáculo que evocan, escogen perspectivas, organizan conjuntos. Su imaginería es adorno pintoresco en Carl van Vechten o Ernest Hemingway; es reconstrucción de ambientes remotos en el tiempo o exóticos por la distancia, como en Joseph Hergesheimer; es invención de reinos fantásticos y deliciosos, en James Branch Cabell.

Cabell y Hergesheimer son figuras centrales. Cabell, que envuelve sus invenciones en estilo preciosista, con dejes arcaizantes, a la manera de Valle-Inclán, ha definido con fina precisión, como Valle-Inclán, sus ideas estéticas⁽¹¹⁾ Pero la más nutrida opinión aclama como el novelista máximo de los Estados Unidos a Theodore Dreiser: tiene admiradores que lo exaltan junto a Dostoyevski, junto a Conrad. Sherwood Anderson —a quien, personalmente, prefiero— lo llama «el hombre más importante de los Estados Unidos en nuestro tiempo»; sólo deplora sus atrocidades de forma. A pesar del estilo descuidado, a pesar de la técnica enfadosa. Dreiser es un novelista poderoso en la pasión y en la ternura.⁽¹²⁾

VI

Al iniciarse el siglo xx, sobre el drama pesaba en los Estados Unidos la maldición que lo deshizo en Inglaterra durante cien años el teatro no era, no quería ser literatura. Los empresarios se lo vedaban, bajo el pretexto



del gusto del público: la eterna incógnita calumniada. Entre la balumba de melodramas y sainetes, apenas se levantaban, con aspiraciones de limpieza, las mediocres comedias realistas de Augustus Thomas y de Clyde Fitch. De Fitch se salva una que otra escena, como el comienzo de *Los trepadores*, donde una familia regresa del entierro del padre declarando que fue un éxito social. Hubo después intentos de drama poético (Percy Mackaye) y obras aisladas de aliento vigoroso, como *The Great Divide*, del buen poeta William Vaughan Moody, con aroma de desierto en sus escenas iniciales, o de ingenio vivaz, como *The New York Idea*, de Langdon Mitchel (1907). La regeneración vino, por fin, de los teatros pequeños, de los aficionados, dispuestos a representar buen drama y a reformar los métodos de la escena, especialmente las decoraciones. En 1914 surgen, en Nueva York, los Washington Square Players, cuyos fundadores habrán de dispersarse luego y organizar nuevos grupos, como el Teatro de Greenwich Village y la Liga del Teatro (*Theatre Guild*). Dan a conocer obras breves, como *Insignificancias (Trifles)* de Susan Glaspell. *Resonancias (Overtones)* de Alice Gerstenberg, *El marido de Helena* de Philip Moeller, que de allí se abre camino para mayores cosas. Aparecen grupos independientes en diversas ciudades: los Provincetown Players en Nueva York; el Little Theatre de Maurice Browne en Chicago; el Portmanteau Theatre, viajero; después, en Nueva York, el Teatro de los Dramaturgos, de escritores revolucionarios, el Teatro Cívico de Repertorio, y tantos más, en continua aparición y desaparición. Los estudiantes universitarios hacen buen teatro en todo el país. Se ofrecen al público tragedias griegas, dramas de la India y del Japón, farsas europeas de la Edad Media, novedades irlandesas, rusas,



austriacas, alemanas, españolas. . . Surgen, al fin, el empresario de las maravillas, Arthur Hopkins —cuyo ejemplo siguen Winthrop Ames y Jed Harris—, y el dramaturgo del color y de la sombra, Eugene O'Neill el primer dramaturgo entero que dan los Estados Unidos. Parte del realismo —su realismo es una acerba crítica del mundo moderno, pero animado por hondas piedades para los miserables, los oprimidos, los desheredados— y se eleva hasta la fantasía poética, siempre en tono sombrío.⁽¹³⁾ No hay, después, nadie comparable a O'Neill, pero sí buenos autores de literatura dramática, que tratan de empujar hacia fuera del tablado a los proveedores de éxitos triviales. Entre los mejores: Edna St. Vincent Millay, cuyos poemas escénicos alcanzan triunfos clamorosos; Sidney Howard, creador de fuertes situaciones dramáticas; George Kelly, agudo y vivaz en la comedia; Zoe Akins, cuyo irresistible *Papá* traspone la vida elegante en cínica paradoja; Booth Tarkington, cuya dulzonería de novelista burqués se transforma a veces, al pasar al teatro, en delicada ingenuidad.

VII

Sobre la prosa, se discute si el escritor norteamericano cumple con el deber de hacerla instrumento bien templado y seguro. Son irreprochables en el estilo Edith Wharton, en la generación de ayer, Willa Cather, Cabell, Mencken, en la generación ahora dominante. Todavía otros, como Elinor Wylie en la novela, Stark Young en la crítica. Muy discutidos, seguramente no impecables, pero con grandes virtudes de expresión, Sherwood Anderson, John Dos Passos. Pero ¿y la prosa periodística en grandes trechos de Sinclair Lewis? ¿Los errores pedantescos de Hergesheimer, desigual



en sus aspiraciones de opulencia? ¿Las atrocidades estilísticas de Dreiser, comparables a las de Pío Baroja en castellano? La prosa necesita largo, paciente cultivo para alcanzar el florecimiento de expresión que es usual en Francia, en Inglaterra.⁽¹⁴⁾

En poesía el problema de la forma está victoriosamente resuelto: hay buen número de poetas cuya expresión es eficaz, y, para sus fines, perfecta. Aún más: durante los últimos veinte años, es en los Estados Unidos, más que en Inglaterra, donde la poesía de lengua inglesa ha buscado y ha encontrado formas nuevas. Desde que Harriet Monroe fundó la revista *Poetry*, en Chicago, en 1912, y abrió campaña en favor de todas las renovaciones, los Estados Unidos han ido convirtiéndose, según la paradoja de Enrique Diez-Canedo, en «el país donde florece la poesía». Centenares de poetas, millares de lectores. Todos los años, antologías, conjuntos panorámicos, estudios críticos. Hay florilegios sistemáticos de aparición anual, como el de Braithwaite. Entre tanta abundancia hay mucha hojarasca, mucha puerilidad; pero poca charlatanería. Altos propósitos animan a los poetas. Dos principales: uno de forma, la expresión acendrada y el ritmo libre; otro, de contenido, el anhelo de dar voz al alma de la tierra, al espíritu patrio.

La renovación de formas se debe, ante todo, a los *Imagists*, escuela internacional, cuyos maestros residen en Europa y en América. Y son: H. D. (iniciales con que firma Hilda Doolittle, esposa del poeta inglés Richard Aldington); John Gould Fletcher, poeta de líneas claras; Ezra Pound, activo, pendenciero, nutrido de diez literaturas (es buen traductor de versos españoles); Amy Lowell, rica de imaginación como de cultura, igualmente curiosa para observar las formas y los colores de una flor y para



escudriñar los secretos de la palabra en Keats, a quien consagró su último y formidable libro. La afición del grupo al verso libre, al ritmo variable, que de ellos se ha extendido a poetas de otras tendencias, toma ejemplo en el simbolismo francés y se apoya en la tradición de Whitman. Su técnica, el *imagist*, trata de expresar sensaciones y sentimientos en imágenes rápidas y firmes, pero tejidas con elementos sutiles, a veces remotos. Alcanza su perfección en los cristalinos, diamantinos poemas de H. D. en quien se advierte el estudio de artes antiguas, de la poesía breve de China y de la *Antología* griega. Cerca de los *Imagists* hay que situar a T. S. Eliot, cuya poesía concentrada aspira a la perfección clásica del Mediterráneo.

Si los *Imagists* interesaron e influyeron ampliamente en la vida literaria, los poetas nacionalistas interesan al país. Dos grupos en contraste se dividen la atención: el uno, de la costa atlántica, el otro, del interior. Los títulos de sus libros revelan sus ataduras geográficas: *Al norte de Boston* se llama uno de Robert Frost; *Poemas de Chicago*, uno de Carl Sandburg. Frente a frente: la Nueva Inglaterra, taciturna, seca, envejecida, con sus poblaciones rurales locas de tabús, de soledad, de nieve; el centro del país el Middle West, con sus pampas sustentadoras, con sus feroces ciudades industriales, negras de hierro y de carbón, negras de dureza moral. Nueva York, compleja suma, se expresa en sus novelistas (Waldo Frank, John Dos Passos) mejor que en sus poetas, a pesar de los repetidos intentos. El Sur, siempre en letargo, apenas murmura. Y sólo empieza a balbucir en inglés el enorme Sudoeste, con sus paisajes de geología desnuda o de bosques gigantescos, con sus maravillosos indios supervivientes, con la magnética red



de caminos y de arquitectura que en él dejó la dominación de España y de México.

Personifican a la Nueva Inglaterra dos poetas: Edwin Arlington Robinson y Robert Frost. Tradicionalistas en la forma, severos en el estilo, se acercan al alma de los enflaquecidos nietos de los puritanos que fueron los duros maestros del país y recogen el testamento de la estirpe en ocaso. En la Nueva Inglaterra, dice Robinson, la conciencia dispone siempre de la silla más cómoda y la alegría se sienta a hilar, encogida, temblorosa de frío. En los poemas de Frost (ha vuelto al breve poema narrativo en endecasílabos blancos), desfilan figuras sombrías: el anciano que vive solo y recorre la casa vacía en noche de invierno, la casa que no puede llenar; el sirviente que regresa moribundo a la casa de antiguos amos, adoptándola instintivamente como hogar, porque el hogar es el sitio de donde no han de echarnos cuando nos vamos a morir...

Muy diverso espíritu el de los poetas de Chicago: Edgar Lee Masters, Vachel Lindsay, Carl Sandburg. La nota fúnebre suena como punto de órgano en la obra famosa de Masters, la *Spoon River Anthology*: en cada poesía cuenta la vida de uno de los habitantes del pueblo de Spoon River, dormidos en el cementerio. Pero en Spoon River la vida no está decrepita como en los pueblos del Norte de Boston: en medio de sus estrecheces, bulle de actividades y de esperanzas.

Con Vachel Lindsay, la poesía retorna al canto y a la danza, con alientos populares. El poeta escribe para que sus versos se reciten con plenitud de ritmo, y a ratos se salmodien, o se canten, o hasta se bailen. Da él mismo la lección de cómo debe interpretárseles, diciéndolos en público; en otro tiempo viajó, recitándolos ante auditorios



ingenuos, y, de paso, escribió su *Manual para vagabundos*. Pero no se ha quedado en los triunfos fáciles y equívocos que la novedad regaló al *Congo* y al *Baile de los bombros*: ha hecho poesía dulce y severa, con el fondo de amorosa ironía que es la esencia de su alma.

Y en Carl Sandburg oímos una profunda voz de torrente, torrente de savia en la *prairie*, la pampa henchida de trigo y de maíz; torrente humano en la ciudad henchida de trabajo. Es el poeta capaz de clamor: clama como Whitman, pero sabe enfrenar mejor el grito; su ritmo es seguro (leído en voz alta su verso libre, siempre convence de su equilibrio rítmico): su palabra es justa, para decir o para sugerir. Si se equivoca, es sólo de tonalidad, cuando confunde planos expresivos. Enfasis forzado, nunca, aunque suelte todo lo que da la garganta, limpia, resistente. Y conoce todos los grados de la fuerza hasta el susurro.

Fuera de los núcleos esenciales, cuyas innovaciones implican graves y resueltas renunciaciones, hay muchos poetas que prefieren las variaciones sobre temas y ritmos familiares, o que reparten su tiempo entre la cálida protección de la casa solariega y las excursiones de investigación curiosa. Y hasta muy buenos poetas, como Wallace Stevens, como Ridgeley Torrence, como Edna St. Vincent Millay.

Pero el alma de los Estados Unidos, la salvación espiritual, encarna en hombres como sus poetas mayores Sandburg, Masters, Lindsay, Frost, Robinson, como sus novelistas mejores, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson; hombres que se niegan al reposo, a la cómoda aquiescencia, y van, con su vida de fe, de esfuerzo, hasta de pobreza sencilla entre tanta prosperidad ciega, con su prédica y su arte, labrando piedras para la casa de la luz.

La Plata, 1927.





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

PLENITUD DE ESPAÑA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



ESPAÑA EN LA CULTURA MODERNA

El problema de la función de España en la cultura moderna de Occidente está ligado al de la función que tuvo en el Renacimiento. Problema que durante largo tiempo se tocaba de paso, dándolo por resuelto, pero con soluciones contrarias entre sí: sólo nuestro siglo lo ha planteado con ánimo de examen. Se ha preguntado: ¿Hay Renacimiento español? (Victor Klemperer «Gibt es eine spanische Renaissance?»). Los españoles, en su mayoría, responden que sí: la reacción crítica contra el Renacimiento, que está en germinación desde el romanticismo y se hace visible a fines del siglo XIX, nunca ha llegado al punto de que se cifre orgullo en estar ausente de la renovación espiritual de Europa durante los siglos XV y XVI. Y —situación paradójica— en Alemania, cuyo Renacimiento se presta a tanta controversia como el español, hay quienes tocan el extremo: denominar a España el país sin Renacimiento («das Land ohne Renaissance»: Hans Wantoch).

La discusión sobre la parte que a cada pueblo toca en aquella renovación ha de apoyarse en definiciones y limitaciones: según el concepto de Renacimiento que definamos y limitemos, así será la porción que en él asignemos a los países de Europa. Italia conservará, claramente, el privilegio del arquetipo, pero a Francia podrá admitírsela como débil secuz, y a Inglaterra o Alemania rechazárselas



como demasiado protestantes («la Reforma es el Antirrenacimiento») o a España como demasiado católica («la Contrarreforma es la muerte del Renacimiento»).⁽¹⁾

Junto a la definición de Renacimiento hace falta —es obvio— conocer en toda su variedad las manifestaciones espirituales de los pueblos cuyo papel se discute. ¡Pero este deber se descuida fácilmente! La crónica de la vida intelectual y artística del mundo moderno está viciada de pasión política, de nacionalismo irreflexivo: cuántas veces los manuales de historia de la ciencia o de la filosofía, o de las artes plásticas, o de la música, hablan sólo de la obra de naciones políticamente importantes, y ante todo de la nación a que pertenece el autor.

Sólo en el siglo XVIII se comienza a escribir sistemáticamente la historia de tales actividades: en las épocas anteriores, el método usual fue la serie de biografías individuales, desde Diógenes Laercio hasta Giorgio Vasari. Aquel siglo de los principios universales y de los impulsos humanitarios, el siglo de la *Enciclopedia* y del *Ensayo sobre los progresos del espíritu humano*, aspiraba a la visión amplia de la cultura en el curso de la historia; pero apenas inició la tarea: los datos eran insuficientes; los que se tenían a mano eran, por la mayor parte, los del propio país. El XIX, siglo de nacionalismos, se encastilló en esos datos insuficientes, y con ellos construyó sus manuales como fortalezas de soberbia occidental: civilización significaba sólo civilización de Occidente. No había, en estricto rigor, mala fe; después sí la hubo. Cada nacionalismo estaba seguro de la superioridad del propio país, porque sabía poco de los ajenos; el occidentalista estaba seguro de que la civilización de Occidente era la superior, o la única, porque sabía poco de las extrañas o no las entendía. La multitud



creía ingenuamente en los manuales; hasta los países humillados los acataban.

Pero la investigación avanzaba. El espíritu de universalidad no había muerto. Alemania daba ejemplo de curiosidad generosa. Y el siglo del nacionalismo cultivó, paralelamente, el exotismo. Nacionalismo y exotismo: dos caras del individualismo transportado a los grupos sociales. El impulso romántico buscaba en todo grupo humano, de la tierra propia o de la ajena, el carácter, el sello de la diferencia, el timbre individual.

El xx, el siglo de la confusión, «que quiere y no se atreve a entrar en la confesión de la verdad», ofrece contrastes que son escándalo de la razón: frente a la investigación honesta o la crítica amplia que saca a luz maravillas hasta de la obra de pueblos humildes —como en Leo Frobenius o en Roger Fry— están los libros rapaces donde se altera la verdad de la gloria o sólo para negársela a pueblos extraños.⁽²⁾

Pero ningún estorbo, para comprender la hermandad de los pueblos en el trabajo constructor de la civilización moderna, como las nociones corrientes sobre historia de la cultura: los divulgadores prestan oído demasiado tarde a la voz de la investigación. Así, para muchos no se ha disipado todavía la costumbre de hacer comenzar la música en el siglo xviii, ni la de suprimir en la historia de las artes plásticas la escultura policroma. ¡En las disciplinas humanísticas resulta extrañamente difícil poner al día los manuales! ¿No enseñamos todavía, en el siglo de la lingüística, gramática de Dionisio de Tracia? Es como si enseñáramos todavía física según Aristóteles o geografía según Estrabón.

Como el idioma español sufrió eclipse político durante doscientos años, la figura de España aparece, a los ojos



del vulgo, inferior a lo que realmente ha sido en la creación de la cultura moderna.

Desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe II, navegaciones y descubrimientos dan a España y Portugal —una sola unidad de cultura entonces— función renovadora en las ciencias de aplicación y descripción. Es enorme su labor en geografía, en mineralogía, en zoología y botánica. De la zoología y la botánica se ha dicho que renacen, después de siglos de estancamiento, con el descubrimiento de América. En las ciencias puras, la actividad es muy inferior. Pero en los tiempos de Carlos V, cuando no se echaba de menos en España ninguno de los impulsos del Renacimiento, cuando se discutían francamente problemas religiosos y filosóficos y se ensayaban novedades fecundas en todas las artes, el movimiento científico hispano-portugués, estaba lleno de promesas, con los estudios de fray Juan de Ortega en matemáticas, y de Pedro Juan Núñez, el genial Nonnius, en álgebra y en cosmografía, y de Alvaro Tomás sobre la teoría de las proporciones y las propiedades del movimiento, anticipando a Galileo, y de Miguel Servet en biología, y hasta los atisbos de Hernán Pérez de Oliva sobre el electromagnetismo. El posterior descenso de las ciencias teóricas se ha explicado siempre con la ojeriza inquisitorial hacia la investigación libre: sería inútil negar su influencia. Otra grave causa fue la norma dictada en 1550, con fines defensivos para las universidades españolas: se prohibió salir a estudiar en universidades extranjeras. Prueba de cómo la ciencia no puede aislarse: universal por esencia, en los tiempos modernos lo es además en su desarrollo.

En la filosofía, España y Portugal intervienen, con León Hebreo, Luis Vives, Fox Morcillo, Gómez Pereira, Francisco



Sánchez y Juan Huarte, en la renovación crítica del siglo xvi, en los pasos hacia la moderna teoría del conocimiento, en la nueva concepción del hombre, en la interpretación y transformación de las doctrinas platónicas y aristotélicas. Vives —piensa Dilthey— es el primer autor que en el Renacimiento estudia sistemáticamente al hombre: «representa el paso de la psicología metafísica a la descriptiva y analítica». Después, España no colabora en las grandes construcciones libres del siglo xvii, salvo la parte que le toca en Spinoza, cuya lengua de hogar era el español, y, en campo limitado, las observaciones de Gracián. Pero gran tarea suya fue la reconstrucción de la metafísica escolástica y de la teología, que empieza en Francisco de Vitoria y se completa en Domingo de Soto, Melchor Cano, Domingo Báñez, Luis de Molina, Gabriel Vázquez, Francisco Suárez, fray Juan de Santo Tomás: teólogos —dice Renan— que eran «en el fondo pensadores tan atrevidos como Descartes y Diderot». Suárez, dice Pfandl, «fue el nombre europeo de mayor autoridad en la metafísica del siglo xvii»; Descartes y Leibniz lo estudiaron atentamente.

Paralelo es el desarrollo y esplendor de la mística y de la ascética, en Santa Teresa y San Juan de la Cruz, en fray Luis de León y fray Luis de Granada. Pero antes, en la época de los erasmistas y sus activas discusiones,⁽³⁾ el pensamiento religioso se proyectó en tantas direcciones audaces, que de España salieron, para influir sobre tierras extrañas, místicos y teólogos heterodoxos, como Miguel Servet y Juan de Valdés. Como caso singular, es Valdés, el admirable escritor, el sutil heterodoxo del Renacimiento, quien abre la serie de los grandes místicos de España; no menos singular es que la cierre otro heterodoxo célebre, de influencia universal, Miguel de Molinos.



En el pensamiento jurídico, España procede con originalidad y amplitud. La conquista de América la puso frente a problemas nuevos. Y la nación conquistadora es la primera, en la historia moderna, que discute la conquista. De la heroica contienda que abren tres frailes dominicos en la isla de Santo Domingo, en 1510, y que Bartolomé de las Casas hizo suya durante cincuenta años, salieron las Leyes de Indias y la doctrina de Francisco de Vitoria y de sus discípulos, que, transmitida a Grocio, ampliada y divulgada por él, constituyó «un progreso en la vida moral del género humano». Esta doctrina se resume en el igual derecho de todos los hombres a la justicia y en el igual derecho de todos los pueblos a la libertad. Sus primitivos antecedentes están en disposiciones que dictó Isabel la Católica sobre América, anticipándose a los problemas de la discusión.

España recibió de Italia, desde el siglo xv, la devoción de la antigüedad clásica, y bien pronto se aplicó a estudiarla de acuerdo con métodos rigurosos. A la labor de interpretación, de crítica, de estudio histórico y lingüístico, de revisión y depuración de textos, se aplican hombres como Antonio de Nebrija, cuyo nombre se hizo símbolo de la enseñanza del latín; Diego Hurtado de Mendoza, Pedro Simón Abril, Juan Páez de Castro, Alfonso García Matamoros, Pedro de Valencia, precursor de los modernos historiadores de la filosofía en su estudio monográfico sobre la teoría del conocimiento entre los platónicos de la Academia Nueva. Con la erudición clásica coincidía la erudición bíblica, que produjo los monumentos de la Biblia Poliglota de Alcalá, bajo la inspiración del cardenal Cisneros (1514-1517), y la de Arias Montano (Amberes, 1568-1572). Son multitud estos investigadores, críticos,



comentadores y traductores: así, Aristóteles pasó íntegramente al español antes que a ninguna otra lengua moderna; en la versión de tragedias griegas, sólo Italia se adelanta a España, y en muy pocos años. . . ¡Y sin embargo, Sandys olvidó a los españoles en su *Historia de la erudición clásica!*

No menor injusticia es el olvido en que se deja la antigua lingüística española: después de Nebrija, a quien por lo menos se menciona como primer gramático de idioma moderno, habría que recordar a Bernardo Aldrete, que escribe el primer ensayo de comparación entre las lenguas románticas, con el primer esbozo de leyes de evolución fonética; a fray Pedro de Ponce, a Manuel Ramírez de Carrión, a Juan Pablo Bonet, a Mateo Alemán, cuyas doctrinas y descripciones fonéticas tienen rigor científico no alcanzado fuera de España hasta fines del siglo XIX, este saber fonético no fue privilegio de unos pocos, y en América lo aplicaron a la descripción de lenguas indígenas misioneros como fray Alonso de Molina y fray Luis de Valdivia.⁽⁴⁾

En la teoría de la literatura, los españoles tuvieron libertad y vuelo desusados entonces, levantándose a concepciones generales que se sobreponían a las estrechamente derivadas de la antigüedad clásica, puras o con deformaciones. Si las doctrinas españolas de Vives y de Fox Morcillo, del Brocense y del Pinciano, de Tirso de Molina y Ricardo del Turia, se hubieran divulgado en vez de las italianas que Francia adoptó e impuso en su egregio imperialismo de la cultura, no habría sido necesaria en el siglo XVIII la revolución de Lessing contra la literatura académica: España declaró la libertad del arte cuando en Italia el Renacimiento entraba en rigidez que lo hizo estéril; proclamó principios de invención y mutación que en Europa



no se hicieron corrientes, como doctrina, hasta la época romántica.

Las teorías literarias de los españoles no eran conocidas fuera de España —salvo la de Vives—, pero las obras literarias sí. A partir del siglo XVI, Europa se enriquece con el saqueo de España, como antes con el saqueo de Italia.⁽⁵⁾ España se convierte en maestra de la novela, como Italia lo había sido antes; crea, con Inglaterra y Francia, el teatro moderno, que Italia inició, pero no llevó a pleno desarrollo; pone invención en toda especie de literatura.

De fama, la literatura española es bien conocida en el mundo; de fama, hoy, más que de hecho. Fama igual tienen la pintura y la arquitectura. Todos pueden nombrar las catedrales de Sevilla, de Toledo, de Segovia, de Burgos, de Santiago; nombrar al Greco, a Velázquez, a Ribera, a Zurbarán, a Murillo; después, el salto a Goya. Pero eso es sólo parte de la extraordinaria, inagotable variedad de la arquitectura española, que desconcierta al visitante de ciudades olvidadas como Ubeda y Baeza, como Cáceres y Trujillo; o parte del rico florecimiento que culmina en el Greco y Velázquez, yendo de Borrassá y Dalmau hasta Morales, Sánchez Coello y Pantoja: hacia la mitad del camino hay sorpresas como el rojo vigor de Bartolomé Bermejo y la áurea delicadeza de Alejo Fernández. A la arquitectura y la pintura se suma la alta calidad de la escultura española, la de piedra y la de madera pintada: el nombre de Berruguete, inventor genial, es de los que deben encabezar la tradición artística de Europa.

Si para las artes plásticas sólo se ha divulgado a medias el conocimiento de la obra de España, para la música



el conocimiento usual es mínimo. ¿Quién, si no ha oído la música de Tomás Luis de Victoria, sospechará en él a uno de los creadores que están en la línea de alturas de Palestrina y Bach, de Mozart y Beethoven? De España irradian formas musicales hacia toda Europa desde la Edad Media; en el siglo XVI, comparte con Italia la magistral dirección de la música polifónica. Por su danza, en fin, España es universalmente famosa; de ella proceden arquetipos que se impusieron en Europa («España es la cuna de la danza moderna»), a través de ella se difundieron formas procedentes de América, como la chacona.

Todo este caudal hizo de España uno de los hogares, a la par de los más fecundos, donde germinó la vida intelectual y artística del mundo moderno. Todo está escrito y valorado en obras de especialistas y monografías de investigadores: sólo falta que entre en circulación con los manuales, que vaya hasta el gran público, para enriquecer la imagen popular de España que la presenta sólo como patria de guerreros, teólogos, escritores, pintores y arquitectos.

RIOJA Y EL SENTIMIENTO DE LAS FLORES

Existe en Rioja, poeta menor, hombre de vida opaca si se la compara con las vidas intensas de los más fuertes poetas en los siglos de oro españoles, este rasgo personal y singular, el más delicado atractivo de su poesía: el sentimiento apasionado, fino y ardiente, de la vida maravillosa y efímera de las flores.



El sentimiento de las flores es uno de los sentimientos más antiguos en el arte: tan primario y tan definitivo a la vez, que no es extraño caiga fácilmente en ridícula puerilidad y a pesar de todo subsista y perdure. A los ojos del hombre anterior a la historia, la flor hubo de aparecer como la primera y desconcertante expresión estética en la naturaleza: expresión estética, porque es desinteresada, inútil al parecer, serena en su mismo desamparo. El cielo, el mar, los paisajes, de bosque o desierto, de montaña o llanura, constantes, usuales, no pudieron entrar desde el principio en la contemplación estética: sus aspectos, sus cambios, favorables o adversos al hombre, interesaban demasiado al sentido de lo útil. La flor se ofrecía como expresión libre y pura de las cosas vivas: no primordialmente como signo de la primavera, porque mucho antes la denuncian las nuevas hojas; no como anunciación del fruto, porque las plantas florales no dan los mejores; exenta de las inquietudes del ave y del insecto, fugitivos siempre ante la curiosidad; tranquila ante la contemplación, y hasta impasible ante el ataque.

La flor, pues, gala tardía de la primavera, promesa engañosa las más veces, lujo de la naturaleza, derroche inexplicado de forma y color, aparecía ante el hombre como prístina creación estética, como primer modelo de la belleza, libre de toda otra preocupación, que en horas de solaz buscaba su espíritu. Y así, desde temprano la flor se incorpora a la decoración arquitectónica, como antes se empleó en el adorno del cuerpo humano; y se convierte en símbolo de la belleza, en especial la belleza de la mujer.

Pero la flor, tipo del desinterés estético, pudo brindar a la vez la sugestión del misterioso carácter simbólico del arte. Porque la maravilla de este derroche de forma y color



crece y se convierte, para la aguda sensibilidad del artista (y al artista primitivo bien podemos atribuirle sensibilidad de niño), en motivo patético: esta maravilla es efímera. Y esta maravilla efímera, la flor, es entonces símbolo de toda hermosura fugaz: de la luz que nace y muere cada día, de la primavera, de la juventud: símbolo de todo placer perecedero, y símbolo, en fin, del perpetuo flujo y mudanza de las cosas, de la brevedad y locura de la vida humana.

De cómo la flor sugirió estas ideas a los hombres anteriores a la historia nos hablan las más arcaicas reliquias artísticas: la más antigua poesía escrita, y, más elocuente aún, la mitología, conservadora de la primitiva actividad espiritual de los pueblos. El mejor dotado entre todos, el griego, nos legó los más delicados mitos florales: Jacinto, Narciso, exquisitamente patéticos, como el de Hílas, como el de Adonis, como el de Perséfone, simbólicos de la primavera, de la juventud, y afines a la familia trágica de de los mitos solares.

Cuando para los pueblos modernos comienzan a iluminarse las albas del Renacimiento, uno de los signos de preludio en la literatura es la boga de la alegoría floral, de que da ejemplo el *Roman de la Rose*. La Edad Media concibió el drama de la existencia humana bajo la forma de debates entre entidades morales o de danzas macabras. El Renacimiento revela su carácter propio en la preferencia que concede, para igual propósito, al simbolismo de los días y las estaciones, de la planta y la flor, que vive *l'espace d'un matin*.

Y quizás en ningún país como en España se hizo empleo de estas imágenes. Literatura, la española, llena de conceptos, no es rica en invención de ideas: unas mismas son



las que maneja, fuera de cinco o seis escritores. La mística se fundaba en una tradición clara, y su interés, más que ideológico, es en España psicológico. El conceptismo tuvo su tónica, no menos que el discreteo de comedia.

Entre los tópicos de la poesía se contaron el elogio de la vida retirada y la brevedad de los años del hombre. Y éstos fueron los temas principales de Rioja, poeta que no inventó ninguno de los elementos filosóficos de su poesía.

Esos son también los temas de la «Epístola moral»; lo que la hace singular es el sentimiento poderoso de la personalidad del desconocido poeta, aislado y fortalecido por su dolorosa experiencia de la vida urbana, herido quizás por algún fracaso que hoy se nos antoja extraño, pero capaz, por su vigor mental y moral, de levantarse por encima de las más aceptadas nociones de su época:

*Iguala con la vida el pensamiento . . .
 ¿Piensas acaso tú que fue criado
 el varón para rayo de la guerra,
 para surcar el piélago salado,
 para medir el orbe de la tierra
 y el cerco donde el sol siempre camina?
 ¡Oh, quien así lo entiende, cuánto yerra!
 Esta nuestra porción alta y divina
 a mayores acciones es llamada
 y en más nobles objetos se termina . . .
 Un ángulo me basta entre mis lares,
 un libro y un amigo . . .
 Un estilo común y moderado
 que no lo note nadie que lo vea . . .*



Nada hay, en la poesía de Rioja, semejante a la tragedia de que vino a ser catarsis la «Epístola moral». Trata él los mismos temas, pero su estilo es diverso.⁽¹⁾ Y su carácter principal no es la varonía superior del gran decepcionado, sino el sentido patético de la fugacidad de las cosas.

La exigua obra de Rioja es muestra de la mejor aplicación de la retórica usual entre los sevillanos ajenos al influjo de Góngora. En ellos apuntaba otra especie de estilo culterano, procedente en gran parte, como el de los gongorinos, del ejemplo de Fernando de Herrera, de quien decía Rioja: «fue el primero que dio a nuestros números en el lenguaje arte y grandeza». Su dicción es limada, pulcra, llena de imágenes y de conceptos clásicos, de reminiscencias latinas. De seguro comenzó con ejercicios retóricos sobre los tópicos de la poesía de su tiempo. Pero al fin Rioja halló su camino: comenzó comparando la vida de los hombres con la de las flores, como en el soneto «Pasa, Tirsis, cual sombra incierta y vana...», o en la silva «Al verano», dedicada primero al probable autor de la «Epístola moral», Andrés Fernández de Andrada, y luego a Juan de Fonseca y Figueroa:

¿Y tú la edad no miras de las rosas?

Después se interesó más en la flor que en el hombre. Y este interés, acrecentándose cada día, se hizo sentimiento patético: el poeta llegó a olvidar el tema humano y a cantar sólo la maravilla efímera de las flores. Y entonces no se ciñó a un solo ejemplo o caso: formó un jardín poético, ardiente de esplendor y de pasión como el de «La sensitiva» de Shelley. Las flores se tornan aquí vírgenes de sacrificio, que cada día se ofrecen en holocausto a



las iras del sol, y para el martirio se cubren con el resplandeciente atavío de los más cálidos colores: el rojo llamante de la arrebolera, el rojo sangriento del clavel, la púrpura de la rosa roja, el oro de la rosa amarilla, la nieve del jazmín.

El acento elegíaco que le inspiran estas sorprendentes expresiones de la vida en la naturaleza es la nota personal de Rioja. Para los otros poetas españoles, la flor es elemento decorativo en los madrigales o en las innumerables glosas del *Carpe diem* (las hizo él también, como en el soneto «No esperes, no, perpetua en tu alba frente...»), o elemento de color, como en los deliciosos juegos cromáticos de Góngora, o en la «Fábula de Genil», del antequerano Pedro Espinosa; o bien sirve al simbolismo usual de la vida breve y la hermosura fugaz, de que son ejemplos la *dodecadria* de Lope, el conocido soneto de Calderón «Estas que fueron pompa y alegría...» y el admirable de sor Juana Inés de la Cruz, «Rosa divina que en gentil cultura...»

En la poesía de Rioja, especialmente en las silvas «A la rosa» y «A la rosa amarilla», el amor de las flores se vuelve pasión y le inspira sus mejores versos, los más originales.⁽²⁾

Poco importa que las expresiones se repitan de una en otra silva: la repetición de las palabras lo es también del sentimiento. Sus acentos alcanzan el calor patético, y sólo cabe suponer sinceridad en este dolor:

*¡Y esto, purpúrea flor, y esto no pudo
hacer menos violento el rayo agudo!*



Si Rioja no cuenta entre los poetas centrales, entre los de personalidad fuerte e intensa, en la literatura española, debe estimársele en más de lo que hoy es uso: porque en su poesía se oyen sonar notas de las más delicadas, notas que forman una armonía en tono menor, vagamente extraña, original y exquisita.



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

LOPE DE VEGA

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



I.—TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Toda España está en Lope; toda la España de la plenitud, toda la España de los siglos de germinación y de lucha, la España épica y la España novelesca. Caben la tierra y el pueblo en la obra vasta, mundo de luz sin contrastes de sombra. España vive allí en pura inocencia, lejos toda sospecha de caída, toda vacilación sobre su grandeza y su triunfo eterno. El mundo todo vive la perfección: si el hombre individual peca, si la sociedad comete errores, la divinidad todo lo repara y endereza. No hay interrogaciones, no hay dudas. Ni Job ni Prometeo hallan lugar en el mundo de Lope. Aun en la tierra, pueden corregir el mal la piedad de los santos y la justicia de los reyes.

Lope vive la eternidad: eleata espontáneo, es insensible al cambio de los tiempos. Al contrario de Cervantes, con quien vivimos en la crisis de la transformación moral del mundo su gran epopeya cómica, como puerta de trágica ironía, se cierra sobre las irreales andanzas de la edad caballeresca y las nunca satisfechas ambiciones de la era humanística, dejándonos confinados entre las prosaicas perspectivas de la Edad Moderna. El *Quijote* anuncia que ha terminado la época en que el ideal tenía derecho a afirmarse, para vencer o sufrir, en pública lucha contra los desórdenes del instinto; ha comenzado la era en que dominará el criterio práctico y mundano, sacrificando la justicia al



orden y la virtud al éxito. La fe, impulso motor de la Edad Media, se relega al fondo del paisaje; el entusiasmo de la vida humana, impulsor motor del Renacimiento, se rebaja al empeño de organizar y afianzar la posesión de bienes y poder, la satisfacción de goces vulgares. La Edad Media ha muerto; el Renacimiento ha fracasado. Hay que despedirse de toda ilusión de que el esfuerzo heroico y la inteligencia generosa puedan implantar el reino del bien sobre la Tierra, imponer la utopía, una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo.

A la transformación espiritual de Europa se suma la crisis de España. El pueblo que bajo la creadora mano de Isabel la Católica alcanzó en breves años su unidad política, descubrió el Nuevo Mundo y se presentó ante Europa como poder decisivo, quedó abrumado de problemas imprevisibles cuando su imperio se multiplicó en magnitudes territoriales que nunca soñó Persia, ni Macedonia, ni Roma. Apogeo deslumbrante, pero que llevaba en germen la crisis desde el siglo XVI. En el XVII, la crisis se ha declarado. Lope, cuya vida comienza durante el esplendor y declina durante la decadencia, no adivina la crisis.⁽¹⁾ ¿Lo ofuscaban, tal vez, el brillo de la corte, la agitación de las ciudades? No acuden siquiera al lugar común de que tiempos pasados hayan sido mejores, al menos en virtud y valor, como murmura Góngora; no anuncia la amarga queja ni la censura franca de Quevedo, de Gracián, de Saavedra Fajardo.

En Cervantes sentimos el tiempo, dice Azorín; en Lope, el espacio, el amplio espacio de la tierra española, con toda su variedad de paisajes y de vidas. El pasado de España está en Lope, sin diferencia sustancial con el presente: está sentido como presente, hasta cuando —ce-



diendo a modas de ajena invención— lo hace hablar en arcaico, en la falsa lengua arcaica de *Las famosas asturianas* y *Los jueces de Castilla*.⁽²⁾ No hay Edad Media en Lope: cuanto en él es medieval, lo es porque dura como cosa viva en la España de su tiempo. Tradición, en él, es tradición viva; nunca tradición apoyada en esfuerzo arqueológico.

Y es que en España no hubo, de la Edad Media al Renacimiento, ruptura de tradiciones. Se ha discutido si en España hubo Renacimiento; no menos podría discutirse si hubo Edad Media. Ambos procesos históricos parecerán ausentes de la vida española si se escogen como arquetipos inmutables, para el Renacimiento, Italia, para la Edad Media, Francia. Pero en ningún pueblo de Europa se dan estos procesos en paralelas rigurosas con los de pueblos vecinos: cada cual les impone su tono y su ritmo. Hasta en obras individuales hay ejemplos de disparidad: en Dante la concepción del mundo es medieval, pero en su uso del lenguaje hay la conciencia del sentido y la pulimentada lucidez de la Edad Moderna.

España vive a su manera sus procesos históricos: de su siembra medieval recoge frutos todavía en tiempos muy posteriores; si no aprovecha todas las corrientes del Renacimiento, conserva vitalidad, frescura, sentido de la tierra, en su vida espiritual. Si la historia de la cultura no estuviera contagiada de los males crónicos de la política y de los males epidémicos de la moda, conocimiento general sería, derramado de los talleres de especialistas donde ahora se congela, la función de España, a la par de las mejores, en el esfuerzo constructor de la civilización moderna: su función creadora y renovadora en la filosofía del siglo XVI, en la orientación humanitaria del derecho



público, en su múltiple arquitectura, en el amplio desarrollo de la pintura que desemboca en el Greco y Velázquez, en su escultura de piedra y de madera pintada, en la música polifónica, en la danza.

En la literatura hay formas medievales que sobreviven, como el cantar de gesta, que se reconstruye y multiplica en el romance; la frondosa canción popular; el drama religioso, que crece lentamente hasta convertirse en el complejo tejido filosófico del auto sacramental; hay formas del Renacimiento, como la novela pastoril, como la epopeya artificial y la poesía lírica del tipo italiano, con su instrumento rítmico, el verso endecasílabo; hay formas nuevas, como la novela picaresca. En el teatro, como síntesis de multitud de elementos, surge la comedia.

Lope, principal animador y organizador de la comedia, nace en el momento en que España se siente dueña de sí, dueña de todas sus invenciones y de todas sus adquisiciones, e irradia hacia afuera. En su obra se unirán tradición e innovación.

Su religión, desde luego, es tradicional. Es todavía el jubiloso catolicismo popular de la Edad Media: las gentes vivían la amplia confianza en Dios; no temían gravemente a la muerte, porque eran humildes, alegres, fraternales con el prójimo; sus pecados eran caídas materiales, caídas del hombre corporal, no pecados del espíritu, que hacen despeñarse a los ángeles. Al catolicismo de Lope no lo ha tocado la marea inquietadora de Erasmo; nada queda en él de aquella rumorosa pleamar en que se levanta la conciencia religiosa de España bajo Carlos V, en unidad de ritmo con todo el Occidente. Pero a ratos se contagia,



perdiendo altura y limpieza, de la vulgaridad de la devoción frailuna, que tanto combatió Erasmo; a ratos, el Concilio de Trento echa sobre él ligera sombra de severidad.

Cristiano ingenuo, devoto fiel, sacerdote durante sus veinte últimos años, Lope no es teólogo: de cultura teológica hubo de adquirir la estrechamente necesaria para recibir las órdenes sacerdotales; a ella se sumaban nociones dispersas en cien libros leídos al azar. Sus autos sacramentales están a la mitad del camino que va de los antiguos misterios bíblicos y representaciones morales a las complejas fábricas teológicas de Calderón. Escribió, de joven, representaciones morales; escribió coloquios sobre la concepción de la Virgen y el bautismo de Cristo; escribió Autos del Nacimiento. Es él quien da al auto forma plena, de tres dimensiones, con movimientos y entrelazamientos de personajes y sucesos como en la comedia, dejando atrás los esquemas lineales que dominaron el siglo XVI; pero su doctrina es sencilla, claras sus alegorías, humanas sus emociones. Excepcional entre los suyos, el auto de *Las aventuras del hombre* debió de escribirlo en la vejez y para competir con Calderón en complicación de símbolos y en grandilocuencia.

En sus comedias bíblicas, aunque acude a la Escritura desde *La creación del mundo* hasta *El nacimiento de Cristo*, y en sus comedias de santos, huye de problemas temerosos como los de Tirso, Mira de Amescua, Calderón. Meramente los apunta en *Barlaam y Josafat*, en *El divino africano*. No sin motivo: su inexperiencia en el manejo de cuestiones teológicas es quizás lo que dio pretexto a la Inquisición para reprenderlo. La devoción vulgar lo arrastra a interpretaciones groseras de la doctrina de la gracia, como en *El rústico del cielo*, donde actos de imbecilidad pura se



ofrecen como muestras de santidad, o en *La fianza satisfecha* —si no suya, refundición de obra suya—, donde el pecador se da rienda suelta en el mal, confiando en arrepentirse a tiempo, como el financiero que se arriesga en juegos ilícitos, con la esperanza del golpe final que ende-rece sus fortunas y le consagre honesto.

Cuando está limpio de toda mancha de cálculo, cuando fluye espontáneo y sincero, el arrepentimiento es uno de los grandes temas de Lope, tanto en su poesía personal como en sus invenciones dramáticas: así, en *La buena guarda*, su obra maestra en el drama religioso, versión de la popularísima leyenda medieval de la monja pecadora a quien la Virgen sustituye o hace sustituir en el convento. Aquí la pecadora se encomienda a la gracia divina a través de la Virgen, pero la guía sólo su devoción, sin cuentas interesadas: cuando se arrepiente, ignora que sus preces fueron oídas.

La poesía religiosa en España había dado sus flores de devoción ingenua, desde Berceo hasta Gil Vicente, cuyo elogio de la Virgen es maravilla («Muy graciosa es la doncella . . .»). En el siglo xvi asciende al éxtasis de amor en San Juan de la Cruz, sube la escala intelectual con fray Luis de León «hasta llegar a la más alta esfera». Lope se queda en la tierra, con emociones humanas de singular ternura. Es ésta su nota personal en la poesía religiosa la comparte, con mayor ingenuidad, fray José de Valdivielso. Suya es, renovada siempre, pero siempre con variaciones, la delicadeza de los arrullos de la Virgen al Niño; tuyas la quejumbrosa soledad del pastor que busca su oveja perdida, del salvador que busca el alma extraviada, y la extraña impresión, indefinida, penetrante, la vaga angustia, que siente el corazón infiel y olvidadizo, como



en el incomparable soneto «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?», cuyo paralelo se encuentra en *El serafín humano*, el drama hagiográfico sobre Francisco de Asís:

*Yo estaba ciego, vida de mi vida,
pues no te abrí cuando llamaste luego...
¿Es posible, mi Dios, que no te oyese
Francisco, cuando tú dabas suspiros
por que la puerta a tu hermosura abriese?
Tú, los inviernos en mi calle helando
tu regalado cuerpo, y yo durmiendo..*

Su religión tradicional le basta a Lope como filosofía, como explicación del mundo. Toda su ética está en su religión y en los ejemplos virtuosos de la historia clásica: toda su ética superior, porque su moral de todos los días la recibe, sin asomo de crítica, del ambiente; en contraste, Ruiz de Alarcón, el criollo, el jorobado, el desdeñado, hará severa disección de aquella moral cotidiana. Para la concepción de la belleza, ya que el catolicismo no le daba doctrina oficial, acude a los dos maestros de la antigüedad clásica que la Iglesia veía como aliados suyos, como que de ellos procede, directa o mediatamente, toda la metafísica cristiana. Lope leía a Platón y Aristóteles, si no en los originales griegos, en versiones latinas; pero las doctrinas platónicas y aristotélicas que se incorporó e hizo suyas son las que circulaban en interpretaciones del Renacimiento. La teoría de las ideas, ejemplificada en la Belleza, y la doctrina platónica del amor, constituían el fundamento de la filosofía de los poetas en Italia y en España; el camino principal para su difusión había sido la *Filografía* de León Hebreo: los diálogos del gran judío español, en



español escritos quizás, habían refluído sobre su patria, ya en el texto latino, ya a través de versiones como la acrisolada de nuestro Inca Garcilaso; otro camino, *El cortesano* de Castiglione, manual de cultura espiritual y social durante cien años.

Entre la concepción de la creación artística que pone todo el énfasis en la inspiración, con escaso interés en los métodos, como sucede en el *Ión* platónico, y la que pone el énfasis en la disciplina que dirige y encauza la inspiración, según se implica en los tratados aristotélicos, Lope distingue: existen, por una parte, las obras de creación espontánea, natural, como los romances y las comedias; por otra, las obras escritas «según el arte», según las normas de los preceptistas. Piensa que la poesía perfecta pide toque y retoque; que el poeta debe dejar «oscuro el borrador y el verso claro». Sus grandes poemas, sus sonetos y canciones, fueron cuidadosamente trabajados: hay soneto manuscrito en que, para llegar a los catorce versos definitivos, ensayó setenta.⁽³⁾ A las comedias no les dedica tanto esfuerzo: las destina al éxito, no a la inmortalidad. Así, el manuscrito de *Barlaam y Josafat* revela que escribió la obra de corrido, sin más retoques que los que inmediatamente se le ocurrían: no hay señal de que relejera su texto. En su autocrítica, escoge siempre como mejores las comedias que más trabajó. Pero *Ión* se venga: ni los contemporáneos, que sepamos, ni la posteridad, según sabemos, aceptan el voto de Lope; él era cosa ligera, alada y sagrada: no está seguro de sus mejores momentos.

Aristotélica es, además, la doctrina oficial sobre la tragedia y la comedia que Lope leyó en libros; aristotélica, pero no legítima sino deformada por los comentaristas italianos: de ellos viene (Castelvetro) la absurda teoría



de las tres unidades. Larga es ya la discusión sobre la actitud de Lope frente a las teorías de los preceptistas de Italia; sobre el significado de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (hacia 1609). Creo que la discusión se ha alargado —innecesariamente— porque se estudian sólo las palabras del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (hacia 1609). Lope declara que conoce el sistema clásico de la tragedia y la comedia; que lo cree digno de todo respeto; pero que en España se ha inventado otro sistema, y es el que él adopta, y el que explica. No cree despreciable el sistema español, y si lo trata como inferior es porque se dirige a una academia de «ingenios nobles», atentos a la moda de Italia, pero deseosos de conocer los principios de aquellas comedias que ellos, como toda España, veían y aplaudían. Todo está dicho con sonrisa y guiño de ojo. ¿No comienza diciéndoles a sus colegas académicos que ellos, aunque hayan escrito menos comedias que él, saben más que él «del arte de escribirlas y de todo?» Excesivos parecerán los términos de bárbaro y necio aplicados a las comedias y al vulgo que las pide; pero atrapemos el guiño: Lope termina el *Arte nuevo* condenándose como el más bárbaro de los poetas, porque es quien más comedias ha escrito. En el siglo xvii no existía nuestro concepto romántico del yo del poeta como sagrado e intangible; epítetos como bárbaro y necio son simples hipérboles para designar cosas que no se ajustan a doctrinas oficiales. En nuestros días ¿no hay periodistas que descuidan como cosa efímera sus eficaces artículos editoriales, mientras aspiran a la dudosa inmortalidad con novelas y dramas? No es que ignoren la calidad de sus artículos: pero la novela y el drama constituyen literatura que «da categoría». Y la supuesta contradicción en Lope no es distinta: no desdeñaba



sus comedias, pero escribía epopeyas de gabinete, sonetos y canciones en liras.

Al avanzar el tiempo, se convenció de que su sistema dramático tenía iguales derechos que el de los tratados de poética: descubrió su justificación histórica, como la descubrirían tantos compatriotas suyos, venciendo la pobreza de criterio de los preceptistas italianos: así Ricardo del Turia y Tirso de Molina, que compara la mutación de las formas artísticas con la transformación de las especies biológicas según «la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos». Lope, en el prólogo de *El castigo sin venganza*, manifiesta que «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres». Y así justifica sus métodos en diversos prefacios, si bien quejándose, como ya se quejaba en el *Arte nuevo*, de las malas prácticas de los autores ignorantes e irreflexivos.

Ahí no se detuvo. Hay en su vida literaria estrategia y malicia. Quería estar bien con todos: a eso lo inclinaba su nativa benevolencia, ajena al rencor y a la envidia; la cordialidad le conquistaba simpatías; la habilidad afianzaba el éxito. «Todos dicen mal de él y él bien de todos; no sé quién miente», son palabras que pone en boca del Teatro como personaje alegórico. Pero cuando cree que la injusticia se excede, se defiende y se hace defender. Sus amigos se exaltan en su honor: cuando hubo que impugnar los ataques del latinista Torres Rámila, cuya obra se hizo desaparecer enteramente, el más entusiasta de los defensores, el Maestro Alfonso Sánchez, catedrático en la Universidad de Alcalá, declara con deliciosa soberbia de futurista que Lope es creador de nuevo arte cuyos preceptos formula con



tanta autoridad como Horacio y que sus comedias son mejores que las de Aristófanes y Menandro.⁽⁴⁾

El teatro español tenía sus métodos, precisos y exactos, que Lope expuso con prosaica claridad en los versos blancos de su *Arte nuevo*. Después de largos tanteos, la forma de la comedia —tres jornadas en verso— se definió con extraordinaria rapidez, tanta, que no sabemos bien el cómo; apenas sabemos cuándo: entre 1580 y 1590. Nada permite atribuir a Lope, de modo exclusivo, la fijación del tipo; todo sugiere la colaboración de los poetas valencianos, con prioridad probable en muchos aspectos; pero sí podemos atribuirle a Garcilaso el triunfo de las innovaciones métricas de Boscán.

La irrupción de Lope en el teatro abre una era nueva en la literatura española. Ante todo, impone definitivamente el teatro en verso, después de larga vacilación entre el verso y la prosa, con ocasionales intentos de mezcla de verso y prosa, como en los autos jesuíticos de la *Parabola cenae* y del *Examen sacrum*. La forma que al fin se impuso lleva gran variedad de metros y estrofas redondillas, quintillas, décimas, romances, romancillos, tercetos, octavas reales, silvas, versos blancos, pareados, sonetos, cantares y danzas en versos regulares o en versos fluctuantes.⁽⁵⁾ La polimetría hace función igual que el verso y la prosa alternados en Shakespeare: a cada especie de estrofa corresponden especies de situación dramática; si bien estas normas, que Lope explicó en el *Arte nuevo*, no siempre se cumplen con rigor, y a veces los caprichos de la facilidad traen incómodos cambios en las formas métricas.

Al imponer Lope el verso, el teatro resultó, de pronto, profesión lucrativa para los poetas, que en España, en el siglo xvi, o eran nobles y sacerdotes que disponían de



ocios, o vivían de la mendicidad áulica. Signo de los tiempos: entramos íntegramente en la Edad Moderna; el poeta se hace mercantil, pero se hace independiente. El poeta se libertará del poderoso («Fabio, las esperanzas cortesanas prisiones son»): vivirá del aplauso del vulgo, comerciará con él, conocerá las dichosas responsabilidades y la peligrosa comodidad de la autarquía. En la vida de Lope se advierte el cambio cuando joven, al servicio del Duque de Alba, es todavía cortesano comedido y sumiso; cuando hombre maduro, en sus relaciones con el Duque de Sessa no hay respeto sino amistad, camaradería, complicidad.

La invasión de los poetas independientes en el teatro modifica el carácter de la literatura española en el siglo XVII: reaparece el escritor que está en contacto directo y amplio con toda la nación, con todo el pueblo, desde el rey hasta el labrador, como en la Edad Media. Del siglo XII al XIV, del *Cantar de Mio Cid* al *Libro de buen amor*, la literatura española es nacional: el poema épico, el romance, las canciones, suben hasta los palacios o descienden hasta las plazas y los ejidos de las aldeas. Poco de real tuvo la división entre arte popular y arte culto, entre mester de juglaría y mester de clerecía: los poemas de los clérigos andaban en boca de los juglares. Las crónicas históricas, los cuentos, las disertaciones morales, corrían de mano en mano; su contenido irradiaba desde las gentes que sabían leer hasta las masas pobres en letras pero fuertes en curiosidad. Las representaciones dramáticas eran instrumento popular de la iglesia. Sólo la poesía trovadoresca tuvo carácter cortesano, y en Castilla raras veces se escribió en la lengua local.

A fines del siglo XIV comienza la escisión. El arte trovadoresco domina en los palacios, se adueña del idioma



castellano en las cortes. En el siglo xv la influencia italiana hace completa la ruptura. Una es entonces la poesía escolástico-cortesana y otra la poesía popular. Nunca se recordarán demasiado las palabras con que el Marqués de Santillana expresa su desdén hacia los «ínfimos. . . que sin ningún orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». Nunca se recordarán demasiado, porque esas palabras deben servirnos de texto para lecciones de humildad: esos romances y cantares son ahora maravilla del mundo, mientras la obra de los poetas doctos sabe a polvo, y de ellos sólo viven en la común memoria de los hombres las serranillas en que el Marqués remedó la ingenuidad popular y la desolada desnudez de la elegía de Jorge Manrique. Recordemos que el caso se ha repetido modernamente en la Argentina, entre la poesía culta y la poesía gauchesca.

En el siglo xvi, la escisión se mantiene. Pero entonces sí hay grandes poetas entre los doctos: Garcilaso, fray Luis de León, Fernando de Herrera, San Juan de la Cruz. En la literatura que va de los tiempos de los Reyes Católicos a los de Felipe II domina el tono humanístico, con Boscán, Garcilaso, los dos Valdés, Guevara, Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemayor, Gil Polo, los dos Luises, San Juan de la Cruz, Herrera, los dos Leonardos de Argensola. Unas cuantas obras mantienen la línea de equilibrio en que se cautiva por igual la mirada de los doctos y el interés del vulgo: el *Amadís*, la *Celestina*, los cantares y el teatro de Juan del Encina y de Gil Vicente, los romances cultos, *Lazárrillo de Tormes*, los escritos de Santa Teresa.

Pero a fines del siglo la línea de equilibrio se hace frecuente. El teatro en formación, con los poetas sevillanos y valencianos, tendía a adoptarla: no eran ahora ingenios



legos, como Lope de Rueda, quienes componían para la escena; eran hombres de letras, pero atentos al gusto de la multitud. España, dueña de sí, dueña de todos los primores de arte aprendidos en Italia, vuelve la vista a sus tesoros nativos y combina tradición y novedad. Con la rotundez melódica y los acordes perfectos de los endecasílabos alternan ahora la síncopa y las disonancias de los cantos y danzas del pueblo, cuyos ecos no se oían en Garcilaso, ni en Herrera, ni siquiera en Fray Luis, amigo de Salinas, el sabio patriarca de los estudios sobre música popular. La combinación que ensayan sevillanos y valencianos la hace normal y general Lope de Vega, el madrileño, el ingenio de la corte.

Como en el teatro, este propósito se cumple en la poesía lírica. Lope cuenta con el más sorprendente de los aliados, Góngora, cuyos mejores romances y letrillas pertenecen al final del siglo XVI, —«Hermana Marica...», «Andemeyo caliente...», «Dejadme llorar...», «Llorad, corazón...» La novedad es ya común cuando en 1600 se publica el *Romancero general*.

Cervantes, en su juventud, se dedicó al drama y a la novela según las normas de Italia; en su madurez se deja ganar para el nuevo equilibrio español y lo lleva a su perfección luminosa en el *Quijote*. Esta línea de equilibrio será la norma de la corriente central de la literatura en el siglo XVII: a ella se atenderá el teatro; a ella la novela, después de Cervantes, con vastísima difusión. Y hasta en los escritores hipercultos, los amadores del arte difícil, como Góngora y Quevedo, persistirá al menos el contacto con el arte popular: uno de estos hipercultos, Calderón, llevará al teatro, con éxito de público que ha de durar siglos, la más insólita mezcla de temas y aires del pueblo



con la metafísica de las universidades y el estilo cultorano que se aplaudía en las academias. ¡Extraordinaria afinación la del público a quien se destinaban tantos sutiles halagos de la imaginación y del oído!

De halagos está hecho el arte teatral de Lope. El teatro como diversión, ya sin funciones rituales ni docentes —cosa nueva en Europa—, se afianza en las tres grandes capitales: Madrid, París, Londres. El público es numeroso y ávido. No es fácil, al principio, halagarle los ojos: los recursos escénicos son escasos. Lope se acostumbra a halagarle los oídos; cuando los escenarios mejoran, y se llenan de tramoyas, y los actores vuelan, y pululan coches y barcos, se disgusta y acusa a sus colegas de buscar el éxito a costa de los carpinteros. Prefiere crear la ilusión escénica con la vivacidad de sus descripciones, como Shakespeare.

Pero la palabra no sólo le sirve para eso: le sirve, ante todo, para construir una arquitectura sonora. Para el público de los siglos XVI y XVII, debe haber en la palabra escuchada halagos de tipo musical. Bajo este influjo nace el drama moderno. La ópera, como sería de esperar, nace poco después, Lope alcanza a escribir en su vejez los versos de la primera ópera española, *La selva sin amor* (1629); Calderón le sigue, años después, con *Ni amor se libra de amor*. La comedia tenía, como había de tener la ópera, sus escenas de lucimiento sonoro. Normalmente esas escenas son monólogos o son parlamentos, como se dice todavía en la jerga de los escenarios; pero hay hasta dúos y tríos. Calderón, después, abusará de ellos. Abunda también el diálogo rápido en frases brevísimas, a la manera de la *stichomythia* en la tragedia ateniense.



La comedia novelesca de amor, en Lope, está concebida musicalmente. La estructura tiene regularidad de danza. Los episodios intercalados de baile y canto vienen a subrayar el carácter musical, como momentos en que la emoción pide la música pura: de esos momentos sólo conocemos la letra del cantar, a menos que hayamos investigado en busca de la música que tuvo; pero esta letra, que por lo común está en versos fluctuantes, recogidos de boca del pueblo o escritos por el poeta culto a manera de los populares, la oímos cantar sola, presentimos su melodía:

*¡Cómo retumban los remos,
madre, en el agua,
con el fresco viento.
de la mañana...!*

*Velador que el castillo velas,
vélele bien, y mira por ti,
que velando en él me perdí...*

*Blanca me era yo
cuando entré en la siega:
diome el sol y ya soy morena...*

*Molinico que mueles amores,
pues que mis ojos agua te dan,
no coja desdenes quien siembra favores,
que dándome vida matarme podrán..*

Lope es dueño de técnicas diversas: la de la comedia novelesca, con sus rasgos de ópera y ballet, es deudora de Italia, que con ejemplo y precepto enseñaba el ideal de la acción única con «exposición, nudo y desenlace»; de Italia, además, de sus novelas, recibe asuntos: a ellos ha



de atribuirse, en parte, la curiosa deformación de la pintura de la vida española que da el teatro del siglo XVII, para imponer el ideal novelesco de la libre elección en amor. En opuesto polo con la comedia novelesca está la crónica dramática, donde la vida de los personajes centrales da la unidad: la epopeya y la historia se trasladan al teatro, se vuelcan en diálogos y relaciones, combinadas con acciones públicas —batallas, asambleas, desfiles—, como en las *histories* de Shakespeare y Marlowe. La fórmula procede, por espontáneo desarrollo, de la amplitud del teatro medieval; en España se había definido ya en Juan de la Cueva. Pero de la crónica dramática, de héroes o de santos, a la comedia de amor e intriga, hay muchos grados, en que Lope mezcla los procedimientos.

Una de las actividades creadoras de Lope es la invención de estilo. Crea su propio tipo de estilo fácil, que da a su poesía y a su teatro ventajas y desventajas: las ventajas de la rapidez; las desventajas de la repetición; a pesar de que en Lope la repetición es siempre con variaciones, hay monotonía en temas, procedimientos, imágenes y vocabulario. No es sencillo, como supo serlo Manrique dentro de la antigua manera castellana, como supo serlo Garcilaso dentro de las formas italianizantes: dando vibración luminosa a palabras claras, límpidas, esenciales. Sólo en ocasiones alcanza Lope la sencillez purificada, como en dos o tres sonetos famosos, o como en el romance de Casilda, la mujer de Peribáñez:

*Labrador de lejas tierras
que has venido a nuesa villa,
convidado del agosto,
¿quién te dio tanta malicia?*



*Ponte tu tosca antipara,
del hombro el gabán derriba,
la hoz menuda en el cuello,
los dediles en la cinta.*

*Madruga al salir del alba,
mira que te llama el día;
ata las manadas secas
sin maltratar las espigas.*

*Cuando salgan las estrellas
a tu descanso camina
y no te metas en cosas
de que algún mal se te siga...*

Pero si no es maestro de la sencillez es maestro de la facilidad. Hay variedad de elementos en el estilo fácil que él inventa: abundancia descriptiva y narrativa; mención directa de cosas y hechos, que proviene de los romances; discreto escolástico, conceptismo elemental, que nace en los poetas cortesanos del siglo xv y atraviesa todo el xvi; ornamentación de tipo Renacimiento, que proviene de la literatura de escuela italiana: a veces adopta rasgos que le agradan en poetas culteranos, sin que ello implique hacer él de culterano.⁽⁶⁾ Este estilo fácil es, en suma, barroco. De todo, Lope ha escogido cuanto se presta al manejo rápido: los paralelismos, ya de semejanza, ya de antítesis; los razonamientos silogísticos; las objeciones en distingo; el jugar del vocablo; los epítetos y metáforas que, de repetidos, están a punto de gramaticalizarse: la mujer es ángel, serafín; si llega, es sol que sale, es alba; para pintarla, se usan soles, estrellas, coral, clavel, rosa, jazmín, azucena, lirio, perla, nieve, oro (el estilo italianizante no admitía cabellos de ébano o de azabache); el arroyo es



plata o cristal; la hierba, esmeralda; el viento, vago; la aurora, rosada; las fuentes, frías. Todos estos recursos de discreto y de ornamentación, que ahora sentimos gastados, encantaban como juguetes nuevos; además, como observa Amado Alonso, revelaban «el contento de sentirse el poeta inscrito en la gloriosa tradición poética greco-romana». Pero «entre esas pintadas flores de papel» surgían las genuinas flores de naturaleza cuando Lope se apoyaba en la tradición española del romance y el cantar, al describir los paisajes y la vida del campo, con las plantas familiares, que él conocía en toda su variedad y disfrutaba en sincera delicia, con las actividades rústicas, que le inspiraban sentimiento nostálgico.

La ciudad con la nobleza de su arquitectura, con el brillo y el ruido de su inquietud moderna, le deslumbraba. Es novedad en su obra pintar el carácter de las ciudades ilustres de España: Sevilla, Valencia, Toledo, Madrid. (7) Pero al fin se fatigaba de la agitación y de los engaños que toda ciudad engendra, y el campo se le convertía en ideal, exaltado mil veces, ya a la manera clásica, como en sus persistentes variaciones sobre el tema del «Beatus ille» («Cuán bienaventurado...»), ya a la manera española como en las pintorescas brusquedades de *El villano en su rincón* y de *Los Tellos de Meneses* o en la idílica ingenuidad de *San Isidro labrador de Madrid* y *Los prados de León*.

Y así, aquel creador de la comedia novelesca, con su don ilimitado de inventar intrigas de amor e interés, cuando se aparta de la ciudad moderna es cuando descubre lo mejor de sí. Siente, como Cervantes, el prosaico vacío de la existencia entendida a la manera de la Edad Moderna; pero no lo sabe: cree que toda la culpa es de la ciudad,



y resuelve sus censuras en el elogio de la soledad y en el tradicional menosprecio de corte y alabanza de aldea.

La ciudad moderna le inspira comedias ingeniosas. Pero sus obras fuertes se las inspira o el pasado épico de España o la vida rústica. Hay más: este ingenio de la corte, este hijo de la ciudad, que dice proceder de solar ilustre, si empobrecido, y quiere ponerse diez y nueve torres en el escudo, pero que en realidad no pertenece a ninguna clase definida, ha heredado la medieval antipatía española contra la nobleza y la esencial simpatía hacia el estado llano. En las luchas entre campesinos y nobles, el campesino es siempre el virtuoso, el que tiene razón y al final triunfa: los reyes lo apoyan contra el noble, caso cuyo antiguo significado político ya no sabe Lope. ¿Sabría —conscientemente— que en realidad le repugnaba la nobleza como institución, aunque admiraba la actitud vital que la palabra evoca? Comparte o al menos repite las supersticiones sobre sangre y raza; pero en ocasiones la censura contra hidalgos o nobles se hace pertinaz y enconada, como en el comienzo de *San Diego de Alcalá* o en *El villano en su rincón*. Ello es que, al cabo de tres siglos, el poeta de la España católica y monárquica ha resultado, con *Fuenteovejuna*, el más popular de los clásicos del Soviet en Rusia.

En Fuenteovejuna —dice Menéndez y Pelayo—, el alma popular, que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles.

Lope, que no tiene otra religión sino la tradicional ni otra estética sino la del Renacimiento, y es innovador en



la teoría del drama porque su propio éxito lo convence, en política no tiene doctrina: el mundo es como es, el rey es rey, y no se le ocurre pensar otra cosa ni leer a los pensadores. Lugares comunes, y breves, le bastan. Pero, si no tiene principios, tiene sentimientos, que le llevan, fuera de la España de los Austrias, hacia su centro propio, la España de la tradición, la España épica, con su vida sencilla, con su bravo vigor de iniciativa, con sus reyes populares, apoyados en la voluntad de hombres libres, con sus patriarcas democráticos, con sus multitudes justicieras. La España novelesca de su tiempo le deslumbra y divierte; la España épica del pasado le ennoblece y exalta. A veces, sin pensarlo, se va más lejos, traspone las fronteras de su España, hasta trasponer las fronteras del cristianismo, rumbo a la edad de oro, rumbo al sueño de la vida perfecta, inocente, libre, segura: uno de los ideales del Renacimiento. Este ideal se expresa siempre de paso, en cuadros de vida rústica o de existencia primitiva: los salvajes de Lope, en América, como en las Canarias, como en las Batuecas, paganas, olvidadas dentro del territorio español, son los pacíficos «salvajes nobles» cuya imagen difundieron en Europa, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, las páginas de Colón, de Pedro Mártir, de Las Casas. La utopía está, furtiva, en Lope como en Cervantes.

Y por eso, porque ve poéticamente a toda España, desde las minucias de su vida diaria hasta sus sueños recónditos, porque ama toda su tierra, desde la jara de sus caminos hasta la veleta de sus torres, y siente con todo su pueblo, compartiendo desde su irreflexiva violencia en amores y ambiciones, cuchilladas y duelos, hasta su limpio espíritu de fraternidad humana, Lope es poeta a quien habrán de acudir siempre cuantos quieran sentir viva y



cordial la ingenua llama en que arde el espíritu de los pueblos hispánicos.

II.—ESPLENDOR, ECLIPSE Y RESURGIMIENTO

Todos aclamamos la obra de Lope de Vega como cifra y síntesis de la España de su tiempo. Todos la exaltamos como pozo de sabiduría tradicional, mina de invenciones, tesoro de poesía. Tantas cosas confluyen en ella, que el admirador ingenuo sólo se siente capaz del pasmo. Y esta admiración la vemos ahora como natural, como si nunca se hubiera interrumpido la desenfrenada que sintieron los contemporáneos del poeta. Pero no: esta admiración nuestra es mero ricorso, después de largo eclipse.

¿Cómo se explican el triunfo y el eclipse? Para el triunfo no hubo dificultades: el momento lo brindaba. El pueblo español, como el francés, como el inglés, acababa de descubrir los placeres de la gran diversión moderna: el teatro. Cosa nueva en Europa. Ni el teatro dionisiaco de Atenas, milagro sin repetición, ni el teatro cristiano de la Edad Media fueron diversiones: nunca perdieron su función religiosa, ya ritual, ya docente. Sólo la comedia tardía de Grecia y de Roma, y la farsa cómica de la Edad Media, anuncian el teatro como institución libre, pero no anuncian la enorme importancia social que la nueva diversión alcanzará durante trescientos años. ¿Asistimos —*panta rei*— al cierre del ciclo?

A fines del siglo XVI, las tres grandes capitales europeas de entonces —Madrid, París, Londres—, entusiasmadas con



la novedad, pedían invenciones, estimulaban a los creadores. Quizás porque en aquel momento faltaba en la Italia desunida la gran ciudad floreciente —la Roma papal estaba en decadencia, vejada, empobrecida— no alcanzó plenitud el teatro italiano, antecesor y engendrador de todos, ensayador de formas, creador del escenario moderno.

Lope llega, en España, en el minuto propicio. Después de siglos de drama sacro, había ya cien años de drama profano y cincuenta de teatro como empresa a quien el público sostiene. Pero con Rueda, con Timoneda, no se había vencido aún la pobreza medieval de la farsa, errante de pueblo en pueblo. Como en España nada muere del todo, el teatro ambulante, como el drama religioso, sobrevivirá indefinidamente. Pero entre tanto aparece la novedad: el teatro público permanente, la casa de comedias o corral de representaciones (1579). El país está lleno de poetas, y los poetas, tribu indigente, si no son nobles o sacerdotes, descubren el camino del teatro. El drama español, que pudo haberse escrito en prosa, según la tradición de Rueda, viró hacia el verso. Lope, poeta, esencialmente poeta, llega entonces.

Pronto se vio que nadie lo igualaría en brillo ni en fecundidad. Antes de cumplir cuarenta años había escrito más de doscientas obras. ¡Y había vivido activamente, con estudios y amores, viajes y guerras! Para asentar su reputación escribía poemas épicos según las fórmulas artificiosas que se estimaban —y así las estimaba él— como clásicas. Pero su alma no estaba allí: estaba en sus comedias, estaba en sus versos líricos, que formaban cuerpo con ellas, y en ellas se intercalaban muchas veces.

No sabemos bien —la cronología de aquel teatro es muy vaga— quiénes en realidad colaboraron con Lope en



fijar el tipo de la comedia española. Quién sería el Marlowe de este Shakespeare. ¿Tárrega? ¿Gaspar de Aguilar? Colaboración hubo; la hubo siempre, desde los comienzos hasta los fines. Como en España perduraba desde la Edad Media la costumbre de tratar la literatura como propiedad comunal, es bien sabido que ni Lope tuvo nunca escrúpulos en apropiarse cosas ajenas, ni los demás poetas tuvieron escrúpulos en apropiarse cosas de Lope. Hasta hace poco corría como suya *La Estrella de Sevilla*, impar y solitaria en su grandiosa rudeza: lejana, en fin, de Lope, como está lejos de Shakespeare el fuerte y áspero *Arden de Feversham*.

La comedia —modestamente llamada así para evitar discusiones sobre estrictez de rótulos— adquirió rápidamente formas fijas. La comedia de la vida diaria, de capa y espada, se volvió uniforme hasta el exceso; se repiten los asuntos, los conflictos, las situaciones, los desenlaces, los nombres mismos de los personajes: verdad que en la España de los siglos de oro había pocos nombres en circulación —el almanaque no comienza sus estragos hasta el siglo XVIII— y que Plauto y Terencio daban ejemplo. Todo se desarrolla con regularidad de minué: el galán debe inclinarse, ya hacia una dama, ya hacia otra; la dama debe hallarse siempre entre dos galanes; al final, nadie queda sin pareja. No se da relieve individual a los personajes; los hábitos sociales están deliberadamente deformados y truncos: esta comedia sólo en parte es espejo de la vida. Lope pone variedad y animación con recursos externos, de humor y carácter, como en *La dama boba* y *Los melindres de Belisa*, de disfraces que ocultan el sexo o la categoría social, como en *La moza de cántaro* y *El arenal de Sevilla*, de escenario y ambiente, como llevar la acción al campo o situarla en ciudades cuyo tono y sabor recoge a maravilla:



en particular, las dos grandes rivales del Madrid de entonces, superiores a Madrid en muchos aspectos, Sevilla y Valencia.

En las comedias de tema grave —dramas que a veces llevan el nombre de tragedias o tragicomedias,— cabía mayor variedad de formas y de argumentos: historia o leyenda de España, historia o leyenda de la antigüedad, historia o leyenda cristiana, asuntos de novela. No sé si se ha reparado en que obras maestras de Lope son, o comedias de capa y espada, del modelo que él impuso, o dramas rurales. Hay pocas excepciones. Son comedias estrictas *La dama boba*, *La moza de cántaro*, *Lo cierto por lo dudoso*, *El arrenal de Sevilla*, *La niña de plata*, *El acero de Madrid*, *La noche de San Juan*. Y son dramas rurales *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde el rey*. Es rural una de sus mejores comedias de santos, *San Isidro Labrador de Madrid*. Es rural el mejor de sus autos sacramentales, *La siega*. Hay excepciones, sí, como *El castigo sin venganza*, calderoniana en tema y estilo: deslumbrador ejercicio barroco para competir con la estrella ascendente de Calderón. Lope, hombre de la ciudad, hijo de la ciudad, con hábitos y vicios de ciudad, es el poeta del campo español. Y es singular que este ingenio de la corte dé el triunfo al campesino sobre el noble, vez tras vez: así, en *Fuenteovejuna*, en *Peribáñez*, en *El mejor alcalde el rey*, en el boceto de *El alcalde de Zalamea*, que Calderón convertiría en obra maestra. ⁽⁸⁾ El campesino vence al aristócrata apoyándose en el rey: unión de extremos familiar a la Edad Media, pero cuyo significado político ya no entiende Lope; para él, el monarca interviene como *deus ex machina*, con la función moral pura de restaurador de la justicia.



El mayor caudal de invenciones e inspiraciones, de originalidad, en Lope, está del lado tradicional y popular, con apoyo en riquezas heredadas de leyenda, romance, cantar, baile, proverbio. Del lado de la cultura nueva, su invención es brillante pero limitada: dentro de aquellos marcos italianos prefiere acogerse a formas fáciles, usuales, no innovar como Góngora o Valbuena, sus contemporáneos estrictos, como después Quevedo o Rioja.

Y con el público se entiende bien así. Como su actividad persiste, crece, dura años, dura décadas, dura medio siglo, siempre torrencial, siempre diluvial, el vulgo le profesa una veneración en que el asombro ante el prodigio de la cantidad vence a la estima de las calidades. Y eso a pesar de que el nombre de Lope es símbolo de calidad: buen paño, paño de Lope; fruta sabrosa, fruta de Lope. ⁽⁹⁾ Junto a él se admitía a los que no alteraban la fórmula, sino que, como Tirso, la reforzaban con dones estupendos de creador dramático; sólo a medias, sólo en ocasiones, se toleraba a los disidentes, como Ruiz de Alarcón, con sus pinceladas grises de moralista.

Pero el vulgo quiere renovación en sus diversiones: en la vejez de Lope —fresco a los setenta como a los treinta— el vulgo empieza, si no a cansarse de la facilidad, a prendarse de los halagos del hablar difícil. Los que antes se complacían en el sencillo y ameno elogio del caballo, «fuerte, gracioso y leal», en *El testimonio vengado*, de Lope, ahora se deslumbrarán al oír apodarlo «hipogrifo violento» e increparlo como «rayo sin llama, pájaro sin matiz», en *La vida es sueño*. No se complica sólo el lenguaje se complican las intrigas de las comedias de amor, los casos trágicos, el concepto del honor, los delirios de santidad. Y de cualquier modo, al morir Lope, son Calderón y sus secuaces quienes pueden ofrecer novedades.



Calderón, joven todavía en 1635, ha de alcanzar mayores años que su predecesor. Lope conoce a España en toda pujanza primero, en los comienzos y avances de su decadencia después, sin que él parezca adivinarla; participa en la culminación de su literatura, donde coinciden la vejez de Cervantes, la madurez de Góngora, la juventud de Quevedo. Pero la nación cayó en agotamiento, físico y espiritual: Calderón, a los ochenta años, presencia y preside los funerales de los siglos de oro.

Como el don creador queda agotado durante cien años —problemas de la vida espiritual de los pueblos,— Calderón, el último de los grandes, recoge para sí toda la fama y permanece, para el vulgo, como el poeta máximo de España. Así atraviesa todo el siglo XVIII, entre tiros inútiles de los clasicistas académicos, y, anunciado por las voces heráldicas de Lessing y de Herder, entra triunfante en el siglo XIX, alzado sobre los hombros de Goethe y de Shelley, de los de Schlegel y de Tieck. En España y América, su obra dominaba los escenarios, públicos y privados. Si asombraba por su fecundidad, poco inferior a la de Lope, abrumaba con su saber. Todavía en mi infancia oí como proverbio estos versos españoles:

*Cuando Calderón lo dijo,
estudiado lo tendría.*

Son de América, a fines del siglo XVIII —de Santo Domingo, donde el nombre de Calderón sólo cedía al de Aristóteles en la reverencia del vulgo,— los de una sátira sobre el viejo tema de las nuevas costumbres, en que se cita como ejemplo de blasfemia literaria.

*que el poeta más novicio
murmura de Calderón.*



Lope queda detrás, como figura de fondo, a ratos en eclipse tras el astro próximo. En las discusiones del siglo XVIII sobre la teoría de las tres unidades dramáticas —uno de los más raros engendros de cabezas desnudas de imaginación, falsamente atribuida a Aristóteles—, unos condenan a Calderón, y con él a Lope (Nasarre, Velázquez, Clavijo, Samaniego, Forner, Hermosilla); otros excusan a Calderón, pero a Lope no siempre, hablando de la «mezcla de errores y aciertos», como si la obra de arte fuese una colección de problemas de aritmética (Luzán, Juan de Iriarte, Montiano, los dos Moratín, Munarriz, y ¡oh dolor! Quintana); los tímidos defienden a Calderón y abandonan a Lope como presa fácil para entretener al enemigo (Jovellanos); los audaces defienden juntos a Calderón y a Lope (Erauso Zavaleta, Doms, Romea, Llampillas, Plano, el mexicano Alegre).

No estaba olvidado Lope, como faltaba poco para que lo estuvieran Alarcón y Tirso; pero se le representaba menos que a Moreto, a quien se miraba como hermano menor de Calderón. Su poesía lírica conservaba muchos admiradores. José Calderón de la Barca, pariente real del dramaturgo, hacia 1791 se lanza a comparar a Lope con Shakespeare —es la primera vez, dice Menéndez y Pelayo—, pero en son de defensa para ambos, víctimas gemelas de los doctrinarios clasicistas. Ya para terminar la centuria, Trigueros descubre la mina de las refundiciones, y Lope vuelve a la popularidad escénica, pero destrozado y contrahecho. Así atravesará las tablas españolas durante el siglo XIX, hasta los días de María Guerrero. Sólo el siglo XX volverá, por fin, a las obras intactas, como *La dama boba*, en Buenos Aires, bajo la insuperable dirección —dirección



de poeta y de creador dramático— encomendada a Federico García Lorca.

Todo el siglo XIX verá la gradual ascensión de Lope. Fuera de España, como la apoteosis romántica de Calderón reclamaba cortejo, en el cortejo entró el nombre de Lope. Poco a poco el nombre se hizo carne, y, a medida que se apagaba la nueva afición al estilo barroco, sobre Calderón caía sombra y sobre Lope llovía luz. En Ticknor, en Schack, ya está de nuevo en primer plano. Al fin encuentra apasionados como Grillparzer. Y en España, después de la excelente labor de Hertenbusch y Barrera, viene la formidable construcción de Menéndez y Pelayo: Lope resurge en plenitud, y es hoy el centro de una inmensa biblioteca de investigaciones. Si la intuición de la poesía, con ayuda de la cultura histórica, se libra de hoy más de las ignorancias perezosas del hábito y la moda, perdurará Lope como estrella fija.



EL ARCIPRESTE DE HITTA

De la vida de Juan Ruiz Arcipreste de Hita, no se sabe nada, según demuestran Leo Spitzer y nuestra admirada compañera María Rosa Lida, dos de las opiniones autorizadas sobre este complejísimo tema. Pero en esta vida fantasmal hay —es el único pormenor exacto— dos fechas, las dos fechas en que él dice haber dado término al *Libro de buen amor*, 1330 y 1343: corresponden a las que dentro de la técnica medieval de circulación de las obras literarias podemos llamar las dos ediciones.

Nada se sabe de Juan Ruiz sino esas fechas, su estirpe castellana y su condición de sacerdote; además, de su obra podemos inferir cuál era la región de España que mejor conocía, la región central de la Península Ibérica. No hay justificación para interpretar como literalmente autobiográfico el *Libro de buen amor* y convertir en datos históricos los episodios de las narraciones allí contenidas y los títulos arbitrarios que el copista de Salamanca sobrepuso en ellas, atribuyendo al autor todas las aventuras de sus cuentos, aunque en el texto se nombre a los protagonistas, como don Melón de la Huerta: caso de atenernos a esos títulos, tendríamos que aceptar que, en la adaptación del *Pamphilus de amore*, la comedia elegíaca del siglo XII, Juan Ruiz, arcipreste y todo, se casa con doña Endrina bajo el nombre de don Melón.



Sería grato para la imaginación amiga de coincidencias que Juan Ruiz hubiese nacido en Alcalá de Henares, como Miguel de Cervantes, según aquel verso que dice: «Fija, mucho vos saluda uno que es de Alcalá» (otra versión dice: «uno que mora en Alcalá»); pero este verso nada prueba. Alfonso de Paradinas, el autor de la tardía copia fechada en Salamanca a fines del siglo XIV, dice que el Arcipreste escribió su libro «seyendo preso por mandato del Cardenal don Gil, arcobispo de Toledo»; esta prisión, cuya duración hasta se llegó a calcular ingenuamente en trece años, de 1330 a 1343, no la creo improbable, pero bien pudiera no ser otra cosa que una fantasía nacida de la perdurable fórmula poética que equipara la vida a una prisión. La probabilidad de que el *Libro de buen amor* se haya escrito mientras el autor estaba preso no resulta, pues, mucho mayor que la ya desvanecida de que el *Quijote* se haya —literalmente— engendrado «en una cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento y todo triste ruido hace su habitación».

Se ha creído descubrir el retrato del poeta en las coplas que el copista de Salamanca llamó de «las figuras del Arcipreste»:

*Señora —diz la vieja— yol' veo a menudo.
 El cuerpo ha bien largo, miembros grandes, e trefudo,
 la cabeza non chica, velloso, pescocado,
 el cuello non muy luengo, cabos prietos, orejudo.
 Las cejas apartadas, prietas como carbón;
 el su andar enfiesto, bien como de pavón;
 su passo sossegado e de buena razón;
 la su nariz es luenga: esto le descompón.*



*Las encivas bermejas e la fabla tumbal;
 la boca non pequeña, labros al comunal,
 más gordos que delgados, bermejos como coral;
 las espaldas bien grandes, las muñecas atal.
 Los ojos ha pequeños; es un poquillo baco;
 los ojos delanteros; bien trefudo el braco;
 bien complidas las piernas, del pie chico pedaco.
 Señora, dél nom vi más; por su amor os abraco.
 Es ligero, valiente, buen mancebo de días;
 sabe los instrumentos e todas juglerías;
 doñeador alegre para las capatas mías.
 Tal home como éste non es en todas erías.*

Pero este retrato lleva traza de descripción genérica de la figura del hombre dado a mujeres, fórmula retórica de acuerdo con las normas de la clásica doctrina de los temperamentos y de la «fisiognómica» de la época: lo que en jerga reciente llamaríamos caracterología. Es posible que el Arcipreste, en su figura, tuviera semejanzas con el tipo que describe; su poesía nos induce a pensarlo, y hay razones psicológicas para que, aun sin proponérselo, se pintara a sí mismo: Leonardo de Vinci nos advierte cómo los pintores, inconscientemente, tienden a poner mucho de sí mismos en las figuras que pintan. Pero caeríamos en exceso de confianza si creyéramos que el Arcipreste se ha pintado a sí mismo con estricta fidelidad individual. En suma: el retrato literario del Arcipreste no tiene mucha mayor autenticidad que el supuesto retrato al óleo de Cervantes, inspirado en la descripción, ésta sí personal, que aparece en el prólogo de las *Novelas ejemplares*.

La presencia del Arcipreste de Hita en la España del siglo XIV tiene, a primera vista, mucho de sorprendente.



A excepción de los temas —devoción religiosa, reflexiones doctrinales, cuentos y fábulas—, nada en la literatura española anterior anuncia su venida, nada anuncia su personalidad singular, con ser españolísima. En su propio tiempo, el Arcipreste tiene puntos de contacto con el príncipe Juan Manuel, a la vez que puntos esenciales de diferencia.

La sorpresa sólo se justifica, y eso en parte, porque son extraordinariamente raras las obras que conservamos de la literatura castellana de la Edad Media. De poesía, entre el *Cantar de Mio Cid* y el *Rimado de Palacio* —espacio de más de dos siglos—, no llegan a cuarenta las obras que sobreviven, cortas y largas. Contrasta esta pobreza con la abundancia torrencial de manuscritos de literatura medieval en Francia. En la España antigua, la España de la lucha permanente contra el moro, la literatura tuvo ante todo vida oral, se cantó o se dijo ante auditorios de toda especie. La escritura, desde luego, ayudaba al juglar o al lector público para conservar o enriquecer sus materiales de trabajo; fuera de estos círculos profesionales debía de usarse pocas veces para transcribir literatura: así, mientras de la *Chanson de Roland* hay muchedumbre de manuscritos, porque en Francia hubo desde temprano muchedumbre de lectores, el *Cantar de Mio Cid* se ha salvado en copia única, a pesar de su extensa popularidad, atestiguada por los romances viejos y las crónicas que nos denuncian hasta sus transformaciones sucesivas, como las del *Roland*, a través de los siglos. Sólo al desvanecerse la Edad Media cambian los hábitos: desde entonces se conserva y se copia lo escrito, en cantidades que suben hasta lo fabuloso durante el siglo xvii.



Vemos al Arcipreste aislado en la España del siglo xiv, pero lo vemos tan español, tan castellano, que comprendemos que nunca pudo parecer hombre raro ni extraño a sus vecinos. Parte de sus rasgos característicos nos los explica su tierra; parte, la época: hay aspectos de su obra que no tienen paralelo en la España de su tiempo, pero sí fuera, en la literatura europea.

Nunca se insistirá demasiado en la comunidad de ideales y de práctica en la Europa occidental durante los siglos últimos de la Edad Media. Cuando los pueblos europeos empiezan a salir de la desorganización y el aislamiento que los separan entre el siglo vi y el x, se produce una asombrosa actividad de intercomunicación que crece constantemente, engendrando esa especie de unidad que en estos tiempos desunidos hace a muchos suspirar nostálgicamente. Existía, desde luego, como medio de comercio espiritual, el latín: latín vivo todavía, a su modo, en particular entre las gentes de la iglesia y de la ley; justamente, quizás, porque no era latín clásico, con sus arduas complejidades sintácticas y estilísticas, sino latín simplificado, que se adaptaba tanto a las altas especulaciones teológicas como a los humildes menesteres notariales, y, en literatura, tanto a la devota oración de los santos como a la burlesca chanza de los goliardos. Y no sólo el latín servía de vehículo: nuevos idiomas que empezaban a imponerse sobre miríadas de dialectos enviaban sus mensajes a tierras lejanas, sobre todo el provenzal, que penetraba en las cortes, desde el Tajo y el Duero hasta el Rin y el Danubio, y el francés, cuyos poemas no sólo entraban en las cortes sino que corrían por pueblos y campos.



La poesía francesa —dice el ilustre medievalista inglés William Paton Ker— despertó a los pueblos adormidos y dio nuevas ideas a los despiertos; puso de acuerdo a las naciones teutónicas y a las románicas, y, cosa aún más importante, las indujo a producir obras propias, originales en muchos aspectos, pero dentro de los marcos de la tradición francesa. Comparada con esta revolución literaria, todas las posteriores son cambios secundarios y parciales... Entonces se estableció la intercomunicación de toda la sociedad laica de Europa en cuestiones de gusto.

En España, a quien la invasión musulmana había apartado de la comunidad europea, ⁽¹⁾ pero que regresa a ella desde la época del Cid mediante una transformación de costumbres e instituciones, ⁽²⁾ se produce la curiosa interpretación del castellano y el galaico-portugués que desde el siglo XII hasta el XVII no conocen fronteras políticas; primero es el galaico-portugués el que se impone como lengua de moda para la poesía lírica en Castilla, hasta en el palacio real de Alfonso X; después los términos se invierten, y es el castellano el que impone su prestigio en Portugal, desde Gil Vicente y Sâ de Miranda, pasando por Camoens, hasta Francisco Manuel y sor Violante do Ceo. Pero nunca falta la reciprocidad de los castellanos: ahí están las canciones y danzas, en portugués o en gallego, que todavía introducen en sus comedias Lope y Tirso, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara.

Cruzadas, romerías, viajes y guerras llevaban y traían en incesante movimiento, nociones, fábulas, poesías, música, idiomas. La Edad Media fue políglota, con tanta mayor soltura cuanto que las lenguas se aprendían en el trato directo de las gentes y no se estudiaban en escuelas con libros y reglas. Corría entonces aquel dicho humo-



rístico de que si a un holandés se le encerraba en un baúl y en él se le llevaba desde su tierra natal hasta Roma, se daba maña para aprender las lenguas de todos los países que atravesara. Y con las lenguas viajaban los temas y las formas literarias. En patrimonio común de Europa se convirtieron los ciclos épicos y novelescos: el ciclo de Francia, la fama de cuyos héroes atravesaba el océano y llegaba hasta Islandia; el ciclo céltico, con sus pasiones y sus misterios, el ciclo de «Roma la grande», en que extrañamente se deformaron las leyendas de la Antigüedad —tales, la de Troya, la de Tebas, la de Alejandro Magno, la del Príncipe de Tiro—; el ciclo teutónico, extensamente difundido en todos los países de lenguas germánicas y poco en los demás, pero no del todo ignorado en ellos. Junto a los poemas épicos corrían las canciones de amor, para las cuales dio el modelo Provenza, en donde la investigación reciente ha discernido, además, influencias árabes, que debieron de llegar allí a través de España; la poesía religiosa; de larga tradición latino-eclesiástica; la literatura didáctica, sagrada y profana, que aspiraba a compendiar todo el saber en los breviarios, en los *tesoros*, como todavía siglos después en las silvas de varia lección; la literatura que cabría llamar de discusión, en que se comentan bajo forma de debates o disputaciones altos o menudos problemas, desde las relaciones entre el alma y el cuerpo o los méritos y deméritos de la mujer hasta la mejor clase de amante; los viajes, reales o imaginarios, y los reales siempre con algo de imaginarios, las visiones y los sueños; las colecciones de historia, siempre en mayor o menor grado legendaria, y las colecciones de cuentos; las fábulas doctrinales, en dos corrientes que se mezclan, una que de la India llega a través de muchos caminos, principalmente el persa y el



árabe, otra la esópica, que viene de la antigüedad clásica; el teatro, de asunto religioso en los misterios, milagros y moralidades, de asunto profano en las farsas; y una vasta literatura humorística que abarca desde los cantares goliárdicos hasta los *fabliaux* y las innumerables versiones de la novela del zorro. En general, las formas literarias —los géneros, como decían los retóricos— se parecían bien poco, como los temas, a las que había cultivado la antigüedad clásica y a las que había de cultivar después el Renacimiento. De la *Divina Comedia* se nos ha dicho que en ella se funden seis tipos de obra literaria medieval: la enciclopedia (o sea el compendio del saber de la época), el viaje, la visión, la autobiografía espiritual, el elogio de la mujer, la alegoría. Estas formas se mezclaban constantemente —no había pueriles prejuicios retóricos sobre pureza de géneros—, y la técnica más usual era la alegoría. El universo mismo, para la mente medieval, era una representación alegórica: su significado verdadero estaba detrás, en la mente de Dios.

En este mundo medieval aparece Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y su obra es en España la que mejor lo representa en su pintoresca variedad. El *Libro de buen amor* pertenece nominalmente al arte culto de su tiempo, el mester de clerecía, la poesía de los clérigos o letrados, que aunque conocían el latín no lo sabían tanto que se sintiesen capaces de usarlo en poemas largos, según declaración del Maestro Gonzalo de Berceo, y se expresaban en el romance en que acostumbra el pueblo «hablar a su vezino». La versificación de la parte narrativa y doctrinal del *Libro de buen amor* es, ciertamente, la del mester de clerecía, la de Berceo y el *Libro de Alejandro*, la cuaderna vía o cuartetos alejandrinos de rima única. Pero la actitud del



Arcipreste hacia esta forma de arte no es la del que la acepta con su *decorum*, con sus límites propios, y los respeta: al contrario, la convierte en arte de juglaría, introduciendo en ella toda clase de temas, toda la variedad posible de tonos, y entregándola al uso de los juglares. El verso, ante todo, se vuelve plenamente juglaresco. La más antigua versificación española, que es precisamente la de juglaría, la del *Cantar de Mio Cid* y de *Roncesvalles*, la de *Elena y María* y de la *Razón de amor*, es fluctuante: no conoce la medida fija. En el siglo XIII, los poetas del mester de clerecía aspiran a contar las sílabas, probablemente porque así lo hacen los franceses que debieron de servirles como modelo. El autor del *Libro de Alejandro* anuncia que lo hará, pero el arrastre de la costumbre nativa lo derrota en su intento, y el poema resulta de verso fluctuante. Berceo sí logra contar las sílabas, pero artificialmente, prohibiéndose la sinalefa, no permitiéndose nunca el enlace de las vocales de dos palabras contiguas; sus renglones, pues, para ser regulares, deben leerse alterando la pronunciación natural del idioma, o, si se leen de acuerdo con ella, resultan irregulares: lo contrario de lo que se proponía. El Arcipreste no tiene ninguna preocupación de contar sílabas: su alejandrino resulta mucho más irregular que el del *Libro de Alejandro* y el *Libro de Apolonio*; fluctúa siempre alrededor de dos tipos de verso que le sirven de eje, el alejandrino, que según el modelo francés debía tener catorce sílabas —contando a la manera castellana—, y el octonario, el verso de dieciséis sílabas, que empezaba a imponerse como eje en la poesía épica. Para los poetas del mester de juglaría, el verso fluctuaba alrededor de un eje, obedeciendo a leyes matemáticamente formulables, por necesidad psíquica inconsciente el poeta juglaresco caste-



llano no tiene conciencia del problema del verso como nosotros lo concebimos; ni había adquirido el sentido de la medida exacta, como lo tenían ya los franceses y los provenzales, ni mucho menos la conciencia de la libertad que permite al poeta de nuestro tiempo obtener efectos deliberados de asimetría. El Arcipreste, en vez de avanzar en el camino hacia la regularidad, en que dificultosamente comenzaron a marchar los poetas del siglo XIII en Castilla, francamente se vuelve a la fluctuación juglaresca.

Cuando el Arcipreste abandona la narración o la enseñanza y compone cantares líricos, deja el alejandrino fluctuante y emplea versos que son aproximadamente tetrasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos; en ellos se acerca, más que en el alejandrino, a la medida justa, porque la brevedad del metro lo imponía, pero nunca se atiene a ella exactamente: se mantiene dentro de la tradición juglaresca de la fluctuación. Y es el primer poeta castellano que se nos presenta empleando tanta variedad de ritmos y componiendo verdaderas estrofas con distribución compleja de rimas: antes de él apenas hallamos otra cosa que pareados, cuartetos monorrimos (los de la cuaterna vía) y series indefinidas con rima única (en la epopeya). De su pericia de versificador estaba muy satisfecho el Arcipreste, pues dice que uno de los propósitos del *Libro de buen amor* es «dar lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar». Pero no inventa él esa variedad de versos y esas estrofas. La variedad ya se veía, desde el siglo XII, en el *Misterio de los Reyes Magos*. De las estrofas son rimas alternas, y no de rima única, apenas hay ejemplo antes del Arcipreste (en la sola poesía en castellano que se atribuye a Alfonso el Sabio); pero sabemos que la forma estrófica que predomina en el *Libro de*



buen amor, el zéjel hispano-árabe, tiene sus orígenes en el sur de España en el siglo ix; es la estrofa que va a difundirse, a través de Provenza, en toda la Europa medieval, penetrando hasta en el latín, para reaparecer después, a largos intervalos, ya en las canciones escocesas de Robert Burns, ya en Víctor Hugo y Alfred de Musset, ya en Díaz Mirón y Rubén Darío. La aparente falta de precursores del Arcipreste es sólo una prueba más de la desaparición, por pérdida de manuscritos, de la mayor parte de la literatura que en España se produjo durante la Edad Media: proceso igual al que ocurrirá después en América durante la época colonial, la Edad Media nuestra, en que sólo ínfima parte de lo que se escribió llegó a las prensas.

Toda una selva de lírica popular, hoy desaparecida, hubo de preceder al Arcipreste. Menéndez Pidal ha reconstruido sabiamente la historia de la poesía lírica primitiva de nuestra lengua, apoyándose en los cantares viejos de tipo popular que empiezan a recogerse en el siglo xv; creo haber contribuido también a esta reconstrucción con mi libro sobre *La versificación irregular en la poesía castellana*. La espléndida antología, colegida por Dámaso Alonso, de *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, es la primera que da su debido lugar a esos cantares líricos, que hoy nos parecen no menos hermosos que los romances viejos, gloria ya clásica de España. El Arcipreste es el primer autor en cuya obra se refleja ampliamente esta lírica popular, que en parte corría en boca del pueblo mismo, en sus trabajos y sus fiestas, en parte en boca de juglares. El Arcipreste declara haber escrito muchos cantares para ellos, para la gran variedad de juglares que recorría las tierras españolas (gran parte de esta poesía lírica suya se ha perdido); su obra narrativa y doctrinal



también servía para que ellos la explotaran, como lo demuestran los fragmentos del programa de un juglar cazurro del siglo xv, descubiertos no hace mucho. En el *Libro de buen amor*, dice Menéndez Pidal:

hay juglaría en los temas poéticos; en las serranillas, predilectas sin duda de los juglares que pasaban y repasaban los puertos entre la meseta de Segovia y Avila y la de Madrid y Toledo; hay juglaría en las oraciones, loores, gozos de Santa María; en los ejemplos, cuentos y fábulas con que ciegos, juglaresas y troteras se hacían abrir las puertas más recatadas y esquivas; la hay en las trovas cazurras, en las cántigas de escarnio, que eran el pan de cada día para el genio desvergonzado y maldiciente del juglar; en las pinturas de toda la vida burguesa, propias para un público no cortesano; en la parodia de gestas caballerescas, cuando luchan Don Carnal y Doña Cuaresma; la hay sobre todo en la continua mezcla de lo cómico y lo serio, de la bufonada y la delicadeza, de la caricatura y de la idealización. Así, el Arcipreste tuvo el osado arranque de aplicar su fuerte genio poético a la producción juglaresca de calles y plazas, desentendiéndose de la moda de los palacios, y en esta vulgaridad consiste su íntima originalidad, porque el *Libro de buen amor* debe en gran parte a la cazurría de los juglares castellanos sus cualidades distintivas, su jovial desenfado, su humorismo escéptico y malicioso, y esa verbosidad enumeratoria, ese ameno desbarajuste total.

El Arcipreste mismo nos dice:

*...Fiz muchas cántigas de danca e troteras,
para judías e moras, e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras;
el cantar que no sabes, óilo a cantaderas.*



*Cantares fiz algunos de los que dizen los ciegos,
y para escolares que andan nocharniegos;
e para muchos otros por puertas andariegos,
cacurros e de bulras: non cabrian en diez pliegos.*

El Arcipreste es a la vez el poeta más personal y el más representativo de su tiempo. La *Comedia Humana*, del siglo XIV se ha llamado al *Libro de buen amor*, oponiéndolo a la obra de Dante, compendio de los más altos ideales de la Edad Media, cuyo siglo máximo acababa de cerrarse. Poco encontraremos, en el Arcipreste, de aquel mundo espiritual, todo transmutado en esencias ardientes. En sus aspiraciones ideales, se levanta hasta una devoción sencilla, en lo religioso, y hasta una delicada descripción de la mujer, en lo profano:

*¡Ay Dios, e cuán hermosa viene doña Endrina por la placa!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garca!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andanca!
Con saetas de amor fiere cuando los sus ojos alca.*

El mundo del Arcipreste es el mundo cotidiano, y como pintor de él se le ha comparado con el príncipe Juan Manuel en España, con Boccaccio en Italia, con Chaucer en Inglaterra. Pero basta enunciar estos cuatro nombres juntos para descubrir de golpe las múltiples diferencias que los separan. La literatura de la Edad Media, poco individual, por lo común, hasta el siglo XIII, se vuelve ahora personalísima: a cualquiera de estos cuatro autores, como a Dante, como a Petrarca, creemos conocerlos íntimamente, tanto como al más dado a confesiones entre los autores modernos. Hasta en el caso del Arcipreste, de cuya vida



todo lo ignoramos. Comparándole con Guillaume de Lorris o con Adam de la Halle o con Gonzalo de Berceo, se ve lo que va de siglo a siglo. Y el cambio no es obra de la proximidad del Renacimiento: que si en Italia podemos considerar a Petrarca y a Boccaccio como iniciadores, nada semejante podríamos alegar para Juan Manuel ni para Juan Ruiz. Entre estos dos castellanos, a pesar de la frecuente comunidad de asuntos, hay disparidad constante: el príncipe habla con la mesura y la discreción de Don Quijote; el Arcipreste tiene toda la sabiduría popular y la ingeniosa perspicacia de Sancho, y, como él, está siempre apercebido a la discusión con cuentos y refranes.

Cambia Europa, en efecto del siglo XIII al XIV. El hombre, que hasta entonces se sentía ante todo miembro de la grey, empieza a sentirse, ante todo, individuo. En uno de los más hermosos libros que se hayan escrito sobre la Edad Media, dice Henry Adams que Cristo reinó desde que le coronó Constantino en el siglo IV hasta que le destronó Felipe el Hermoso en el siglo XIV. Pero si en Italia se ha podido hablar de que entonces principia la descristianización de Europa, en España nada semejante puede afirmarse. Cuatro o cinco manifestaciones de herejía averroísta o iluminista ninguna influencia tuvieron sobre el pensar general. Se mantiene la firma estructura de la fe: se acepta sin vacilaciones el sistema del universo descubierto por la Revelación y explicado por la Iglesia. Sobre la conducta humana no caben dudas: todo acto humano tiene sus consecuencias previsibles, que sobrevienen con rigor de silogismo. Para la mente medieval, el pecado nunca queda impune. La religión es alegre y confiada: el hombre de fe sencilla huye de los pecados del espíritu, con los cuales se pueden perder hasta los ángeles. Los pecados



de la carne son menos graves, y, mientras duran, pueden resultar divertidos; después... Dios es misericordioso.

No: la estructura de la fe no se altera en la España del siglo XIV. El sistema del mundo permanece idéntico. Pero se traslada el acento, cambia de rumbo el interés. Como en el resto de Europa, la ciudad es el foco del cambio: la ciudad, cuya madurez principia entonces, después de tres siglos de crecimiento paulatino, arrancando de la vida puramente rural de los primeros siglos medievales. Y la ciudad ha ido formando el nuevo tipo de hombre europeo, el burgués, que no ha abandonado el criterio utilitario de su antecesor campesino, pero que lo ha transformado, porque ya no se ata directamente a la tierra, madre adusta, «siempre dura a las aguas del cielo y al arado», sino que se vuelca sobre el tráfico entre los hombres. Para el habitante de la ciudad, entonces, el asunto propio de la humanidad es el hombre. La suerte de cada hombre, en este mundo, depende ahora en mucho de sus semejantes, de los que puedan ellos dar o quitar; se piensa menos en las potencias superiores, que nos envían «las espigas del año y la hartura y la temprana lluvia y la tardía». La fe perdura, intacta al parecer, pero no es ya el impulso motor de la vida. Y principia a alejarse también, temporalmente al menos, el heroísmo guerrero; al Arcipreste, por ejemplo, le interesa bien poco. La reconquista de España, que en el siglo XIII alcanzó sus más resonantes triunfos, apenas avanza ahora: no dará ningún paso importante hasta que en ella ponga su empeño, a fines del siglo XV, la «fuerte mano de la católica Isabel».

Así, nuestro Arcipreste el devoto; le falta el fragante candor de Berceo y del *Misterio de los Reyes Magos*, pero



se mueve con libertad dentro de su fe, y puede permitirse, como tantos otros poetas de aquellos siglos, parodias profanas de los oficios divinos y censuras de la conducta eclesiástica, como las que pone en boca de don Amor cuando habla «de la propiedad que el dinero ha» —el dinero, a quien ya los poetas medievales llamaban *Don Dinero* o *sir Penny*—, o como en la cántiga de los clérigos de Talavera, llamados a capítulo por su vida licenciosa. Todavía más: es moralista. Las largas discusiones en torno a su actitud moral se resuelven recordando que es hombre de la Edad Media, aunque esté a las puertas de la transición. El hombre de la Edad Media es pecador; no es hipócrita. Para él, en la mente de Dios se resuelven todas las contradicciones. A veces, ante aparentes incongruencias, el Arcipreste declara que quien dicta las leyes del universo puede alterarlas. Modernamente se ha pensado que sus prédicas no eran sinceras, que eran simple fórmula exterior para que su obra pudiera circular bajo la tolerancia de las autoridades eclesiásticas; pero no hay por qué pensarlo. La contradicción que creemos descubrir entre sus homilías y sus escenas de alegre vida carnal sólo existe para quienes lo juzgamos después de la Reforma y la Contrarreforma. En la realidad, su moral nos resulta vacía porque no nos interesa: la construye con antiquísimos lugares comunes, sin renovarlos ni profundizarlos; pero recordemos que ni son principios falsos, ni él tenía por qué no creer en ellos. Y no creía que sus enseñanzas fuesen triviales: como legítimo poeta medieval, quiere que sus «fablas e versos estraños» tengan sentido alegórico, con menos justificación que Dante cuando habla de la doctrina que se esconde «sotto il velame degli versi strani»:



*Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa
non creo que es cbica, antes es bien grand prosa,
que sobre cada fabla se entiende otra cosa,
sin la que se alega en la razón fermosa.*

En cambio, qué vivos, qué incitantes sus cuadros profanos. Para él, «el mundo exterior realmente existe». Tiene una franqueza carnal que es rara en la literatura española, de por sí honesta sin hipocresía y discreta sin pudibundez. La comedia del siglo xvii, por ejemplo, es singularmente limpia, y sus mayores audacias son siempre verbalmente contenidas: hasta los insultos de los carreteros de Rojas Zorrilla en *Entre bobos anda el juego*. En Cervantes la franqueza carnal es ocasional y breve. Al Arcipreste sólo pueden equiparársele, en esta tendencia suya, Fernando de Rojas y Quevedo. Pero él sólo es audaz en lo que atañe a la relación entre los sexos: en todo lo demás es limpio. Tiene afición a las mesas opulentas: con las bodas de Camacho rivaliza su descripción de la llegada de Don Carnal, a quien reciben todos los carniceros con ofrendas, al terminar la cuaresma; y no menos suntuosa es la batalla, que precede, de los animales de mar contra los cuadrúpedos y las aves:

*Vino . . . en ayuda la salada sardina:
firió muy reciamente a la gruesa gallina.
De parte de Valencia venían las anguillas . .
daban a don Carnal por medio de las costillas;
las truchas de Alberche dábanle en las mejillas.
Abí andaba el atún como un bravo león,
Fallóse con don Tocino, dixole mucho baldón . .
De Sant Ander vinieron las bermejás langostas . .*



*Arenques e besugos vinieron de Bermeo...
 El pulpo a los pavones non les daba vagar,
 nin a los faisanes non dexaba volar,
 a cabritos e gamos querialos afogar;
 como tiene muchas manos, con muchos puede lidiar.
 Allí lidian las ostras con todos los conejos,
 con la liebre justaban los ásperos cangrejos...*

En cambio, a pesar de sus conexiones con los poetas goliárdicos, le desagrada la embriaguez —en eso se muestra buen español— y no tiene ninguna inclinación al juego.

Pero no sólo la carne, en sus dos sentidos posibles, las dos cosas por las cuales trabaja el mundo («como dice Aristóteles, cosa es verdadera...»), atrae al Arcipreste: es todo el espectáculo del universo, para el cual tiene abiertos y despiertos todos los sentidos, y de donde saca su imaginación muchas especies de figuras y comparaciones. Tiene descripciones, de todos conocidas, de tipos humanos, y sobre todo femeninos; se recrea en largas enumeraciones, como la de los instrumentos musicales. Sus observaciones sobre los animales son infinitamente minuciosas, mucho más, por cierto, que sus observaciones sobre las plantas. Pero no es común atender a los admirables pormenores de su obra, a veces brevísimos: ahora es la voz con que «sale gritando la guitarra morisca, de las voces agudas, de los puntos arisca»; ahora la sombra del aliso, a la cual se asemeja el pecado del mundo; o es el mucho moverse y el mucho hablar de las dueñas, que «fazen con el mucho viento andar las atahonas»; o la golondrina, que «chirla locura»; o «las alanas paridas, en las gamellas presas»; o junio, con «las manos tintas de la mucha cereza»; o la



doncella enclaustrada: «¿Quién dio a blanca rosa hábito, velo prieto?»

Como narrador, tiene originalidad siempre sorprendente: vuelve a contarnos las fábulas milenarias, las historietas tradicionales, y con breves toques las rehace y les da nuevo carácter. Como Lafontaine, pone todo el espíritu de su tierra nativa al contar los cuentos más antiguos y más universales. Y al rehacer el *Pamphilus*, junto a toques de poesía delicada crea a la incomparable Trotaconventos, la abuela de Celestina, mucho más bondadosa y gentil que su descendiente: más medieval, en suma.

Y el amor, el amor que predica, es muchas veces el buen amor de su título. Se ha insistido mucho en las aventuras de la sierra, en sus cánticas de serrana, realizadas de acuerdo con esquemas tradicionales, que él renovaba con su don singular para la pintura de gentes y de cosas. Se ha insistido también en los cuentos maliciosos y licenciosos. Pero no es solamente el aventurero del amor fácil, el cantor goliárdico, el narrador ingenioso: creo que estará justificado insistir sobre la parte, no muy amplia, pero no por eso menos real, que pudiéramos llamar romántica, de su obra. Tiene su modesto *dolce stil nuovo* en que se aparta de los temas y los modos juglarescos, para dejarse influir por la poesía de los trovadores, por la tradición del amor cortés, revelándonos la parte más delicada de sus inclinaciones personales. El amor no sólo es placer: es también consuelo; el desgraciado debe buscar amor, porque le librerá del sentimiento de inferioridad —tema que aparecía con frecuencia en la poesía provenzal—:

*El babieca, el torpe, el necio, el pobre,
a su amiga bueno parece e ricohombre,*



*más noble que los otros; por ende todo hombre
cuando un amor pierde, luego otro cobre.*

El amor, para él, no es «el dios desnudo y el rapaz vendado, blando a la vista y a las manos fiero», el Cupido rocó, común a antiguos y a modernos; lo ve a la manera del Eros de la Grecia arcaica, hombre adulto y vigoroso, el que en una de las odas auténticas de Anacreonte rinde al amante, no con flechas, sino a hachazos. El Arcipreste nos dice:

*Un home grande, feroso, mesurado, a mí vino.
Yo le pregunté quién era. Dixo: «Amor, tu vezino».*

Y, como Safo, describe la emoción temblorosa a la vista de la amada:

*A mí luego me venieron muchos miedos e temblores.
Los mis pies e las mis manos non eran de sí señores,
Perdi sesso, perdí fuerca, mudáronse mis colores.*

Y finalmente estos versos que suenan a confesión:

*Nunca puedo acabar lo que medio deseo.
Por esto a las vegadas con el amor peleo.*

Mucho se ha dicho sobre el Arcipreste, desde Menéndez y Pelayo hasta Félix Lecoy, y mucho nuevo podía decirse sobre su obra, sobre su arte de narrador, sobre su creación de personajes, desde Trotaconventos hasta los muros de Monferrando y de Guadalajara, sobre su capacidad de re-



novar los temas más divulgados y repetidos; he escogido detenerme sólo en unos pocos aspectos de su obra y en estas notas de buen amor verdadero, que nos presentan al poeta, no ya desenfadado y regocijado, lleno de cuentos y cantos, de tradiciones y de invenciones, sino ligeramente meditativo, y casi, casi, diríamos, un tanto melancólico y romántico.





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

APUNTACIONES MARGINALES



LA CELESTINA

«Libro en mi opinión, divino», dijo de la *Celestina* Cervantes, bien que agregó: «si encubriera más lo humano». Obra extraordinaria en todo: energía de la pasión, cuya humana amplitud recorre entera la platónica escala que va desde la dulzura de la carne hasta la exaltación ideal, motivación fatal y marcha irrevocable de la acción, con felices audacias como la muerte de Celestina precediendo a la de los amantes —situada después, habría parecido pueril justicia poética—; creación de personajes, con el don de vivir dentro de ellos y desde dentro pensar y sentir como sólo ellos podían sentir y pensar; manejo contrapuntístico de dos argumentos y dos planos de vida; lenguaje riquísimo.

Sentimos esta obra cerca del drama de Shakespeare más que de Lope y Calderón: en parte por similitud de genio, en parte por similitud de época. La *Celestina* (1499) se escribió en momento de plenitud, la plenitud juvenil que alcanzó la vida española bajo los Reyes Católicos; es contemporánea de la toma de Granada y del descubrimiento de América. Aquella plenitud, hecha de libertad y abundancia, capaz de exceso, dura hasta Carlos V; después declina. A la época de Isabel la Católica en España corresponde —vitalmente— la de Isabel la protestante en Inglaterra.

Si de la *Celestina* hubiera podido nacer directamente el gran teatro español, se habría configurado de modo dis-



tinto del que tuvo. Pero la *Celestina* se anticipó en cerca de cien años al teatro moderno, que sólo se constituye cuando cuenta con público grande y puede ocupar edificios propios y fijos en las capitales de los tres reinos dominantes de Europa: Madrid, Londres, París. La *Celestina* influye durante cincuenta años en el teatro español embrionario: en Juan del Encina, en Gil Vicente, en Torres Naharro, en Jaime de Huete, en Lope de Rueda; pero deja de influir salvo reminiscencias ocasionales, cuando se define el tipo de drama —tres jornadas en verso— que había de dominar el siglo XVIII. Su más larga descendencia está en las «acciones en prosa» escritas para la lectura, como la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón, la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández, la *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas, *La Lena*, de Alfonso Velázquez de Velasco, hasta *La Dorotea* de Lope de Vega (1632).

Y sin embargo, la *Celestina* está concebida escénicamente, dentro del antiguo escenario de «decoraciones simultáneas» en que había tres interiores posibles, detrás de cortinas corredizas, y el espacio delantero, libre, servía para los personajes que atraviesan calles o caminos. A fines del siglo XV, no sólo el teatro moderno estaba en embrión: el escenario también lo estaba; apenas empezaba a modificar en los palacios italianos del Renacimiento, las estructuras que habían servido para las representaciones religiosas y las farsas de la Edad Media. Dónde haya visto escenarios de tipo Renacimiento el autor de la *Celestina*, no podemos conjeturarlo; tal vez no los vio, pero debió de tener noticias de ellos, como conocedor que era de la cultura italiana de su tiempo. La *Celestina* es una comedia humanística del tipo de las que se escribían y representaban en la Italia del siglo XV, generalmente en latín; precede a las que escri-



bieron en italiano Maquiavelo, Ariosto, Bibbiena y Aretino. Como ellas, se sitúa dentro de la tradición de la comedia latina de Plauto y Terencio; pero en intensidad deja muy atrás a latinos e italianos.

Fuera de las semejanzas generales entre la *Celestina* y el drama de Shakespeare, hay semejanzas especiales con *Romeo y Julieta*. Se ha tratado de explicarlas mediante el cómodo sistema de la conexión cronológica: la obra española se conocía en Inglaterra. John Rastell había adaptado al teatro inglés los cuatro primeros actos hacia 1530, y en la época de Shakespeare se tradujo entera y él pudo conocer manuscrita la traducción antes de la época en que compuso su tragedia (1593-1594). Podía pensarse al revés; que el autor de la *Celestina* conociese la leyenda de Romeo y Julieta en versión italiana. Pero la leyenda de los amantes de Verona no aparece escrita antes del siglo xvi. En realidad, la obra de Shakespeare y la de Rojas se fundan en la vieja historia de los dos amantes que mueren juntos, cuyas transformaciones merecerían estudio especial como el que dedicó Gilbert Murray a Hamlet y Orestes, dos leyendas que son una. Los dos amantes que mueren juntos, o el uno a poca distancia del otro, son en Grecia Píramo y Tisbe, Hero y Leandro; entre los celtas de la Edad Media, Tristán e Iseo; entre los árabes, Laili y Majnun. En el *Callimachus* de Hroswitha (siglo x) el tema se aproxima ya a la historia de Romeo y Julieta. En España existe la leyenda local de los amantes de Teruel, cuyo *liebestod* no es simple como el de Iseo sino doble: inspiró las obras de Antonio Serón (1567), Bartolomé de Villalba (1577), Andrés Rey de Artieda (1581), Juan Yagüe de Salas (1616), Tirso de Molina y Juan Pérez de Montalván, para reaparecer en la era romántica con Hart-



zenbusch (1837). Historia muy similar a la de los amantes de Teruel cuenta Boccaccio como florentina en el *Decamerón*, iv, octava, *Girolamo y Salvestra*: hasta se supone que la leyenda aragonesa haya sido adaptación del cuento italiano. Está, además, en el poema alemán *Frauentreue*, del siglo xiv.

En el siglo xv ya había adquirido forma especial en Italia la historia de los dos amantes que son hijos de familias enemigas: está en uno de los cuentos del *Novellino*, de Masuccio de Salerno (1476), donde los personajes son de Siena y el final trágico; en otro cuento del siglo xv, atribuido a Leone Battista Alberti, los amantes son de Florencia y el final es feliz. Por fin, Luigi da Porto, en su *Istoria di due nobili amanti* (impresa desde alrededor de 1524), los llama Romeo y Julieta y los sitúa en Verona, en las familias de los Montecchi y los Cappelletti, cuyas riñas perpetuas y «saña viaje alzada» menciona Dante en el canto VI del *Purgatorio*. A partir de Luigi da Porto, la leyenda adquiere enorme popularidad: pasa a Bolderi (1553), a Bandello (1554), a Grotto (1578) y hasta a la historia de Verona, en Girolamo della Corte (1594-1596).

¿Quién es el autor de la *Celestina*? Fernando de Rojas, desde luego: así lo declaran las coplas acrósticas de la edición del 1501; así lo confirman documentos posteriores, judicial uno de ellos. Nació en la Puebla de Montalbán, dentro de la actual provincia de Toledo, y residió en Talavera de la Reina, donde fue alcalde. Allí murió en 1541: habían pasado más de cuarenta años desde que había escrito la *Celestina*, obra juvenil, como se ve. No se sabe que haya publicado otra cosa. Como otros hombres de genio —Shakespeare, por ejemplo—, abandona las letras: hecho sorprendente para nuestra época, impregnada toda-



vía de nociones románticas sobre la vocación artística. Tal vez se creyó constreñido por la profesión de jurisconsulto a renunciar a los devaneos literarios: así lo hacen sospechar los escrúpulos que se expresan en los preliminares de 1501.

En otro tiempo se creía que el acto primero, el más largo de la obra, no era de Rojas sino de Juan de Mena o de Rodrigo Cota. El fundamento eran las indicaciones de la carta «del autor a un su amigo» y las coplas acrósticas. Ahora sabemos que esas indicaciones no existen en la versión primitiva de la carta y de las coplas, en 1501; fueron agregadas en 1502, como ficción que sirviera de excusa para las audacias de la obra. La crítica contemporánea se inclina en general a creer que Rojas haya escrito los dieciséis actos que constituyen la comedia en las ediciones de 1499 y 1501.

Pero después ha nacido la duda de que Rojas haya escrito las interpolaciones de 1502, que llevaron la obra hasta veintidós actos.⁽¹⁾ El argumento es de Foulché-Delbosc. Opinió en contra, con razonamiento extenso y brillante, Menéndez Pelayo, autor de los mejores estudios sobre la comedia. No hay diferencias sustanciales de estilo entre las porciones primitivas y las intercaladas; cierto que a veces las adiciones recargan pedantescamente el diálogo: pero esta manera de recargo existía ya en la obra primitiva: por ejemplo, en los lamentos finales de Melibea y de Pleberio. Mejor objeción es la de que las adiciones introducen episodios cuya motivación y encadenamiento no están muy bien justificados. Pero en ellos hay novedades espléndidas como la escena del jardín, con las deliciosas canciones de Melibea y Lucrecia, y el personaje Centurio, arquetipo de rufián cobarde. Tanto cabe pensar que las adiciones las hizo Rojas,



y al hacerlas alteró el buen ajuste de la obra primitiva, como que las hizo otro autor, apoderándose del sentido de la comedia y del carácter de los personajes, aunque no tanto de su mecanismo dramático. Queda el problema de que la calidad genial parecería apenas menor en el autor de las adiciones que en el de la obra primitiva.



LAS NOVELAS EJEMPLARES

Cervantes publicó las *Novelas ejemplares* en Madrid, 1613, después de la Primera Parte de *Don Quijote* (1605) y antes de la Segunda (1615). Probablemente comenzó a escribirlas hacia 1600: ya en 1605, en el *Quijote*, menciona la de *Rinconete y Cortadillo*. Usa la palabra *novela* en el sentido de narración imaginativa de mediana extensión, a mitad de camino entre la narración larga, la «historia fingida», y el cuento.⁽¹⁾ La narración larga sí se había cultivado desde el final de la Edad Media, y para la época de Cervantes ya habían florecido o florecían formas como la caballerescas, la sentimental, la pastoril, la picaresca, la de amor y aventuras, de corte bizantino.

Boccaccio, en el siglo XIV, es el primer novelador europeo de estilo moderno: en su obra se hallan todas las formas de su tiempo. Después las formas se reparten entre autores distintos, para quienes Boccaccio es muchas veces el maestro. En Cervantes vuelven a reunirse todas las formas, y después se reparten de nuevo. Su influencia dura hasta bien entrado el siglo XIX.

Cuando él florecía, había pasado ya el esplendor de las novelas caballerescas: como de niño y de joven las leyó mucho, todavía alcanzó a parodiarlas en *Don Quijote*, pero superando el propósito paródico al avanzar en la narración y en la construcción de las dos figuras centrales. Escribió



una novela de pastores, *La Galatea* (1585); veinte años después pone en el *Quijote* episodios pastoriles (Marcela y Grisóstomo; Basilio y Quiteria) y hasta breves parodias. Dentro del *Quijote* entretejió además una novela sentimental, la historia de Cardenio, una de aventuras, con rasgos autobiográficos, *El cautivo*, y otra de tipo nuevo, de problema psicológico, *El curioso impertinente*. Otra novela de aventuras, cercana al tipo bizantino, es la última que compuso, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

En las *Novelas ejemplares* hay variedad de tipos: predomina el romanesco con historias de hijos desconocidos o extraviados y finalmente reconocidos por los padres, con disfraces, viajes, penalidades y aventuras, en *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*. Una tiene contactos con el tipo picaresco, *Rincónete y Cortadillo*, pintura más que narración. *El Licenciado Vidriera* es la historia de una locura genial, como la de Don Quijote, en que el loco conserva alta lucidez intelectual fuera de su manía. *El coloquio de los perros* es diálogo de la familia lucianesca, ilustre en España desde Alfonso de Valdés: «es, con el *Quijote*, la obra de imaginación más original, interesante y perfecta de aquellos tiempos», dice —con exageración— Francisco A. de Icaza. Son, finalmente, novelas de costumbres *El casamiento engañoso* y *El celoso extremeño*, que por su problema psicológico está emparentado con *El curioso impertinente*.

De Italia procedían con el nombre, los modelos de la novela corta. Cervantes había leído a Boccaccio y a su descendencia; pero en ninguna de sus narraciones imita obras italianas. El declara que todas salieron de su cabeza;



«historiaba sus propios sucesos» en más de una ocasión. Por eso resulta dudoso que haya escrito *La tía fingida*, atribuida a él porque se encontró unida a versiones de *Rinconete y Cortadillo* y de *El celoso extremeño* en el manuscrito del Licenciado Francisco Porras de la Cámara, pero obra poco original, donde hay pasajes de directa imitación de los *Ragionamenti* de Pietro Aretino.

Las *Novelas ejemplares* son para el lector moderno el complemento indispensable del *Quijote*, se ha dicho muchas veces. Según Friedrich von Schlegel, «quien no guste de ellas y no las encuentre divinas jamás podrá entender ni apreciar el *Quijote*». Goethe decía, en carta a Schiller (1795), que en ellas halló «un tesoro de deleite y de enseñanza». Y añade: «¡Cómo nos regocijamos cuando podemos reconocer como bueno lo que ya está reconocido como tal, y cómo adelantamos en el camino cuando vemos obras realizadas de acuerdo con los principios que aplicamos nosotros mismos en la medida de nuestras fuerzas y dentro de nuestra esfera!»

Cervantes es uno de los raros casos en que el genio se manifiesta tardíamente, cuando la existencia empieza a declinar. Los mejores años de su juventud se consumieron en viajes, hazañas guerreras y cautiverio. De regreso en España, sus primeros trabajos —poesía, novela, teatro— no manifiestan sino pequeña parte de su poder creador. Cuando al fin encuentra su camino, trae consigo la larga experiencia de una vida que comenzó con grandes esperanzas, que se arriesgó en «la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros», pero que hubo de resignarse por fin al esfuerzo diario y constante, mediocrementemente recompensado. Esta experiencia



no se vuelve amarga, porque su espíritu es generoso: todo en él es ahora fruto perfecto, dulce y maduro. Como el mancebo hindú en el poema de Deligne, «para todos los hombres le ha nacido una benevolencia sobrehumana». Es el más bondadoso de los creadores de humanidad; no le gusta engendrar figuras de perversos; su humor no lleva hiel. Pero nada tiene de optimista cándido: sabe «que no tiene otra cosa buena el mundo sino hacer sus acciones siempre de una misma manera, por que no se engañe nadie sino por su propia ignorancia». Las leyes naturales son inflexibles. Pero tiene fe en el espíritu, que «fabrica perpetuamente su mundo por encima del mundo natural».

I

GÓNGORA

Hay en la obra de Góngora dos porciones principales: los romances y letrillas; los poemas y sonetos. Quedan, como obras de importancia menor, las décimas y redondillas, las comedias *Las firmezas de Isabela* (1610) y *El doctor Carlino* (1613); además, muchas cartas, caso poco frecuente en escritores españoles de los siglos de oro.

Entre los que escindían a Góngora en ángel de luz y ángel de tinieblas, hubo quienes fácilmente creyeron que la luz estaba en los versos cortos de los romances y letrillas pero las tinieblas en los endecasílabos de los poemas y sonetos. Menéndez y Pelayo —que por desgracia nunca llegó a revisar íntegramente sus opiniones sobre el arte culterano, aunque dejó buenas observaciones en su *Historia de*



las ideas estéticas— al formar su colección de *Las cien mejores poesías castellanas* sólo incluyó composiciones de Góngora —cinco— en versos cortos. ⁽¹⁾

No hay diferencia esencial entre los versos cortos y los largos. La complejidad se agrava en los poemas, pero sólo a causa de la extensión: a pedazos, la hallamos igual en las letrillas o en los romances. El famoso de «Angélica y Medoro» está concebido y ejecutado ni más ni menos que como los cuadros de las *Soledades* y del *Polifemo*. Lo único en que a veces se distinguen las composiciones en metro corto de las de metro largo es el uso de los motivos populares: canciones, bailes, refranes, juegos; pero Góngora no se vuelve allí «popular y fácil», como con apresurada exageración se ha dicho: romances como el de «Barquero, barquero» o el de «Llorad, corazón» entrelazan las palabras del pueblo con los artificios barrocos, las hacen entrar en la característica danza inexorable de antítesis, de correspondencias, de hipérboles, de nominaciones metafóricas.

Tampoco acierta la tradicional hipótesis de que el poeta «comenzó bien y acabó mal». En él hay desarrollo, nunca vuelco. Es uno de los artistas que desde la adolescencia se hacen maestros de su oficio: antes de cumplir los veinte años descubre los procedimientos de la poesía barroca; sólo le falta enriquecerlos. Una vez se apartará del estilo culterano: en «Hermana Marica», portento de transfusión, en que el poeta habla desde dentro del niño, como Martí en «Los zapaticos de rosa».

Desde la adolescencia, además de virtuoso del verso, Góngora fue gran poeta, y escribió «Dejadme llorar», una de las más delicadas canciones de nuestro idioma, y «Déjame en paz», una de las más ingeniosas. Delicadeza senti-



mental e ingenio burlón serán caracteres principales de sus romances y letrillas; lo es también el lujo pictórico, esencial en los sonetos y poemas.

II

Góngora en su tiempo suscita veneración y enemistades, en el nuestro admiración y curiosidad, porque es en la historia de las letras uno de los ejemplos sumos de devoción a la inquisición de la forma. Su poesía no es grande en los temas, raras veces en los sentimientos; es exquisito en la delicadeza, pero poetas ingenuamente delicados como fray José de Valdivielso no conocen la fama; tiene el esplendor de la imaginación pictórica y ornamental, pero no lo tiene menos Bernardo de Valbuena, el gran poeta barroco que surgió en América, y muy poco se lee; su ingenio es brillantísimo, pero con sólo ingenio no se hacen poetas. En fin, lo que le da eminencia de excepción es, junto a esas calidades de poeta, su persecución infatigable de la expresión nunca usada, el prodigio, renovado siempre, de sus hallazgos. No es infalible: comete errores de gusto, como los que ya le señalaba su amigo y consejero el grande humanista Pedro de Valencia —metáforas jurídicas, o médicas, o hasta ortográficas—; repite procedimientos poco eficaces, que se convierten en vicios, como la colocación deliberadamente arbitraria de sus *noes* y la equivalencia de *ya* con *antes*; además, como dice el mejor de sus críticos modernos, Dámaso Alonso, deja pasajes definitivamente oscuros, en que no acertó a decir lo que quería: fracaso irrevocable, porque el poeta buscó la dificultad huyendo de la vulgaridad, pero la dificultad inteligible; el entender



sería premio del ejercicio culto de la mente.⁽²⁾ Pero hasta sus errores son instructivos. Y es deslumbrante en el hallazgo; la firme composición de sus cuadros; la pincelada, ya directa («gima el lebrel en el cordón de seda»), ya metafórica («sacro pastor . . . gobiernas tu ganado más con el silbo que con el cayado y más que con el silbo con la vida»), o asociadas la directa y la metafórica («el caballo veloz, que envuelto vuela en polvo ardiente, en fuego polvoroso»); los toques de luz y de sombra; la superposición de colores y a veces de sensaciones («la disonante niebla de las aves»); la sonoridad, ya rotunda («tu nombre oirán los términos del mundo»), ya límpida («en el cristal de tu divina mano»).

Es Góngora uno de los grandes artistas de la época barroca. En ella, unos miraban todavía hacia atrás, se nutrían del Renacimiento, de donde procedían todos; otros miraban hacia adelante, eran ya modernos, como Gracián. Góngora, por sus temas, está todavía en el Renacimiento; lo deja atrás sólo en sus invenciones formales. Cuando comenzó a producir, el idioma español se escribía con extraordinaria perfección: había innumerables poetas capaces de componer magníficos sonetos y canciones. De la fuente purísima de Garcilaso manó este río que ahora «no sufría márgenes». Muchos escribían bien; pero Góngora no quería escribir como todos. A escribir dedica su vida, que no tiene conflicto ni peripecia, ni otra pasión que las letras. Concibe la poesía como pintura de trazos nítidos, de colores luminosos; para él, «el mundo exterior realmente existe», y apenas existe otro: es andaluz, y nunca amará a Castilla, con sus tonos grises y amarillentos; nunca renunciará a sus montañas de fino perfil, a sus ríos caudalosos, a sus cármenes, a su luz de Mediterráneo. No le



gustará la facilidad espléndida de Lope, que le parece «vega por lo siempre llana», regada con aguachirle; ni la grandiosa severidad de Quevedo, que tiene «bajos (de tono) los versos, tristes los colores». Con todas sus estrecheces, pero con todas sus opulencias, seguirá fascinando y embriagando mientras en el mundo haya quien lea versos en nuestro idioma.





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

ANTOLOGIA DE ARTICULOS Y CONFERENCIAS

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



EL PRIMER LIBRO DE ESCRITOR AMERICANO*

¿Cuál es el libro más antiguo de escritor nacido en América? Don Joaquín García Icazbalceta, en su *Bibliografía mexicana del siglo xvi* (México, 1886), y don José Toribio Medina, en su *Imprenta en México* (primer tomo, Santiago de Chile, 1912), mencionan más de diez obras publicadas en la Nueva España por autores allí nacidos, y unas cuantas de autores cuyo origen es dudoso. El primero de los indiscutiblemente mexicanos, según el orden de publicación, es fray Juan de Guevara, autor del perdido manual de *Doctrina cristiana en lengua huasteca* que se imprimió en 1548.⁽¹⁾ El segundo en el orden, y primero que publica libro en castellano, es el agustino fray Pedro de Agurto, autor del *Tractado de que se deben administrar los Sacramentos de la Sancta Eucharistia y Extrema unction a los indios de esta Nueva España* (1573).

Pero don Carlos M. Trelles, en su *Ensayo de bibliografía cubana de los siglos xvii y xviii* (Matanzas, 1907), atribuye a la Isla de Santo Domingo, primer país colonizado por los españoles en el Nuevo Mundo, la probabilidad de haber dado cuna «al primer americano que escribió y publicó un libro», a saber, fray Alonso de Espinosa. El libro en que

* *The Romanic Review*, vol. 7, No. 3 julio-sept. de 1916.



funda su hipótesis el señor Trelles se intitula *Del origen y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de Candelaria, que apareció en la Isla de Tenerife*, y, según la *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum* de Nicolás Antonio (Roma, 1672), se publicó en 1541, siete años antes que el más antiguo opúsculo de autor mexicano.

Mis investigaciones me hacen creer que Santo Domingo produjo, en fray Alonso, a uno de los más antiguos escritores de América. Fue del siglo en que vivieron las poetisas dominicanas doña Leonor de Ovando y doña Elvira de Mendoza; y, entre los mexicanos, no sólo Guevara y Agurto, sino también, junto a otros menos interesantes, Tadeo Niza (cuyo libro histórico sobre la conquista de México, que se dice escrito hacia 1548, no llegó a las prensas), el médico fray Agustín Farfán, los poetas Francisco de Terrazaş y Antonio de Saavedra Guzmán, y el historiador fray Agustín Dávila Padilla; y finalmente, entre los sudamericanos, Pedro de Oña y el Inca Garcilaso de la Vega. Faltan datos para suponer que fray Alonso haya sido el más antiguo de todos. El libro sobre la Candelaria de Tenerife, suyo o ajeno, no se publicó en 1541. La primacía continúa, pues, correspondiendo a Guevara y Agurto.

He aquí lo que sabemos sobre el escritor dominicano: «Fve hijo desta Ciudad (la de Santo Domingo) el Reuerendo Padre Fray Alonso de Espinosa, Religioso Dominico, que escrivio vn elegante Comentario sobre el Psalmo 44, *Eruclavit cor meum verbum bonum*». Esto dice Gil González Dávila en su *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia Metropolitana de S. Domingo y vidas de sus obispos y arzobispos*, que forma parte del *Teatro Eclesiástico de la*



Primitiva Iglesia de las Indias Occidentales (dos volúmenes, Madrid, 1649-1655).

¿Es este fray Alonso de Espinosa el mismo religioso dominico que escribió una exposición, en verso castellano, del Salmo XLI, *Quem ad modum desiderat cervus ad fontes aquarum*, y el libro sobre la Imagen de Candelaria, en el cual manifiesta haber recibido los hábitos en Guatemala? El padre Juan de Marieta, en la segunda parte de su *Historia eclesiástica de España* (tres volúmenes, Cuenca, 1594-1596), hace al autor de la *Candelaria* «natural de Alcalá de Henares» y declara que aún vivía en 1595. Nicolás Antonio identifica a los dos Espinosas, y asegura que otro tanto hace fray Alonso Fernández. Probablemente, el padre Fernández hablaría del asunto en su *Notitia Scriptorum Praedicatoriae Familiae*, obra inédita de que hace mención el gran bibliógrafo del siglo XVII, pues nada descubro en la *Historia eclesiástica de nuestros tiempos* (Toledo, 1611).

Beristáin (*Biblioteca hispano-americana septentrional*, tres volúmenes, México, 1816-1821) acepta la identificación de los dos Espinosas, pero con intención contraria a la de Nicolás Antonio: si el último aboga por el nacimiento europeo, el primero está por el americano. Hablan de Espinosa, según él, Altamuro, escritor de quien nada he podido conseguir, pero que no parece bien informado, y el padre Antonio Remesal, en cuya *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala, de la Orden de nuestro Glorioso Padre Sancto Domingo* (Madrid, 1619) sólo he logrado noticias (pp. 712 ss.) de otro Espinosa, oaxaqueño: este segundo o tercer fray Alonso, mencionado allí brevemente, no parece haber estado en Guatemala, y Beristáin le distingue, con toda claridad, del personaje doble en quien me ocupo.



No estoy convencido de la identificación sostenida por Nicolás Antonio. Pero las pruebas en contra no son todavía completas. Los dos Espinosas coinciden en el nombre, el hábito religioso y probablemente la época: pues, aunque no poseemos fecha ninguna relativa al dominicano, se colige que vivió en el siglo XVI, ya que fray Alonso Fernández escribía muy desde los comienzos del XVII. No coinciden ni en el lugar de nacimiento ni en las obras que escribieron. La semejanza en el tema de los Salmos es superficial: el fraile dominicano comenta, en prosa, el XLIV; el complutense amplifica, en verso, el XLI.

He aquí, textualmente, lo que dice Nicolás Antonio en la primera edición de su *Bibliotheca Hispana Nova*:

F. ALPHONSUS DE ESPINOSA, *Compluti* apud nos natus, cujus rei testis est Ioannes Marieta, Sancti Dominici amplexatus est apud Guatemalenses Americanos regulares Institutum; at aliquando in Fortunatas Insulas, potioemque illarum Tenerifam ad-
vectus, non sine Superiorum auctoritate scripsit-

Del origen, y Milagros de la Imagen de Nuestra Señora de Candelaria. Anno 1541. 8 Eodem tempore pro facultate impetranda typorum, & publicae lucis, and Regium Senatam detulit, ut moris est, de *Interpretatione Hispanica Psalmi XLI, Quemadmodum desiderat Cervus ad fontes aquarum & a se versibus facta.*

Alphonso Spinosae in Insula Sancti Dominici nato, hujusmet Instituti Dominicanorum, tribuit Aegidius Gonzales Dávila in *Teatro Indico-Ecclesiastico*, elegantem *Commentarium super Psal. XLIV. Eructavit cor meum & quem cur á superiore distinguam, non video, uti nec distinguit Alphonsus Fernandez.*



Acéptese o no la identificación entre el Espinosa de Alcalá y el de Santo Domingo, la obra que, según el señor Trelles, podría ser la primera publicada por escritor americano, no se dio a luz en el año de 1541 sino en el de 1594. La fecha 1541 es una errata de las ediciones de Nicolás Antonio: es evidente que el bibliógrafo escribió 1591, pues alude a las licencias de publicación del libro sobre la Imagen de Candelaria, en las cuales se menciona el trabajo poético sobre el Salmo XLI. La fecha 1545 que da Beristáin no es sino una nueva errata.

El libro sobre la Imagen de Candelaria no pudo imprimirse antes de 1591. El autor habla, en el capítulo III, de sucesos de 1590, y su *prohemio* está fechado en el Convento de la Candelaria, en Santa Cruz de Tenerife, a 14 de mayo de 1590. La aprobación, dada por el buen poeta y fraile carmelita Pedro de Padilla, el privilegio del rey (la una y el otro se refieren al libro sobre la Candelaria y al trabajo sobre el Salmo LXI), la licencia del Provisor de Las Palmas, el *testimonio* del Provisor de Canarias, todo tiene fecha de 1591. El libro lo imprimió, finalmente, Juan de León, en Sevilla, el año de 1594. Existen ejemplares de esta edición príncipe en las colecciones de la Sociedad Hispánica de América, en Nueva York, del Museo Británico y del Duque de T'Serclaes en Sevilla. He consultado el primero. Del segundo habla el insigne americanista Sir Clements Markham, y del tercero don José Toribio Medina (*Biblioteca hispanoamericana*, Santiago de Chile, 1898-1907). El ejemplar de la Sociedad Hispánica perteneció a León Pinelo; mide 14 cm por 10, y, como está falto de portada y colofón, se han fotolitografiado éstos en hojas sueltas. La portada dice: «DEL ORIGEN/Y MILAGROS DE LA/Santa Imagen de nuestra Señora de/Candelaria, que



apareció en la Isla/de Tenerife, con la descripción/de esta Isla./ *Compuesto por el Padre Fray Alonso de Espinosa/ de la Orden de Predicadores, y Pre-/dicador de ella./* (Estampa de la Virgen con el niño en brazos)/CON PRIVILEGIO./Impreso en Sevilla en casa de Iuan de Leô./Año de 1594./*Acosta de Fernando de Mexia mercader de libros».*

La obra está dividida en cuatro partes o libros: el primero trata de los Guanches, antiguos habitantes de las Canarias; el segundo, de la aparición de la Imagen (antes de la conquista, según la leyenda); el tercero, de la invasión y conquista de las islas por los españoles; el cuarto, de los milagros atribuidos a la Imagen. Se reimprimió en 1848, como parte de la *Biblioteca Isleña* publicada en Santa Cruz de Tenerife, y recientemente la tradujo al inglés Sir Clement Markham, bajo el título de *The Guanches of Tenerife. The Holy Holy Image of Our Lady of Candelaria and the Spanish Conquest and Settlement, by the Friar Alonso de Espinosa* (publicaciones de la Hakluyt Society; Londres, 1907).

University of Minnesota.



LA INFLUENCIA DE LA REVOLUCIÓN EN LA VIDA INTELECTUAL DE MÉXICO*

Hay en la historia de México, después de su independencia, dos grandes movimientos de transformación social: la Reforma, inspirada en la orientación liberal, que se extiende de 1855 a 1867; el reciente que todos llaman la Revolución, el cual empieza en 1910 y se consolida hacia 1920.

La Revolución ha ejercido extraordinario influjo sobre la vida intelectual, como sobre todos los órdenes de actividad en aquel país. Raras veces se ha ensayado determinar las múltiples vías que ha invadido aquella influencia; pero todos convienen, cuando menos, en la nueva fe, que es el carácter fundamental del movimiento: la fe en la educación popular, la creencia de que toda la población del país debe ir a la escuela, aun cuando este ideal no se realice en pocos años, ni siquiera en una generación.

Esta fe significa una actitud enteramente nueva ante el problema de la educación pública. No que la teoría de la educación popular fuese desconocida antes. Al contrario: tan pronto como México comenzó a salir, hace más de cien años, del medievalismo de la época colonial, entró

* *The Romanic Review*, vol. 9, No. 1 enero-marzo de 1918.



en circulación la teoría de la educación popular como fundamento esencial de la democracia. Fernández de Lizardi, el célebre *Pensador Mexicano*, que murió en 1827, fue ardoroso campeón de la idea, y hasta esperaba que la multitud de sus propias publicaciones, bajo la forma de novelas, dramas, folletos, revistas y calendarios, estimularan en el pueblo el deseo de leer. Desde que la lucha de independencia terminó (en 1821), fue creciendo paulatinamente el número de escuelas públicas y privadas; todo hombre que podía permitírsele asistía a la escuela, y hasta llegó a considerarse indispensable que las mujeres no fuesen iletradas (recuérdese que en la época colonial, hasta fines del siglo XVIII, muchos creían peligroso para las mujeres el aprender a leer y escribir). Pero la educación popular, durante cien años, existió en México principalmente como teoría: en la práctica, la asistencia escolar estaba limitada a las minorías cuyos recursos económicos les permitían no trabajar desde la infancia; entre los pobres verdaderos, muy pocos cruzaban el vado de las primeras letras. Los devotos de la educación popular (hombres como Justo Sierra, que fue Secretario de Instrucción Pública hacia el final del régimen de Porfirio Díaz) nunca lograron comunicar su fe al hombre de la calle: ¡ni siquiera al gobierno!

Hay que recordar que hasta el comienzo del siglo XIX, la América latina, a pesar de sus imprentas, vivía bajo una organización medieval de la sociedad y dentro de una idea medieval de la cultura. Nada recordaba la Edad Media tanto como sus grandes Universidades (tales, las de Santo Domingo, la de México, la de Lima): allí, el latín era el idioma de las cátedras; la teología era la asignatura principal; el derecho era el romano o el eclesiástico, nunca



el estatuto vivo del país; la medicina se enseñaba con textos árabes, y de cuando en cuando el regreso a Hipócrates significaba una renovación. Saber leer y escribir era, como en la Europa de la Edad Media, habilidad estrictamente profesional, comparable a la de tallar madera o fabricar loza. Según observa Charles Péguy, los pueblos protestantes comenzaron a leer después de la Reforma, los pueblos católicos desde la Revolución Francesa. Así se comprende cómo hubieron de pasar cien años para que una nación se diera cuenta de que la educación popular no es un sueño utópico sino una necesidad real y urgente. Eso es lo que México ha descubierto durante los últimos quince años, como resultado de las insistentes demandas de la Revolución. El programa de trabajo emprendido por Vasconcelos de 1920 a 1924 es la cristalización de estas aspiraciones populares.⁽¹⁾ De hoy en adelante, ningún gobierno podrá desatender la instrucción del pueblo.

El nuevo despertar intelectual de México, como de toda la América latina en nuestros días, está creando en el país la confianza en su propia fuerza espiritual. México se ha decidido a adoptar la actitud de discusión, de crítica, de prudente discernimiento, y no ya de aceptación respetuosa, ante la producción intelectual y artística de los países extranjeros; espera, a la vez, encontrar en las creaciones de sus hijos las cualidades distintivas que deben ser la base de una cultura original.

El preludeo de esta liberación está en los años de 1906 a 1911. En aquel período, bajo el gobierno de Díaz, la vida intelectual de México había vuelto a adquirir la rigidez medieval, si bien las ideas eran del siglo XIX, «muy siglo XIX». Toda *Weltanschauung* estaba predeterminada, no ya por la teología de Santo Tomás o de Duns Escoto, sino por



el sistema de las ciencias modernas interpretado por Comte, Mill y Spencer; el positivismo había reemplazado al escolasticismo en las escuelas oficiales, y la verdad no existía fuera de él. En teoría política y económica, el liberalismo del siglo XVIII se consideraba definitivo. En la literatura, a la tiranía del «modelo clásico» había sucedido la del París moderno. En la pintura, en la escultura, en la arquitectura, las admitables tradiciones mexicanas, tanto indígenas como coloniales, se habían olvidado: el único camino era imitar a Europa. ¡Y qué Europa: la de los deplorables salones oficiales! En música, donde faltaba una tradición nacional fuera del canto popular, se creía que la salvación estaba en Leipzig.

Pero en el grupo a que yo pertenecía, el grupo en que me afilié a poco de llegar de mi patria (Santo Domingo) a México, pensábamos de otro modo. Eramos muy jóvenes (había quienes no alcanzaran todavía los veinte años) cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio. Entre muchos otros, nuestro grupo comprendía a Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Acevedo el arquitecto, Rivera el pintor. Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leímos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a



nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte *pompier*: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.

Bien pronto nos dirigimos al público en conferencias, artículos, libros (pocos) y exposiciones de arte. Nuestra juvenil revolución triunfó, superando todas nuestras esperanzas... Nuestros mayores, después de tantos años de reinar en paz, se habían olvidado de luchar. Toda la juventud pensaba como nosotros. En 1909, antes de que cayera el gobierno de Díaz, Antonio Caso fue llamado a una cátedra de la que hoy es Universidad Nacional, y su entrada allí significó el principio del fin. Cuando Madero llegó al poder, en 1911, los principales representantes del antiguo pensamiento oficial —que eran en su mayoría personajes políticos del antiguo régimen— se retiraron de la Universidad, y su influencia se desvaneció...

Desgraciadamente, eso no quería decir que al primer triunfo político de la Revolución (1911) se modificaran y adoptaran orientaciones modernas (en) el mundo universitario de México, ni menos en (la) vida intelectual y artística del país en su conjunto. El proceso hubo de ser más lento. Las actividades de nuestro grupo no estaban ligadas (salvo la participación de uno que otro de sus miembros) a las de los grupos políticos, y no había entrado en nuestros planes el asaltar las posiciones direc-



tivas en la educación pública, para las cuales creíamos no tener edad suficiente (¡después los criterios han cambiado!); sólo habíamos pensado hasta entonces en la renovación de las ideas. Habíamos roto una larga opresión, pero éramos pocos, y no podíamos sustituir a los viejos maestros en todos los campos... La Universidad se organizó como pudo, y de esta imperfección inicial no ha podido curarse todavía. Nuestra única conquista fundamental, en la vida universitaria de entonces, fue el estímulo que dio Antonio Caso a la libertad filosófica.

Poco después, afortunadamente, tuvimos ocasión de dar nuevo impulso a la actividad universitaria. La Universidad no gozaba del favor político, y carecía de medios para organizar los estudios de ciencias puras y de humanidades. En 1913, el doctor Chávez, hombre del antiguo régimen que ha vivido en esfuerzo continuo de adaptación a tendencias nuevas, se echó a buscar el concurso de hombres avanzados, dispuestos a trabajar gratuitamente en la organización de la Escuela de Altos Estudios: la mayoría de los profesores la dio entonces nuestro grupo, y así nacieron, con éxito resonante, los cursos de humanidades y de ciencias.

Nuestro grupo, además, constituido en Ateneo desde 1909, había fundado en 1911 la Universidad Popular Mexicana, en cuyos estatutos figuraba la norma de no aceptar nunca ayuda de los gobiernos: esta institución duró diez años, atravesando ilesa las peores crisis del país, gracias al tesón infatigable de su rector, Alfonso Pruneda, y contó con auditorios muy variados: entre los obreros difundió, en particular, conocimientos de higiene; y de sus conferencias para el público culto nacieron libros importantes, de Caso y de Mariscal, entre otros.



Entre tanto, la agitación política que había comenzado en 1910 no cesaba, sino que se acrecentaba de día en día, hasta culminar en los años terribles de 1913 a 1916, años que hubieran dado fin a toda vida intelectual a no ser por la persistencia en el amor de la cultura que es inherente a la tradición latina. Mientras la guerra asolaba el país, y hasta los hombres de los grupos intelectuales se convertían en soldados, los esfuerzos de renovación espiritual aunque desorganizados, seguían adelante. Los frutos de nuestra revolución filosófica, literaria y artística iban cuajando gradualmente. Faltaba sólo renovar, en el mundo universitario, la ideología jurídica y económica, en consonancia con la renovación que en estos órdenes precisamente traía la Revolución. Hacia 1920 se hace franco el cambio de orientación en la enseñanza de la sociología, la economía política y el derecho. Esta transformación se debe a hombres todavía más jóvenes que nosotros, hombres que apenas alcanzan ahora los treinta años: Manuel Gómez Merín, a quien se debe en su mayor parte la nueva coordinación del plan de estudios jurídicos en la Universidad; Vicente Lombardo Toledano, cuyas *Definiciones de derecho público* se inspiran en la escuela de Duguit; Daniel Cosío Villegas, cuyo intento de hacer sociología aplicada al país (*Apuntes de sociología mexicana*) encuentra franca acogida; Alfonso Caso, Daniel Quirós, y otros.

Durante años, México estuvo solo, entregado a sus propios recursos espirituales. Sus guerras civiles que parecían inaplazables, la hostilidad frecuente de los capitalistas y los gobernantes de los Estados Unidos, finalmente el conflicto europeo, dejaron al país aislado. Sus únicos



amigos, los países de la América latina, estaban demasiado lejos o demasiado pobres para darle ayuda práctica. Con este aislamiento, que hubiera enseñado confianza en sí misma a cualquier nación de mucho menos fibra, México se dio cuenta de que podía sostenerse sin ayuda ajena, en caso necesario. Ejemplo curioso: gusta mucho en México la ópera, pero las revoluciones del país y la Guerra Europea eran causas más que suficientes para que ningún grupo de cantantes se aventurara a ir allí; entonces, en la capital mexicana se organizaron compañías de ópera, con artistas del país, y a veces dos de ellas daban representaciones simultáneas en la capital.

¿Cuál ha sido el resultado? Ante todo, comprender que las cuestiones sociales de México, sus problemas políticos, económicos y jurídicos, son únicos en su carácter y no han de resolverse con la simple imitación de métodos extranjeros, así sean los ultraconservadores de los Estados Unidos contemporáneos o los ultramodernos del Soviet Ruso.

Después, la convicción de que el espíritu mexicano es creador, como cualquier otro. Es dudoso que, sin el cambio de la atmósfera espiritual, se hubieran producido libros de pensamiento original como *El suicida* de Alfonso Reyes, *El monismo estético* de José Vasconcelos, o *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, de Antonio Caso; investigaciones como la obra monumental dirigida por Manuel Gamio sobre la población del Valle de Teotihuacán o el estudio de Adolfo Best Maugard sobre los elementos lineales y los cánones del dibujo en el arte mexicano, tanto en el antiguo como en el popular de nuestros días; interpretaciones artísticas del espíritu mexicano como los frescos de Diego Rivera y sus secuaces.



Existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias, junto con la decisión de crear métodos nuevos cuando los métodos europeos resulten insuficientes ante los nuevos problemas. En el arte pictórico, la justicia de esta decisión está comprobada: por una parte, la obra formidable de Rivera, con su vasta representación de la vida mexicana en su pintura mural de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela de Agricultura, ha arrastrado consigo a la mayoría de los pintores jóvenes enseñándolos a ver su tierra; y es justo reconocer que el intento mexicanista comienza, con menos vigor, pero no sin aciertos de estilo, en la Sala de las Discusiones Libres decorada bajo la dirección de Roberto Montenegro: tienen las vidrieras de los ventanales, especialmente, el mérito de ser en todo mexicanas, desde los cartones que les sirvieron de modelos hasta los procedimientos de ejecución material; por otra parte, la reforma de la enseñanza del dibujo iniciada por Adolfo Best Maugard (continuada luego bajo la dirección de Manuel Rodríguez Lozano) representa el más certero hallazgo sobre las características esenciales del arte de una raza de América: el dibujo mexicano, que desde las altas creaciones del genio indígena en su civilización antigua ha seguido viviendo hasta nuestros días a través de las preciosas artes del pueblo, está constituido por siete elementos (línea recta, línea quebrada, círculo, semicírculo, ondulosa, *ese* y espiral), que se combinan en series estáticas o dinámicas (*petatillos* y grecas), con la norma peculiar de que nunca deben cruzarse dos líneas, y pueden servir, en combinación libre, para toda especie de representaciones y decoraciones.



La arquitectura no se queda atrás. Con Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal se abre, en 1913, el movimiento en favor del estudio de la tradición colonial mexicana; lo continúan artistas e historiadores como Manuel Romero de Terreros; diez años después, los barrios nuevos de la capital, entregados antes al culto del hotel afrancesado y del chalet suizo, están llenos de edificios en que la antigua arquitectura del país reaparece adaptándose a fines nuevos; edificios fáciles de reconocer, no sólo por el interesante barroquismo de sus líneas, sino por sus materiales mexicanos, el tezontle rojo oscuro y la chiluca gris, o a veces, además, el azulejo: ellos devuelven a la ciudad su carácter propio, sumándose a los suntuosos palacios de los barrios viejos.

En la música no se ha hecho tanto: mucho menos que en la América del Sur. Es general el interés que inspiran los cantos populares; todo el mundo los canta, así como se deleita con la alfarería y los tejidos populares; y se cantan en las escuelas oficiales, con el fin de fundar la enseñanza musical en el arte nativo, como se hace en el dibujo. Pero no hay todavía gusto o discernimiento para la música popular, ni oficial ni particularmente, como los hay para las artes plásticas. Ni siquiera se establece la distinción esencial entre la legítima canción del pueblo y el simple aire populachero fabricado por músicos bien conocidos de las ciudades. A partir de la obra de Manuel M. Ponce, compositor prolífico, precursor tímido, que comenzó a estudiar los aires populares hacia 1910, nace el interés, y va creciendo gradualmente. Ahora existen intentos de llegar al fondo de la cuestión, especialmente en la obra de Carlos Chávez Ramírez, compositor joven que ha sabido plantear el problema de la música mexicana desde su base, es decir desde la investigación de la tonalidad.



Hay, además, singulares posibilidades en la orquesta típica, conjunto nada europeo de instrumentos de orígenes diversos: cabe pensar cómo interesaría a Stravinski o a Falla.

En la literatura, los cambios recientes son mucho menores que en la arquitectura o la pintura. No es que falten orientaciones nuevas, como en música: es que la literatura ha alcanzado siempre en México carácter original, aun en los períodos de mayor influencia europea, y el espíritu mexicano ha impreso su sello peculiar a la obra literaria desde los tiempos de don Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz. En el período actual, el de la Revolución, después que nuestro grupo predicara la libre incursión en todas las literaturas, fuera de la sujeción a la *dernière mode française*, se advierte, eso sí, nueva audacia en los escritores, especialmente en el orden filosófico (como antes dije). Según era de esperar, los temas nacionales están nuevamente en boga. En poesía, Ramón López Velarde, muerto antes de la madurez en 1921, puso matices originales en la interpretación de asuntos provincianos y se levantó a la visión de conjunto en *Suave patria*; tras él ha ido buena parte de la legión juvenil. En otros campos, la novela y el cuento —que llevan cien años de tratar temas mexicanos —empiezan a multiplicarse: como ejemplo característico cabe señalar las novelas cortas que compone Xavier Icaza bajo el título de *Gente mexicana*. Los temas coloniales aparecen continuamente: citaré, entre las obras mejores de su especie, el *Visionario de la Nueva España*, de Genaro Estrada. Abundan los intentos de teatro nacional, que hasta ahora sólo gozan del favor público en las formas breves de sainete, zarzuela y revista, pero que no carecen de interés en el tipo de «obras serias»: tales, entre otros, los «dramas sintéticos» con asunto rural, de Eduardo Vi-



llaseñor y de Rafael Saavedra, que escribe para campesinos indios, estimulándolos a convertirse en actores. Ahora, y en ellos ejerce buen influjo el ejemplo argentino, el deseo de constituir el teatro nacional ha llevado a los jóvenes a organizarse en una asociación activa y fervorosa.

Para el pueblo, en fin, la Revolución ha sido una transformación espiritual. No es sólo que se le brinden mayores oportunidades de educarse: es que el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el derecho de educarse. Sobre la tristeza antigua tradicional, sobre la «vieja lágrima» de las gentes del pueblo mexicano, ha comenzado a brillar una luz de esperanza. Ahora juegan y ríen como nunca lo hicieron antes. Llevan alta la cabeza. Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras le revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y de adultos, pobrementemente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro.



APUNTACIONES SOBRE LA NOVELA EN AMERICA*

I.—POR QUÉ NO HUBO NOVELAS EN LA ÉPOCA COLONIAL

Quando se recorre la historia literaria de la América española, se advierte en seguida que la novela tiene escaso florecimiento y que su aparición es tardía. Durante la época colonial, se dice, no hubo novelas: la afirmación, rotunda, es aceptable; sólo pueden oponérsele ligeros reparos, distingos, excepciones. La primera novela sale a luz durante la guerra de independencia: *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (1776-1827); primera edición en México, 1816, en tres volúmenes: el cuarto y último lo completó en 1831. Es todavía una novela picaresca, con más de Lesage que de los narradores españoles, y con mucho de las preocupaciones humanitarias del siglo XVIII. *El Pensador* escribió tres novelas más: *La Quijotita y su prima* (1818-1819, completada en 1831, como el *Periquillo*); *Noches tristes* (1818); *Don Catrín de la Fachenda* (de publicación póstuma, 1832).⁽¹⁾ En la Argentina hay que esperar a 1851 para que aparezca la *Amalia*, de Mármol; *El Matadero*, de

* *Humanidades*, La Plata, t. 15, 1927.



Echeverría, que se cita como antecedente o conato novelesco, es poco anterior.⁽²⁾

En torno de estos hechos se hace muy a menudo *Völkerpsychologie* de periódico. Inútil gasto de ciencia nueva: no hay razones «psicológicas» ni «sociológicas» para que en América no hayamos escrito novelas durante tres siglos en que escribíamos profusamente versos, historia, libros de religión. La razón es de hecho, aunque raras veces se recuerde: en disposiciones legales de 1532 y de 1543, se prohibió, para todas las colonias, la circulación de obras de imaginación, pura, en prosa o en verso («que ningún español o indio lea . . . libros de romances, que traten materias profanas y fabulosas, e historias fingidas, porque se siguen muchos inconvenientes») y se ordenó que las autoridades no permitiesen que se imprimieran o se trajeran de Europa.⁽³⁾

Los habitantes de las colonias, que vivían cercados de prohibiciones, se volvieron peritos en contrabando; novelas y poemas impresos en España penetraban en América, a pesar de frecuentes pesquisas y secuestros en las naves. La extensa circulación del *Quijote* lo demuestra. Pero las imprentas del Nuevo Mundo no podían violar la ley: eran demasiado pocas, demasiado pobres en equipo y personal, demasiado sujetas a vigilancia, para que se arriesgaran a intentar ediciones clandestinas de libros novelescos. Si las hubo, no se han identificado aún.

El Periquillo Sarniento, por eso, hace su aparición después que las Cortes de Cádiz rompen las viejas restricciones de la imprenta. La constitución dura poco e vigor (1812-1814; 1820-1823), pero se da como definitivamente caducada la prohibición contra la novela. Si la parte final del



Periquillo tuvo que esperar a la consumación de la independencia para publicarse, fue por razones políticas.

Es natural que, después de la independencia, haya crecido lentamente la novela entre nosotros. Hubo, en los comienzos, falta del hábito de escribirlas; después, y por encima de todo, dificultades editoriales: no hay muchas novelas, ni libros de aliento, donde faltan medios de publicarlos. El libro de versos, o de ensayos, no es problema igual: se forma poco a poco, y algún día se colecciona y se imprime; aun así, en el siglo XIX no fueron muchos los poetas de la América española que llegaron a publicar más de uno o dos volúmenes de versos. La literatura política, la historia, que entre nosotros nació del impulso político, de él tomaron fuerza. Pero la novela, como todo libro que exige dedicación uniforme y larga, sin obedecer a otro impulso que el artístico, no se emprende ante una perspectiva indefinida... No tuvimos centros editoriales en el siglo XIX sino uno, la ciudad de México entre 1840 y 1880, con las imprentas de Galván, Lara, Cumplido, García Torres, Rafael, Andrade, Escalante y Díaz de León: allí se llegó a la empresa que es corona de las modernas actividades editoriales desde el siglo XVIII, una enciclopedia en muchos volúmenes, y se retornó a la empresa que fue corona de las actividades editoriales en el siglo XVI, una Biblia monumental. Hubo, paralelamente, muchas novelas, a partir de las de Manuel Payno y el Conde de la Cortina en 1845. Más que la calidad, abundó en ellas la dimensión, tal vez por instigaciones comerciales: era intensa todavía la afición del público a los novelones. Aquella gran producción editorial se apagó gradualmente bajo el gobierno de Porfirio Díaz (1876 a 1911): so pretexto de proteccio-



nismo, se implantaron tarifas aduaneras destinadas a favorecer a una fábrica cuyos dueños eran amigos del grupo imperante, y el papel subió a precios que mataron el libro mexicano. En los últimos tiempos de aquel régimen, no se imprimían en México más de cuatro o cinco libros de literatura cada año. Ahora, en el siglo xx, la novela principia a multiplicarse en la América española, y especialmente en la Argentina, cuya actividad editorial va adquiriendo vigor e independencia. El año de 1926 hace pensar que se inicia una nueva era para la literatura de imaginación en América, con el éxito fulminante y simultáneo de unos cuantos libros en Buenos Aires: a la cabeza el poderoso *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y el *Zogoibi* de Larreta.

II.—CONATOS DE NOVELA EN LA ÉPOCA COLONIAL

Cuando se dice que no hubo novelas en la época colonial, debe entenderse libros de entretenimiento que los censores incluyeran dentro de las prescripciones dictadas bajo Carlos V. Los investigadores encuentran aquí y allí obras que se aproximan a la novela: si lo son o no lo son, es para mí pueril problema de retórica.⁽⁴⁾ A veces, la armazón es de novela, pero la sustancia es alegoría o prédica religiosa. Hasta llega a encontrarse la novela indiscutible: en tales casos, o permanece inédita, o se imprime en Europa. Lo importante es que nunca se violaron las disposiciones de 1532 y 1543.⁽⁵⁾



NOVELISTAS VIAJEROS

Hubo novelistas españoles que vinieron a América en la época colonial. Hasta Cervantes estuvo a punto de venir a Bolivia o a México, donde difícilmente habría escrito el *Quijote*. Mateo Alemán, el autor del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), pasó en 1608 a México, donde publica dos opúsculos y se pierde su rastro: debe haber muerto en el país. Tirso de Molina, que además de dramaturgo fue novelista, estuvo unos tres años en Santo Domingo (1616-1618). Juan Piña Izquierdo, oscuro autor castellano (de Buendía) que residió y escribió en México, dejó publicadas en Madrid unas *Novelas morales* (1624) y *Casos prodigiosos* (Madrid, 1627). Ninguno de ellos publicó novelas ni cuentos en América.

Atención especial merecen Bernardo de Valbuena (1568-1627) y Agustín de Salazar y Torres (1642-1675): nacidos en España, se educaron en México y pasaron en América gran parte de su vida; son, pues, escritores de América más que de España. Valbuena escribió *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, novela pastoril, en prosa y verso, según el uso (1608): se imprimió en España, no en América. Y Agustín de Salazar no escribió novelas: se ha pensado en él como novelista, equivocadamente, sólo porque una de sus comedias en verso, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo o La segunda Celestina*, evoca en su título a la zurcidora de voluntades de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en cuyo derredor se agita siempre la discusión del «género literario». Las obras de Salazar fueron publicadas en Madrid (1694) por su amigo Juan de Vera Tasis y Villarroel, que terminó la inconclusa *Segunda Celestina*.



Entre la descendencia inclasificable de la *Celestina* figura, como la mejor, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), en prosa, atribuida a Sancho de Muñón. Del probable autor se supuso que habría estado en México, pero el viajero era simple homónimo suyo.⁽⁶⁾

Otro caso de duda, no resuelto todavía es el de Bernardo de la Vega, autor de *El Pastor de Iberia* (1591), una de las novelas pastoriles censuradas en el *Quijote*. O él, o algún homónimo suyo, estuvo en México y en la Argentina (Tucumán).⁽⁷⁾

HISTORIA NOVELESCA

La opinión española, asombrándole como inverosímiles los esplendores del Imperio incásico, tachó de novelesca la obra histórica del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), los *Comentarios reales* (1609-1616). Hay quienes citan al Inca entre los precursores de la novela en el Nuevo Mundo.⁽⁸⁾ Es demasiado. A más, hoy se les devuelve su crédito a los *Comentarios reales*: nuestro entendimiento de la civilizaciones muertas ha mejorado.⁽⁹⁾

La biografía y la anécdota adquieren carácter novelesco, voluntaria o involuntariamente, en el *Cautiverio feliz*, relato de aventuras personales entre indios, del chileno Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1607-1682); en la *Restauración de la Imperial y conversión de almas infieles*, llena de episodios pintorescos, escrita en Chile, hacia 1693, por fray Juan de Barrenechea y Abis;⁽¹⁰⁾ en los *Infortunios de Alonso Ramírez* (México, 1690), donde el polígrafo mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora



(1645-1700) cuenta las aventuras de aquel marino puertorriqueño desde las Filipinas hasta Yucatán; en *El peregrino con guía y medicina universal del alma* (México, 1750-1761), historia espiritual del fraile mexicano Miguel de Santa María, llamado en el siglo Marcos Reynel Hernández;⁽¹¹⁾ en la autobiografía de la Monja Alférez, la guipuzcoana Catalina de Erauso (1585-c. 1635).

LITERATURA RELIGIOSA

Aparte de autobiografías como la de Reynel, hubo obras en que se combinaron la tendencia religiosa y, en mayor o menor grado, la forma o el carácter novelescos. La más antigua es *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, del bachiller Francisco Bramón, mexicano, impresa en México en 1620. Es una pastoral religiosa, escrita en prosa y verso, con predominio del verso, según parece: Beristáin le atribuye semejanza con la *Galatea* de Cervantes (1585); tal vez se acerque más a *Los pastores de Belén*, de Lope de Vega (1612). ¿Por qué esta obra, cuyo interés novelesco será escaso o nulo, pero que oficialmente es novela, fábula o «historia fingida», pudo publicarse en América? Porque es de asunto religioso: las prohibiciones se referían a «materias profanas y fabulosas».

Especie de novela religiosa se dice que fue *Sucesos de Fernando* o *La caída de Fernando*, escrita hacia 1662 por el padre Antonio Ochoa, mexicano, de Puebla. No debió de imprimirse.

Otra obra religiosa, de tipo alegórico, alcanzó a publicarse en el siglo XVIII; *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del*



Altísimo y muy señora de la humana naturaleza, del fraile español Joaquín Bolaños (México, 1792). Le sirvió de modelo *La vida de la Muerte*, de fray Felipe de San José (siglo xvii).

NOVELAS INÉDITAS

En el siglo xviii se escribió en México una novela de asunto profano cuya publicación, a juzgar por las noticias, habría violado francamente las disposiciones del siglo xvi. Pero no se imprimió. El manuscrito, fechado en 1760, estuvo en la biblioteca del impecable historiador y bibliógrafo mexicano Joaquín García Icazbalceta (1825-1894): no sé si la conservan sus descendientes, después de los percances que sufrió aquella extraordinaria colección de libros durante la conmoción política de 1914. La novela se titulaba *Fabiano y Aurelia*: su autor, el padre José González Sánchez, mexicano al parecer. Leyó la obra Pimentel, el historiador de la poesía, la novela y la oratoria en México: le halló poco mérito, y explicó que trata de «amoríos livianos» y «poco decentes»; dio muestra del estilo, tejido de lugares comunes del culteranismo: en América persistió la moda culterana hasta principios del siglo xix, aunque no con imperio exclusivo. Si realmente la novela pinta con libertad amores ligeros, y no termina en castigo y moraleja, el fenómeno sería sorprendente, no sólo por el lugar y la época, sino por la profesión sacerdotal del autor.⁽¹²⁾

Otra novela que no llegó a imprimirse fue *Cartas de Odalmira y Elisandro*, del padre Anastasio de Ochoa y Acuña (1783-1833), buen poeta mexicano, excelente tra-



ductor de las *Heroidas* de Ovidio. Se dice que reflejaba las costumbres del país. Pero es probable que se haya escrito después de cerrado el ciclo colonial por el grito de independencia.

NOVELAS TRADUCIDAS

Dos o tres o cuatro novelas fueron traducidas del francés a fines de la época colonial, por escritores nuestros; ninguna se imprimió en América.

Jacobo de Villaurrutia, escritor dominicano (1757-1833), publicó en Alcalá de Henares, 1792, una «novela moral» en cuatro pequeños volúmenes, *Memorias para la historia de la virtud*: es traducción de una obra inglesa. Otro trabajo de Villaurrutia, *La escuela de la felicidad*, impreso en Madrid, 1786, bajo el anagrama de Diego Rulavit y Laur, está constituido, según parece, por narraciones y reflexiones morales; es traducción del francés, pero no la conozco ni supongo cuál sea su original.

Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), singular figura de la independencia mexicana, a quien la literatura debe una de las más pintorescas autobiografías que existen en español, fue el primer traductor de la *Atala* de Chateaubriand. La versión se publicó en París, 1801, bajo la firma S. *Robinson*. Según cuenta Mier en sus *Memorias*, hizo él la traducción, por indicaciones de Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, de modo que la firma de traductor con que se imprimió es el seudónimo del patriota venezolano.⁽¹³⁾

Doña Leona Vicario de Quintana Roo, heroína de vida romántica durante las guerras de independencia de México,



se entretenía en su juventud de damisela rica poniendo en castellano el *Telémaco* de Fénelon: la versión nunca se publicó, si es que llegó a terminarse.

III.—VILLAURRUTIA Y LA NOVELA INGLESA

Personaje «muy siglo XVIII» fue don Jacobo de Villaurrutia; especie de breve copia de Jovellanos. Nació, hijo de distinguido funcionario, en Santo Domingo (1757), donde ya había nacido su hermano Antonio (1755); comenzó su educación en México, y la completó en Europa, adonde lo llevó en su séquito el opulento y brillante Cardenal Lorenzana (1772); en España permaneció unos veinte años, se hizo doctor en leyes y ejerció cargos como el de corregidor de letras en Alcalá de Henares. Allí adquirió y cultivó aficiones y preocupaciones de «espíritu avanzado»: el problema de la felicidad humana, las normas jurídicas, el pensamiento de los monarcas filósofos, la situación de las clases obreras, la educación de los ciegos, el periodismo, el progreso del teatro, la enseñanza del latín, las reformas ortográficas, la novela inglesa... No cayó en la heterodoxia, como Olavide, y combinó, como mejor pudo, las ideas de su siglo con la tradición católica: le quedó tiempo para ocuparse en cuestiones de teología e historia eclesiástica. Se le ve intervenir en la fundación de sociedades de literatos y de juristas (en una de las primeras figuraban su conterráneo Antonio Sánchez Valverde, el autor de la *Idea del valor de la Isla Española*, y Ranz Romanillos, el traductor de Isócrates y de Plutarco); redactar en Madrid *El correo de los ciegos* durante dos años (1786-1787); publicar *Pensamientos escogidos* de Marco



Aurelio y Federico II de Prusia (Madrid, 1786); instituir premios para el drama... En Guatemala, donde fue oidor de 1792 a 1804, dio impulso a la cultura con sus publicaciones y dirigió las *Gacetas*. En la Nueva España, adonde regresó como oidor, fundó en 1805 el primer periódico cotidiano de la América española, el interesantísimo *Diario de México*, en unión del prolífico escritor y ardoroso patriota Carlos María de Bustamante (1774-1850). Partícipe en las agitaciones políticas que en 1808 estuvieron a punto de separar a México de España, se vio obligado a salir de la colonia, so color de ascenso, y pasó en Europa unos cuantos años. Después de la independencia regresó a México y allí murió.⁽¹⁴⁾

La novela inglesa le interesó como medio de propaganda moral. Pero ¿cómo la conoció? ¿Cómo llegó a traducir las *Memorias para la historia de la virtud*? En el siglo XVIII, la literatura de Inglaterra empezaba apenas a conocerse en España y sus colonias; las corrientes que de ella se filtraban habían de atravesar el tamiz francés, con pocas excepciones. Así, el jesuita mexicano Agustín Castro tradujo a Milton, Pope, Young, a través de versiones francesas, según el testimonio de su biógrafo Maneiro.⁽¹⁵⁾ Villaurrutia tampoco debía de saber el inglés.

Las noticias de Beristáin y Pimentel sobre las *Memorias para la historia de la virtud*, novela moral en forma de cartas, indicaban el camino de Richardson. En la biografía de Villaurrutia que incluí en el apéndice de la *Antología del Centenario* (1910), apunté que tal vez habría traducido *Pamela o la virtud recompensada*. Poco después encontré la obra en los puestos de libros viejos del célebre Mercado del Volador, en la ciudad de México, y vi que no era la *Pamela*, pero sí muy influida por ella y



dedicada a Richardson: no llevaba nombre de autor. Años más tarde, mientras enseñaba en la Universidad de Minnesota, recordé el curioso problema, y me fue fácil resolverlo con ayuda del doctor Cecil A. Moore, catedrático de literatura inglesa, especialista en el siglo XVIII: el original de las *Memorias para la historia de la virtud* eran las *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, publicadas en Londres en 1761 sin firma del autor. Pero la firma era secreto a voces.

Toda la gente de letras sabía, en Inglaterra y en Irlanda, quién era la autora de las *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*: Frances Sheridan (1724-1766), dama irlandesa, esposa de Thomas Sheridan. Su nombre de soltera había sido Frances Elizabeth Chamberlaine. Famosa en sus días, apenas se le recuerda hoy como madre del orador político y dramaturgo Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), el autor de *Los rivales* y *La escuela de la murmuración*, ingenio de la siempre renovada serie de humoristas que da Irlanda a la literatura inglesa, desde Swift hasta Bernard Shaw. Mrs. Sheridan no pareció poseer humorismo ninguno que legar a su hijo: su literatura era sentimental y lacrimosa en exceso, prolija en pormenores, a veces pueril en las ideas que presenta bajo forma de reflexiones; y si en los defectos se parece a su maestro, le faltan las cualidades dramáticas y la sagaz psicología que hace interesante cualquier página de Richardson, separada de las interminables series en que corren siempre. La historia de *Sidney Bidulph* resulta extrañamente sombría: la autora se propuso contar una vida en que la virtud, lejos de ser recompensada, como en *Pamela*, sólo tropieza con infortunios. La primera parte de la narración es «buen asunto»; hacia el final se complica y se vuelve absurda. Pero el siglo XVIII fue la era de la sensibilidad, de las lágrimas derramadas sobre minuciosos aná-



lisis de sentimientos doloridos, y la *Sidney Bidulph*, marchando sobre las huellas de Pamela y Clarisa, se apoderó de toda Inglaterra e Irlanda. La obra había sido escrita en 1756 y salió a luz por consejo de Richardson; la publicó en tres volúmenes el editor Dodsley, en Londres, con fecha 12 de marzo de 1761; a los tres meses se hizo nueva edición, y otra se imprimió en Dublín.⁽¹⁶⁾ El doctor Samuel Johnson, monumental encarnación del criterio inglés, con sus aciertos y sus angosturas, dirigió a la autora este elogio, que ahora nos figuramos de doble filo: «No creo, señora, que tenga usted derecho, según principios de moral, para hacer sufrir tanto a sus lectores». Fox, el estadista, el jefe de los *Whigs*, preciaba la *Sidney Bidulph* como «la mejor novela del idioma inglés». ¡Cambian los gustos! Los ruegos de admiradores obligaron a Mrs. Sheridan a continuar la obra, y a su muerte (1766) dejó escrita la segunda parte, donde hace padecer a las hijas de Sidney Bidulph tanto como padeció antes la madre. La continuación se publicó en dos volúmenes en Londres, 1767.⁽¹⁷⁾

La fama de *Sidney Bidulph* no se limitó a Inglaterra e Irlanda: se extendió a Francia, donde se tradujo y aun se dice que se hizo una adaptación al teatro.⁽¹⁸⁾ El abate Prévost (1697-1763) —cuya incomparable *Manon* ejemplifica la virtud de la brevedad, desconocida para la escuela de Richardson— había traducido las tres enormes novelas del maestro (*Clarissa Harlowe* en 1741; *Pamela* en 1742; *Sir Charles Grandison* en 1755), y, contagiado por el entusiasmo inglés, tradujo la obra de la discípula al año siguiente de su aparición. Al traducirla le modificó el título: *Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu*. La traducción se imprimió en Colonia, 1762. Muerto al año siguiente, no sobrevivió para traducir la continuación de 1767; pero equi-



vocadamente se le ha atribuido una versión francesa que existe y hasta se ha incluido entre sus obras.⁽¹⁹⁾

El cotejo de la versión castellana de Villaurrutia con el original de Mrs. Sheridan descubre muchas diferencias. Cotejándola con la versión de Prévost, se comprueba que el escritor dominicano tradujo del francés y no del inglés. Cuando el Abate introduce modificaciones, tanto en pormenores de la narración como en estilo, Villaurrutia las repite. Así, hay nombres alterados: «Orlando Faulkland», del original, se vuelve «Alcandre Falkland» en francés, y en consecuencia «Alcandro Falkland» en castellano; «Sir George» se reduce en francés a «le Chevalier» y en castellano a «el Caballero», sonando de manera extraña en el trato íntimo; Burchell se vuelve Burchill; Patty, Betty; Ellen, Sara. Unas veces, el texto se acorta; otras, que son más, se alarga.⁽²⁰⁾

Villaurrutia tradujo solamente la parte primera de la obra de Frances Sheridan, la que se publicó en 1761 y el Abate Prévost vertió al francés.⁽²¹⁾ La parte segunda no debió de llegar a su noticia, a pesar de la versión del desconocido traductor francés. Su estilo tiene mediano sabor literario, como el de la obra original. Declara, en la nota preliminar, que ha procurado «evitar los dos extremos de una libertad ilimitada en la traducción y de una sujeción servil» y agrega: «para reformar mis descuidos la he sujetado enteramente a la corrección de sujetos de inteligencia y capacidad, que me han hecho el favor de ejecutarla con la franqueza debida».

Fue Villaurrutia uno de los primeros aficionados a la novela inglesa en España. Su versión de la *Sidney Bidulph* precede en el tiempo y abre el camino a las novelas de los grandes maestros, Fielding y Richardson.



ENRIQUILLO*

Abundaron en la América española, durante el siglo XIX, los autores de libro único. En nuestros primeros cien años de vida independiente resultaba difícil para nuestra inquietud y desasosiego la forma larga y lenta del libro; más difícil aún el imprimirlos. Antes de 1810, la existencia tranquila, estrecha, donde la política estaba prohibida, empujaba al criollo hacia la lectura y la escritura como refugios contra la modorra colonial. Se producía mucho, a pesar de las pocas esperanzas de publicar poemas en octavas reales —el más largo de nuestro idioma se escribió en América—, crónica prolija, series de sermones, artes de lenguas indias... Pero con la independencia, el criollo se hace político. De 1810 a 1890, cada criollo distinguido es triple: hombre de Estado, hombre de profesión, hombre de letras. Y a esos hombres múltiples se les debe la mayor parte de nuestras cosas mejores. Después la política ha ido pasando a las manos de los especialistas: nada hemos ganado; antes hemos perdido. Y hacia 1890 reaparecen los escritores puros; con ellos la literatura no ha perdido en calidades externas, pero sí en pulso vital.

* *La Nación*, Buenos Aires, 13 de enero de 1935.



Manuel de Jesús Galván (1834-1910) es de los escritores de libro único. El suyo es la larga y lenta narración *Enriquillo*, que consumió muchos años de su activa existencia. Ni antes había escrito otro, ni otro escribió después.

Había crecido, intelectualmente, entre las ruinas de la cultura clásica y escolástica que tuvo asiento en las extintas universidades coloniales de Santo Domingo. De la cultura moderna, sólo se incorporó íntimamente la que ya circulaba en la España del siglo XVIII. Hasta en la literatura, sus límites naturales eran anteriores a la independencia de América o a lo sumo contemporáneos de ella: en España, Jovellanos y Quintana; fuera, Scott y Chateaubriand. Cuanto vino después resaltaba en él como mera adición, cosa accidental, no sustantiva. Fue, por eso, escritor de tradición clásica con tolerancia para el romanticismo; pero su tradición radicaba principalmente en el clasicismo académico del siglo XVIII. Así sucedía en toda América, salvando las excepciones, como Montalvo.

De acuerdo con los hábitos criollos de entonces, Galván, escritor, abogado, va hacia la política: su actitud será de conservador, de amigo de las tradiciones, con tolerancia para las tendencias liberales. Sólo en torno al problema de la religión en la enseñanza se mostró inflexible. Acepta como hechos, en América, la independencia y la república; acepta después, cuando la inicia el partido en que se alista, la reanexión de su patria isleña a la monarquía española (1861-1865): desesperado intento para salvar la hispanidad de Santo Domingo, en zozobra frente a la amenaza de la franco-africana Haití, dueña del occidente de la isla.

Cuando España se va de Santo Domingo, Galván se va con España. Su patria de adopción lo eleva a la intendencia de Hacienda en Puerto Rico. Pero la tierra nativa lo



atrae: se reincorpora a ella, y pronto aparece como ministro en el ejemplar gobierno de Espaillat (1876).

Hasta sus setenta años permanecerá en la vida pública: no será jefe orientador, ni será en verdad político activo; será el hombre eminente, a quien los gobiernos llaman para que los ilustre como jurista o para que los honre en la magistratura o al frente del Ministerio de Relaciones Exteriores o en misiones diplomáticas.

Desde que regresa a su país, tras el episodio español de su vida, su actitud es la de quien está por encima de las pequñeces locales. El pueblo no siempre creará legítima su actitud; pero él no la abandona. Su casa, de tono europeo en aquella época ingenuamente criolla, es asiento de letras clásicas, hogar de buena música, escuela de fina cortesía.

De la pluma de Galván salieron excelentes artículos; la hazaña del libro se da una vez sola, con *Enriquillo*. Es obra de muchos años, ocho o diez. Se publica incompleta en 1879; íntegra en 1882. El autor la llama «leyenda», extraño nombre que en la España y la América del romanticismo se daban a obras de imaginación tejidas con hilos de historia. Pero en esta novela no hay nada legendario ni fantástico: todo lo que no es rigurosamente histórico es claramente verosímil. Cede Galván a la costumbre, que Francia difundió, de atribuir a los personajes históricos amores de que la historia no habla; para explicar la súbita muerte de María de Cuéllar, apenas casada con el conquistador de Cuba, el fuerte pero tornadizo Diego Velázquez, la pinta enferma de amores, de contrariados amores con Juan de Grijalva, entonces «mancebo sin barbas, aunque mancebo de bien». Y esta invención tuvo descendencia; de allí nació el drama del grande y singular



poeta Gastón Deligne, *María de Cuéllar*, que Pablo Claudio convirtió en ópera.

A Enriquillo y a su mujer, Galván los hace entroncar en la más ilustre familia indígena de la isla. A ella, mudándole el nombre histórico de Lucía de Mencía, la hace hija de Higuemota (en verdad Higüeimota o Aguaimota) y del español Hernando de Guevara: nieta, en fin, de Caonabó, el rey de la Maguana, el más enérgico de los cinco grandes caciques, y de Anacaona, la reina cortés, reina de tristes destinos, cuyos dones de invención artística tanto admiraron los españoles en el areíto que dirigió, cantado y danzado por trescientas vírgenes escogidas, en honor del Adelantado Bartolomé Colón. A él lo declara sobrino de Anacaona y de Behechío, el rey de Jaraguá, atribuyéndole como primitivo nombre indio el de Guarocuya: se apoya en el recuerdo de Guaorocuyá, pariente de la familia real, que murió ahorcado en los primeros años de la conquista.

Y Galván crea, según es de esperar, personajes nuevos, como Pedro de Música, en cuya figura carga las pinceladas de betún; variante del Adrián de Música de la historia, pariente de Guevara a quien el Descubridor mandó arrojar desde una almena porque, condenado a la horca, dilataba la ejecución de la sentencia diciéndole al confesor que no recordaba todos los pecados que debía declarar para bien morir.

En lo sustancial, la novela se ciñe con extraordinaria fidelidad a la historia; por lo menos, a la historia de la conquista como la contó Fray Bartolomé de Las Casas. Galván, hondamente español en sus devociones y en su cultura, no solamente participó en la reintegración de su país al decaído imperio hispánico; después, en su restaurada república, mantuvo el culto de España: así, en 1900, lo



vemos defenderla contra la tesis extravagante de la insensibilidad que postuló Nicolás Heredia. Y sin embargo, para escribir su novela escoge como asunto la primera rebeldía consciente y organizada de América contra España y como fuente y autoridad al gran acusador de los conquistadores. Quiere que su obra sirva, en parte, como lección que ayude a resolver los problemas de España en Cuba y Puerto Rico.

Pero todo cabe, todos los contrarios se concilian, dentro de la robusta fe hispánica de Galván. A Enriquillo, el cacique bautizado, el indio con nombre de español, lo ha conquistado espiritualmente la civilización europea: Juan de Castellanos, en sus *Elegías de varones ilustres de Indias*, lo llama «gentil letor, buen escribano»; en la religión guardó siempre las prácticas que le enseñaron los frailes de San Francisco, con quienes se educó en la Verapaz. Sólo se rebela porque se abusa de él, porque pide justicia y se la niegan. ¡Hasta el implacable Oviedo le concede razón! Su rebelión de catorce años (1519-1533) termina cuando el emperador Carlos V le da garantías, en carta personal que entrega el impávido capitán Francisco de Barrionuevo, y cuando fray Bartolomé de Las Casas, penetrando en las inexpugnables sierras de Bahoruco, le lleva palabras de paz. Y entonces Enriquillo, a quien se le llamaba don Enrique desde que así lo designó en su carta el Emperador, se establece pacíficamente en Boyá con sus indios libres, cuya sangre se perpetúa hasta hoy en familias bien conocidas.

Hay en la novela conquistadores violentos y encomenderos empedernidos; pero abundan los hombres rectos, los leales, los bondadosos. Galván reparte con exceso de simetría la bondad y la maldad. Sólo en los encargados de funciones públicas, como Diego Colón, el virrey almirante, acierta a señalar como móviles los intereses de la acción,



indiferentes a la moral particular de cada acto. Eso debieron de enseñárselo sus experiencias en la política. Y sin embargo, ve con antipatía a fray Nicolás de Ovando, hombre sin humanidad, alma sin curvas, fortaleza cerrada, sin ventanas desde donde contemplar el dolor de los indios, pero honesto, justo y exacto como balanza de precisión en su gobierno y trato de europeos.

Sobre el tumulto de la conquista y la refriega de las granjerías, se levanta como columna de fuego el ardimiento espiritual de fray Bartolomé de Las Casas, en quien Galván, no ve, como los irreflexivos, al detractor de sus compatriotas, sino la gloria más pura de España.

Y así, este vasto cuadro de los comienzos de la vida nueva en la América conquistada es la imagen de la verdad, superior a los alegatos de los disputadores: el bien y el error, la oración y el grito, se unen para concertarse en armonía final, donde españoles e indios arriban a la paz y se entregan a la fe y a la esperanza.



CIUDADANO DE AMERICA *

«Dadme la verdad, y os doy el mundo. Vosotros, sin la verdad, destrozaráis el mundo; y yo con la verdad, con sólo la verdad, tantas veces reconstruiré el mundo cuantas veces lo hayáis vosotros destrozado». Así era, en Hostos, la delirante fe en la verdad, llama del incendio engendrado, como dijo Nietzsche, «en aquella creencia milenaria, en aquella fe cristiana, que antes fue la de Platón, y para quien Dios es la verdad y la verdad es divina».

Pero no sólo arde en Hostos la fe en la verdad: arde, con más alta llama, la pasión del bien, pasión de apóstol.

Porque Hostos vivió en los tiempos duros en que florecían los apóstoles genuinos en nuestra América. Nuestro problema de civilización y barbarie exigía, en quienes lo afrontaban, vocación apostólica. El apóstol corría peligros reales, materiales; pero detrás de él estaba en pie, alentándolo y sosteniéndolo, la hermandad de los creyentes en el destino de América como patria de la justicia.

A Eugenio María Hostos (1839-1903), el ansia de justicia y libertad lo enciende para la misión apostólica. Al nacer en Puerto Rico, abre los ojos sobre la injusticia como

* *La Nación*, Buenos Aires, 28 de abril de 1935.



sistema social: desde la situación colonial de la isla entre tantos pueblos emancipados de Europa, que trabajosamente aprendían a ser dueños de sí, hasta la institución de la esclavitud. Antes de la adolescencia (1851) va a España, donde permanecerá hasta cumplir los treinta años. Allí comprende la esencia de los males que atormentan a todo el mundo hispánico, en la patria europea y en las patrias desgarradas de América: la falta de clara conciencia social que anime la estructura política. Conoce a hombres y mujeres —Pi y Margall, Concepción Arenal, Sanz del Río y sus discípulos—, en quienes germina otra España, renovada, purificada. De ellos aprende y con ellos trabaja.

Devora conocimientos: ciencia y filosofía, arte y literatura. Pero su ansia de justicia y libertad —ansia humana, física, ansia de hijo de Puerto Rico— se convierte en pensamiento cuyo norte es el bien de los hombres, se hace «trascendental», como gustaban decir sus amigos los krau-sistas. Vive desde entonces entregado a su meditación filosófica y a su acción humanitaria, embriagado de razón y de moral. Su carácter se define: estoico, según la tradición de la estirpe; severo, puro y ardiente; sin mancha y sin desmayos.

Piensa en el porvenir de España y en la libertad de las Antillas: las concibe autónomas dentro de una federación española. Trabaja activamente para preparar el advenimiento de la república; de sus compañeros recibe la promesa de la autonomía antillana. Pero en 1868, al iniciarse el período de transformación, ve cómo se desdeña y pospone el desesperado problema de Cuba y Puerto Rico. El desengaño lo inflama. Pudo haberse quedado, pudo hacerse escritor famoso. Pero decidió romper con España y lo hizo en memorable discurso del Ateneo de Madrid.



Cuba se arroja a su primera revolución de independencia (1868-1878); Hostos se dedica a trabajar en favor de ella. Hasta embarca con Aguilera rumbo a los campos de la insurrección; naufraga, y nunca llega a conocer la isla maravillosa. Recorre entonces las Américas, de Norte a Sur y de Atlántico a Pacífico, explicando con palabras y pluma el problema de las Antillas, reclamando ayuda para los combatientes. De paso, interviene en problemas de civilización de los países donde se detiene: en el Perú protege a los inmigrantes chinos; en Chile defiende el derecho de las mujeres a la educación universitaria; en la Argentina apoya el plan del Ferrocarril Transandino, y en homenaje, la primera locomotora que cruzó los Andes se llamó Hostos.

Fracasada la guerra de los Diez Años, aplazada la independencia de Cuba, pero abolida siquiera la esclavitud en las Antillas españolas, Hostos no abandona la lucha: le da forma nueva. Se establece en la única Antilla libre, en Santo Domingo, y allí se dedica a formar antillanos para la confederación, la futura patria común, la que debería construirse «con los fragmentos de patria que tenemos los hijos de estos suelos». Pero el propósito lejano, que a él no se lo parecía, quedó oscurecido bajo el propósito inmediato: educar maestros que educaran después a todo el pueblo. Esos maestros debían ser, según su fórmula, «hombres de razón y de conciencia». Con ayuda de hombres y mujeres desinteresados de antemano, encendidos —ellos también— en llama apostólica, implantó la enseñanza moderna, cuyo núcleo es la ciencia positiva, allí donde se concebía la cultura dentro de las normas clásicas y escolásticas que sobrevivían de las viejas universidades coloniales; enseñó la moral laica, forjando los espíritus «en el molde austero de la virtud que en la razón se



inspira». La obra fue extraordinaria: moral e intelectualmente comparable a la de Bello en Chile, a la de Sarmiento en la Argentina, a la Giner en España. Sólo el escenario era pequeño.

La Escuela Normal de Hostos (1880-1888) encontró oposición en los representantes de la antigua cultura; pero sus enemigos reales no eran éstos, que en mucho llegaron a transigir o a cooperar con él: entre «clerics» ajenos a traición, entre hombres de buena fe, la lucha leal puede trocarse en colaboración. El enemigo real estaba donde está siempre, en contra de la plena cultura, que lo es «de razón y de conciencia», tanto de conciencia como de razón: estaba en los hombres ávidos de poder político y social, recelosos de la dignidad humana. El déspota local decía que los discípulos de Hostos llevaban la frente demasiado alta. Después de nueve años, «cansado de las luchas con el mal y con los malos», Hostos decidió alejarse del país.

Fue a Chile, donde pudo vivir tranquilo diez años (1889-1898), entregado a la enseñanza. Influyó en la reforma de las escuelas, dando ejemplo de modernización de los planes de estudios y de los métodos; participó en la enseñanza universitaria, como antes en Santo Domingo. Santiago de Chile lo declara hijo adoptivo de la ciudad; la comisión oficial que exploraba el Sur da su nombre a una de las montañas patagónicas. Pero a veces, en medio de aquella paz, su alma inquieta echaba de menos los estímulos del hervor antillano: «¡Y no haberme quedado a continuar mi obra!»

En 1898, cuando va a terminar la segunda guerra cubana de independencia con la intervención de los Estados Unidos, Hostos corre a reclamar la independencia de Puerto Rico. ¿Qué menos podía esperar el antiguo admi-



rador de los Estados Unidos, cuyas libertades, antes simples y diáfanas, exaltaba siempre como paradigmas frente a Europa enmarañada en tiranías y privilegios? Ahora tropezó de nuevo con la injusticia: los dueños del poder no soltaron la presa gratuita. ¡Con cuánta amargura lamentó que las naciones de la América española no se adelantaran a los Estados Unidos, como él lo había propuesto, en la defensa de Cuba!

Volvió a Santo Domingo en 1900, a reanimar su obra. Lo conocí entonces: tenía un aire hondamente triste, definitivamente triste. Trabajaba sin descanso, según su costumbre. Sobrevinieron trastornos políticos, tomó el país aspecto caótico, y Hostos murió de enfermedad brevísima, al parecer ligera. Murió de asfixia moral.

Es vastísima la obra escrita de Hostos. En su mayor parte, obra de maestro: hasta cuando no es estrechamente didáctica, para uso de aulas, esclarece principios, adoctrina, aconseja. Y cuando la necesidad de las aulas no la hace meramente científica o pedagógica (como el precioso manual de *Geografía evolutiva* para las escuelas elementales de Chile), lleva enseñanza ética; su preocupación nunca está ausente.

Todo, para este pensador, tiene sentido ético. Su concepción del mundo —su optimismo metafísico como la llama Francisco García Calderón— está impregnada de ética. La armonía universal es, a sus ojos, lección de bien. Pero su ética es racional; cree que el conocimiento del bien lleva a la práctica del bien; el mal es error («en el fondo de este caos no hay más que ignorancia»). Está dentro de la tradición de Sócrates, fuera de la corriente de Kant; pero Kant influye en su rigurosa devoción al deber.



Como la razón es el fundamento de su moral, difundirá el culto de la razón y de su fruto maduro en los tiempos modernos: las ciencias de la naturaleza. Por eso, soñando con el bien humano, exalta la fe en la persecución y la adquisición de la verdad. Sólo lo asombra, a ratos, «la eternidad de esfuerzos que ha costado el sencillo propósito de hacer racional al único habitante de la tierra que está dotado de razón».

Y por eso, sus singulares dones de artista, de escritor, los sacrifica, los esclaviza a los fines humanitarios. Como Martí, para quien fue uno de los pocos maestros (leyendo el *Plácido* de Hostos —1872— se reconoce el magisterio). Pero mientras para Martí arte y virtud, amor y verdad viven en feliz armonía («todo es música y razón»), Hostos sospecha conflictos entre belleza y bien: resueltamente destierra de su república interior a los poetas si no se avienen a servir, a construir, a levantar corazones.

Hizo música, versos, teatro, para su intimidad personal y familiar; de sus novelas, la única conocida, *La peregrinación de Bayoán* (1863), es alegoría de su pasión: la justicia y la libertad en América. Pero al artista que él en sí mismo desdeñaba sobrevivía en la extraña fuerza de su estilo, sobreponiéndose a los hábitos didácticos; con su manía simétrica, de que lo contagiaron krausistas y positivistas. Hasta sus cartas salen escritas con espontánea perfección luminosa. Y, como gran apasionado, conservó el don oratorio.

De sus libros, el que mejor lo representa es la *Moral social* (1888). Demasiado lleno de preocupaciones humanas y sociales para filósofo puro u hombre de ciencia abstracta, sus intentos teóricos son cimientos apresurados donde asentar su casa de prédica. Los dos breves tratados de



Sociología (1883, 1901), son esbozos para iniciar a estudiantes del magisterio en la consideración de los problemas de la sociedad humana: es ingeniosa su estructura, pero quedan fuera de los caminos actuales de la ciencia social, empeñada en acotar su campo y depurar sus datos antes de intentar de nuevo las construcciones teóricas a que ingenuamente se lanzó el siglo XIX; ofrecen agudas observaciones concretas, especialmente las que tocan a nuestra América. En su curso de *Derecho constitucional* (1887) expone audazmente su concepción política, desdeñando todo eclecticismo y desentendiéndose de la mera erudición —que poseía— de doctrinas y de historia: su propósito es convencer a lectores y oyentes de que la organización de los estados debe fundarse sobre principios de razón y normas éticas.

Y en la *Moral social*, poco interesa la exposición de las tesis sobre «relaciones y deberes»; su fuerza y su brillo aparecen cuando discurre sobre «las actividades de la vida» —en particular sobre la política, las profesiones, la escuela, la industria—, hasta culminar en la discusión sobre el uso del tiempo: la civilización sólo será real cuando haya enseñado a todos los hombres a hacer buen uso del tiempo que les sobre.

Junto a la *Moral social* hay que poner el extraordinario discurso que Hostos pronunció en la investidura de sus primeros discípulos (1884): en él declaró toda su fe, describiendo en síntesis, con singulares parábolas y relampagueantes apóstrofes, el ideal y el sacrificio de su vida, sus principios éticos y su concepto de la enseñanza como base de reforma espiritual y de mejoramiento social. Piensa Antonio Caso que este discurso es la obra maestra del pensamiento moral en la América española.



Pero en todo, tratados, lecciones, discursos, cartas, artículos con que en muchedumbre sirvió a nuestra América, desde la descripción de los puertos del Brasil hasta el homenaje a los poetas y el estudio de *Hamlet*, en que la observación psicológica se une a la reflexión moral, Hostos se revela siempre, en pensamiento y forma, lo que fue: uno de los espíritus originales y profundos de su tiempo.



DON RAMON DEL VALLE-INCLAN*

EL AMIGO DE AMÉRICA

Don Ramón del Valle-Inclán fue amigo de América porque vivió su América íntimamente. La vivió íntimamente en la edad en que íntimamente se penetra en las cosas vitales: en la juventud temprana. Era joven de veinte años, o de muy poco más, cuando fue a México. No era entonces ni siquiera escritor: apenas aprendiz de periodista. Trabajó cerca de Gutiérrez Nájera, si no me equivoco; de Urbina, de Díaz Dufoo. Conoció el México de Porfirio Díaz, con su paz augusta, con su renacimiento de opulencia —como en toda América— después de ochenta años de transformación y tránsito desde la organización colonial, allí vasta y compleja, hasta la vida nueva de aire europeo, de estilo siglo XIX. La ciudad capital tenía entonces solemnidad y reposo de monumento. Pero el campo, las aldeas, los pueblos, que Valle-Inclán conoció, no sabemos bien cómo, revelaban otro México: arcaico, incomunicado, dolorido.

Volvió Valle-Inclán a España. Se hizo escritor, se hizo famoso. De pronto, durante uno de esos períodos de la edad madura en que, sin razón sabida, resucitamos y reconstruimos períodos de nuestro pasado, sintió la nostalgia

* *La Nación*, Buenos Aires, 26 de enero de 1936.



de sus años juveniles de América. Había estado en Cuba, tal vez de paso; conoció la Argentina, en visita, ya hombre maduro; pero su América vivida era México. Y a México volvió, después de unos veinticinco años de ausencia. El país estaba transformado de nuevo: en vez del aire europeo, buscaba el propio; creía tener ya derecho a él. Faltaba la paz imperial; pero el campo, la aldea, hablaron por fin. Valle-Inclán sintió el gozo de la renovación como el más revolucionario de los mexicanos. Hizo tres disertaciones —admirables— sobre su concepción del porvenir humano y terminó profetizando que «bajo el nuevo arco de justicia todos nos salvaremos». Y al despedirse estrechaba la mano del indio rebelde:

*Indio mexicano,
la mano en la mano . . .
Lo primero:
colgar al encomendero.*

Entre los encomenderos de hoy incluía tanto criollos como españoles. Su dureza de revolucionario lo hacía intransigente con los españoles de América. Como Las Casas, como Mina, se sentía capaz de pelear contra los suyos en defensa de la justicia. Pero su fantasía le hacía ver encomenderos en muchos hombres de trabajo y de sacrificio.

Si se inquiría de él cómo conciliaba sus ideales renovadores con su tradicionalismo de carlista, procedía como el personaje de Galdós que redactaba una «historia lógico-natural de España»:

Al revés de la dinastía actual, en que todo se adultera, el carlismo habría representado el regreso a la tradición española genuina, a la medieval, sin influencia de Austrias ni de Borbones. Y eso, ya se sabe, quiere



decir cortes auténticas, libertades municipales, gremios de trabajadores, ejidos comunales... De ahí habría resultado cómo el paso hacia nuevas normas de justicia social.

Bien es verdad que cuando se le preguntaba cómo podía entenderse con los carlistas, replicaba: «Es que hay dos clases de carlistas: los otros y yo. A los otros ni los miro ni los trato».

Al fin, del cultivo de su América salió el fruto maduro que es *Tirano Banderas*. Gentes pueriles quieren identificar el personaje y el país. Se equivocan: no hay clave. Hay, sí, reminiscencias francas, y hasta errores fingidos, como llamarle de pronto Don Telésforo al personaje que en la novela se llama Don Celestino: transparente alusión a Telésforo García, español distinguido, por la cultura intelectual y por la actividad práctica, que residió largos años en México. En el presidente Banderas puso rasgos de caudillos de todas partes, despóticos o benévolos; de Porfirio Díaz como de Hipólito Irogoyen. El apóstol de la regeneración recuerda a Martí, a Madero. Santa Fe de Tierra Firme es una América en síntesis; el procedimiento está declarado en el habla de los personajes: dialecto en que confluyen —deliberadamente— formas de expresión de México, de Cuba, del Perú, de Venezuela, de Chile, del Río de la Plata.

La obra estiliza con rara perfección acontecimientos típicos de la vida pública en la América española. Rara perfección, en que el autor vive la vida de su novela en el plano de la contemplación purificadora, sin participación apasionada como la que hinche de indignación las páginas de *Amalia*, pero sin la fría distancia presuntuosa, engendradora del desdén y la sátira.



PURIFICACIONES

En *Tirano Banderas* pone Valle-Inclán iguales procedimientos que en muchas de sus obras de asunto español: tales las novelas y las tragicomedias de *La guerra carlista*. El dialecto de sus personajes populares no es local: es sintético, urdimbre de Castilla y trama de León, matiz de hilos de Asturias, o de Aragón, o de Andalucía. Y los lugares no son lugares: el escenario es España, la España total. Ni en los personajes hay rasgos, toques, accidentes locales ni temporales. En sus conversaciones, Valle-Inclán decía: «Para . . . (aquí nombre de pintor famoso), el gitano es su cara verdimorena, es su traje. Eso es equivocado. Hay que buscar al gitano en su esencia».

Su estética, clara y profunda, concebida y expresada con exactitud exquisita en *La lámpara maravillosa*, aconseja anular las horas. Las horas son el símbolo de la mutación. Y hay que anular la mutación, la variación, la dispersión. Su estética busca los arquetipos: estética de las normas clásicas, que él enlaza metafísicamente con el quietismo místico. Así se levanta, ascendiendo sobre las rocas de mármol de Grecia, hasta contemplar las cimas de la mística cristiana y de la mística búdica.

A veces, sí, quiso pintar épocas: le atrajo la de Isabel II, «la reina castiza». Entonces se sumergió en el pasado, revolviendo libros, manuscritos, periódicos, hojas sueitas, pasquines, recogiendo oralmente hechos, dichos, coplas. De ahí debía salir la esencia de aquel mundo desaparecido. Pero se imponía otra purificación: la destilación de los materiales de trabajo. Cuando acabó de escribir la primera novela de la serie de *El ruedo ibérico*, estimó que el mate-



rial quedaba demasiado crudo, que la obra quedaba demasiado próxima a la crónica. Y entonces se sentó —en su cama, como Stevenson, enfermo ó dominador de la enfermedad, a la manera de Valle-Inclán— a reescribir su novela. ¡Ejemplo para todos los escritores del mundo hispánico!

ASCENSIÓN

Valle-Inclán se hizo escritor, realmente, después de cumplidos los treinta años. Su ejercicio previo, como provisional, eran periodismo y traducciones. Como suyo, apenas había publicado cuentos. Cuando se decide a ser novelista, está en dominio pleno de la expresión. Pero no supo eludir vicios de la época: había en el ambiente demasiado D'Annunzio, demasiados cisnes y largos, demasiadas «principese incestuose», como dice Marinetti; hasta —no va desacato— demasiado Verlaine. Las *Sonatas* se resienten. Pero en aquel refinamiento artificial había protesta contra el realismo prosaico, con restos de romanticismo casero, de la época de la Restauración. La señal de protesta la dio Rubén, llevando a España nuestra revolución de América. (Rubén; otro lazo con nuestro mundo. «Era esencialmente bueno —conversaba don Ramón—. Tenía fallas de hombre. Pero ninguno de los pecados del ángel: ni ira, ni soberbia, ni envidia»).

Con los años, Valle-Inclán se alejó de las modas versallescas. Tenía naturaleza bravía de conquistador, no de cortesano; como a Hernán Cortés, «no se le daba nada de traer muchas sedas e damascos, ni rasos, sino llanamente e muy



polido». Pero conquistador como Bernal Díaz capaz de romper los hierros con que se marca a los indios. La literatura era sólo uno de sus caminos posibles. La adopta definitivamente después de su mutilación: mutilación que lo obliga a decidirse a abandonar sus sueños de caballero andante, fuera de lugar en tiempos de guerra a máquina y conquistas de mercados. Pero su literatura tenía que compendiar, al fin, todos los caminos. El novelista se va haciendo recio. Degüella sus cisnes, como dice en *La lámpara maravillosa* (González Martínez, el poeta de México, había dicho ya: «Tuércele el cuello al cisne»). Deja las sedas y busca el hierro. Hay sonido de hierro en *La guerra carlista*. Pero no ha perdido las cualidades compensatorias. En *Los cruzados de la causa* —obra maestra no muy leída— hay ternura congajosa junto a fiera barbarie. Y cuando se le pide teatro para niños, crea este puro deleite: *La cabeza del dragón*.

Después, no se estanca, no se repite. De recio se vuelve acre. Fija su atención en la locura humana; cada pueblo se revela, mejor que en toda otra cosa, en sus maneras de locura. Crea esos desfiles goyescos que bautiza con el nombre de «esperpentos». Y en *El ruedo ibérico* cuenta la historia de la insensatez hecha gobierno, hecha norte.

SABER Y CONVERSACIÓN

Si Valle-Inclán no hubiera escrito *La lámpara maravillosa*, libro de finas calidades filosóficas, breve y denso, el investigador tendría que recomponer con sumo esfuerzo el pensamiento de este artista creador. Pero el libro no dice, o dice a medias, muchas cosas que la conversación revelaba.



Valle-Inclán no leía mucha literatura. Tenía, en cambios, lecturas de teología y de mística; información —sin ninguna aquiescencia pueril o insensata— sobre magia y demonología, sobre astrología y alquimia. Buen contemplador de artes plásticas. En ocasiones daba pormenores recónditos sobre casos históricos, o sobre hechos geográficos, o sobre plantas de farmacopea, o sobre minerales. Y ¡desde luego! leía tratados sobre las artes de la guerra.

Su conversación no era torrencial; inagotable sí (doy el testimonio de ocho días de viaje compartido). Todos los temas se levantaban rápidamente a plano superior: don espontáneo de espíritu grande. Asombraba tanto saber curioso que nunca se lucía en escritos, que servía sólo para exprimirse entre muchos jugos que alimentaban la obra de arte: otro ejemplo singular para artistas del mundo hispánico.

Sólo quien haya oído largamente esta conversación conocerá todos los secretos y razones del arte de Valle-Inclán. En español no sólo tenemos pocos autores de memorias y de cartas: no tenemos Boswells ni Ekermanns. Hay conversadores estupendos, como Unamuno; pero escriben tanto, que se revelan íntegros. Aplican el consejo: «Every man his own Boswell». Para don Ramón hizo grave falta el Boswell.

En 1920, después de dos años en que su presencia en Madrid no era muy constante, se instaló allí y dio en asistir con regularidad a las tertulias de café donde se reunían principalmente los redactores de la revista *España*: Luis Araquistáin, Enrique Díez-Canedo, Manuel Azaña, Luis Bello, Juan de la Encina, Manuel Pedroso; en ocasiones, Antonio Machado, Eugenio d'Ors, Américo Castro, José Moreno Villa... La palabra de Valle-Inclán estaba en su plenitud.



Nos sentíamos ante singular espectáculo, en que la madurez templaba y doraba los ímpetus, antes bravíos en exceso, según todas las noticias. Araquistáin comentó el suceso en *La Voz*, el diario nuevo de entonces, bajo el título: «Valle-Inclán en la corte». Hasta el corresponsal del *New York Times* se creyó obligado a hablar del tema.

Tienen fama las fábulas que relataba don Ramón. Eran la historia soñada, las hazañas del frustrado conquistador. Gómez de la Serna ha contado «De cómo perdió el brazo don Ramón del Valle-Inclán»: siete versiones recogidas de labios del protagonista. Ninguna, claro es, tiene nada que ver con la mediocre realidad. Al avanzar la madurez, las fábulas, o habían desaparecido, o se habían reducido a muy poco. Pude observar que Valle-Inclán nunca decía mentira sobre nadie, ni menos contra nadie. Sólo su persona podía ser pretexto para la fábula: era una manera, otra manera, de creación.



EL MAESTRO DE CUBA*

Enrique José Varona murió de ochenta y cuatro años, a fines de 1933. Para morir eligió —¡cuántas veces es hora de elección la hora de la muerte!— el momento grave entre todos en la vida de su patria. Como Hostos, se fue de la vida en uno de los momentos agudos de la agonía antillana, rendido bajo la pesadumbre momentánea del desastre. No le flaqueó, de seguro, la fe en los destinos de Cuba, empeñada decisivamente en su regeneración; hubo de agobiarlo la visión de la dura cuesta de penas que el pueblo cubano se dispuso a subir, ¡otra vez!, para alcanzar la cima de libertad y decoro.

Durante cincuenta años Varona fue maestro de Cuba: maestro desde la juventud, maestro grave, rodeado de respeto por su pueblo, en apariencia frívolo. El pueblo cubano posee don de alegría y forma excepción en medio de la «tristeza de América», lugar común de propios y extraños. En Cuba se habla de la tristeza cubana; se citan como pruebas la música —a veces lenta y lánguida, pero no dolorosa— y la poesía: ¿pero dónde es alegre la poesía? Quien haya visto La Habana, ése sabe lo que es ciudad gozosa, donde todo se ha dispuesto para placer de los sentidos, en contraste con tantas ciudades de América,

* *La Nación*, Buenos Aires, 15 de marzo de 1936.



desanimadas unas, porque sus habitantes ignoran las artes de la diversión; tristes otras, porque el alma indígena las vence, con su entraña de nihilismo. Y el don de alegría vence todas las crisis: ningún pueblo de América ha sufrido como Cuba en sus dos guerras de independencia, pero de ellas ha salido siempre con ímpetu nuevo. No es frívolo el pueblo que en América ha dado más horas y más vidas por la libertad, en su rebeldía de ochenta años.

Varona, sereno al parecer, «dueño de sí y de sus actos», vivió siempre en rebeldía, la rebeldía de la inteligencia, que bajo las ficciones triunfantes descubre el error y el mal: primero, en la ciega y sorda dominación colonial, que no supo ver en el bien de Cuba su propio bien; después, en el disolvente egoísmo de la vida política bajo la independencia.

Nunca fue Varona uno de esos que el vulgo llama políticos prácticos, moderna plaga de hombres que de nada entienden y de todo se apoderan, en ansia de mando y de lucro, estorbando la función de quienes ponen saber y virtud a servicio y ejemplo de la sociedad. No fue político práctico, pero estuvo siempre en la acción política, como libertador y como civilizador, desde su mocedad hasta sus últimos días, y deja en su tierra hondo surco, como no lo ha sabido labrar ninguno de los jefes de gobierno. Colaboró primero en el largo esfuerzo de Cuba para alcanzar la independencia, desde la guerra de 1868 hasta la de 1895; entonces escogió la herencia de Martí en la activa dirección de *Patria*, el vocero de la insurrección, y redactó el manifiesto oficial del movimiento; luego en la organización de la República (1899-1902) como miembro del gabinete,



reconstituyendo de golpe, sobre bases nuevas, todas las instituciones de enseñanza y dando al país «más maestros que soldados»; después, señalando orientaciones en la prensa, con clara exactitud y mesurada energía, hasta que la opinión lo hizo presidente de partido en momento de crisis nacional y lo llevó a la vicepresidencia de la República: allí nunca estuvo en silencio, persistió en su prédica y no perdonó siquiera los errores del grupo en que se hallaba inscripto pero no sujeto; al final, lejos ya de puestos públicos, se puso al lado de la juventud empeñada en librar a Cuba de la maraña opresora a que la condujeron veinte años de desorden político: tuvo el singular honor de ser tratado como rebelde en su ancianidad.

Ejerció, pues, el magisterio político, que era parte de su magisterio integral de virtud y saber. En sus primeros años de actividad, después de la iniciación juvenil en la literatura, se encaminó hacia la filosofía. Adquirió la fe en las ciencias de la naturaleza —feliz contagio de su siglo— y esperó apoyar en ellas el pensamiento filosófico. Concibió y compuso tres obras sistemáticas que ofreció al público en conferencias: *Lógica*, *Psicología*, *Moral* (1880-1882). Quiso con ellas señalar a su país los rumbos del pensamiento de la época. La enseñanza filosófica oficial era de tipo arcaico. Hombres eminentes la habían combatido: uno de ellos cabeza agudamente original, corazón fervoroso de apóstol, había dejado larga estela intelectual y moral. Ser discípulo de José de la Luz era en Cuba pertenecer a una hermandad como la de los discípulos de Sócrates. Y la innovación filosófica era forma de rebeldía. Los tres célebres cursos de Varona fueron la fase última de la rebelión. Abrieron el camino a la difusión de Comte



y Mill, de Spencer y Bain, de Taine y Renan. Tanta la difusión, que el pensamiento cubano quedó teñido de positivismo durante medio siglo.

Pero Varona, desde que comienza su madurez, se aleja paso a paso de todo positivismo. El público empezó a llamarlo escéptico. No eran doctrinas filosóficas expresas las que le valían el título nuevo: eran actitudes y reflexiones ante las cosas del mundo, ante la inveterada locura de los hombres. Repetía la exclamación de Puck: «Lord, what fools these mortals be!» Y declaraba, como compendio de su experiencia «El hombre ha inventado la lógica, y no conozco nada más ilógico que el hombre... como no sea la naturaleza». De sí mismo llegó a dudar que pudiese ejercer influencia espiritual duradera; adoptó como lema «In rena fondo e scrivo in vento». No sospechaba el futuro alcance de su ejemplo y de su palabra. Pero mantenía la fe en la necesidad de trabajar por el hombre; ante todo, por el que tenía cerca, el de su tierra.

En 1911, instigado por la curiosidad y la incertidumbre de la opinión, dio en el Ateneo de La Habana una conferencia que intituló «Mi escepticismo» Confesó escepticismo intelectual en el campo de la razón pura, pero declaró que se acogía a la razón práctica. El escepticismo no está reñido con la acción. «La acción es la salvadora». Era, pues, escéptico, como lo sospechaba el vulgo; pero escéptico activo, sin ataraxia, sabedor de que, sean cuales fueran las insolubles antinomias de su dialéctica trascendental, su razón práctica debe optar, y la mejor opción es la de hacer el bien. Años después otro pensador de origen hispánico, George Santayana, adopta posición parecida: lleva el escepticismo hasta sus raíces hondas, pero de re-



greso se acoge a la fe práctica en la existencia del universo, a «la fe animal». De ahí parte Santayana para reconstruir su filosofía, con estructura muy diversa de la que tuvo en su juvenil *Vida de la razón*. Pero Varona no formuló una filosofía en los tres tratados de su juventud: de ellos, el más filosófico, la *Moral*, es el menos audaz y el menos personal, el menos semejante al Varona definitivo. En su madurez, tampoco formuló filosofía: se contentó con darnos sus reflexiones de moralista, dentro de la mejor tradición griega y francesa (*Con el eslabón*). Nada sale indemne de sus sentencias: ni las hazañas de los guerreros.

Estas reflexiones escépticas se resuelven siempre en censura de actos individuales —frecuentes, tanto como se quiera, pero individuales al fin— y en la declaración del perpetuo conflicto entre lo real y lo racional. Lo que nos sorprende como general en el error humano se debe a que pretendimos reducir al hombre a esquemas intelectuales simples, sin atender a las fuerzas que en él proceden de fuentes distintas de la razón. No obliga a desesperar de la humanidad. Siempre queda espacio para buscar, en actos individuales o en hechos sociales, altura, profundidad, intensidad. Y nadie mejor que Varona para admirar y loar cuanto fuese admirable y loable. A ningún mérito que tuviera delante de sí se mostró insensible; se complacía en exaltarlos, escogiendo en el mundo que lo rodeaba una jugosa antología de la virtud (*Mi galería*, por ejemplo). Era en eso como Giner, como Sarmiento, como Hostos, como Martí, como Justo Sierra.

Y estudiaba los problemas sociales con valentía: su claridad de pensamiento veía pronto las soluciones y los medios. En la práctica, en su acción propia, demostró cómo



se afrontan cuestiones difíciles y cómo se resuelven a fuerza de lucidez y de perseverancia. Así, el escéptico en filosofía resultaba civilizador lleno de decisión.

Como quien tiene los ojos acostumbrados a perspectivas amplias, en el espacio y en el tiempo, no se sorprendía ni atemorizaba ante ninguna innovación teórica ni práctica en la organización y el gobierno de las sociedades. El ex presidente del partido que se llamaba conservador, no se sabe por qué, pues en nada sustantivo difería del que se llamaba liberal, fraternizaba sin esfuerzo, en su vejez, con jóvenes socialistas consagrados al bien de Cuba. Como ejemplo de este pensar radical, que ve dibujarse los exactos contornos del futuro sin irritarse ante los cambios ineludibles, y acoge con simpatía lo que hay en ellos de justicia, son perfectas sus palabras a propósito del movimiento feminista (1914):

Hay que disponer nuestro espíritu a la más difícil de las adaptaciones, a la adaptación inestable, y a sabiendas inestable. Hemos de realizar múltiples ensayos, y de presenciar y sufrir no pocas conmociones... El círculo de hierro y de fuego en que había pretendido el hombre encerrar a la que llamaba con inconsciente hipocresía su compañera, se ha roto para siempre... Hay algo ya definitivo y de incalculables consecuencias: la emancipación del espíritu de la mujer. Despidámonos, no sin cierta melancolía, de la Eva bíblica, y demos otra significación mucho más honda al eterno femenino del poeta.

La vocación esencial de este civilizador, si nos atenemos a sus confesiones propias, no era la filosofía ni menos la política: era la literatura. Nacido en hogar tradicional, de



costumbres graves y biblioteca numerosa, esperaba tal vez en su adolescencia llevar vida tranquila, libre de azares, entregado a las letras. Se inicia escribiendo versos (los hizo siempre, severos y pulcros), formando una antología de sonetos clásicos, proyectando una edición anotada del *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, preparando estudio crítico sobre Horacio. Pero antes de cumplir los veinte años lo sobresaltó en su jardín de poesía el estallido de la primera gran insurrección cubana. Desde entonces su atención estuvo siempre dividida entre los dolores vivos de su tierra y los quietos deleites de la contemplación estética. Junto a su actividad en favor de Cuba, en realidad fundiéndose con ella, y sometién dosele, persistió su labor literaria. Fue uno de los escritores excepcionales en América: excepcional, desde luego, por la riqueza de pensamiento, por la cultura extensa, afinada y segura, por el estilo terso y conciso, donde la expresión eficaz va matizada de dulzura luminosa. De su expresión ha dicho Sanín Cano que en ella «el verbo no se hacía carne; al contrario, la materia se espiritualizaba en volutas de ingenio profundo y de gracia sutil y comunicativa».

Pero como su literatura estaba al servicio del bien humano, se sentía obligado a difundir ideas para la construcción espiritual de su pueblo; de ahí su larga atención a la filosofía como enseñanza renovadora y orientadora. Para la sola literatura no le quedó otro tiempo sino el que dedicó a estudios críticos y a breves ensayos. Como crítico, entre los de habla española es de los muy primeros, y de los mejores, en el estudio psicológico, desde su conferencia sobre Cervantes (1883). Como ensayista, dejó maravillas de meditación o de humorismo filosófico, o de juicios sobre



hechos sociales, como su descripción del «desquite» de la sociedad inglesa en el proceso de Oscar Wilde (1895).

Varona, en fin, fue uno de estos hombres singulares que produce la América española: hombres que, en medio de nuestra pobreza espiritual, se echan a las espaldas la tarea de tres o cuatro. El deber moral no los deja ser puros hombres de letras; pero su literatura se llena de calor humano, y los pueblos ganan en la contemplación de altos ejemplos.



NOTAS:

ARIEL

- ¹ Si he omitido mencionar los originales y brillantes estilistas del grupo juvenil de España —Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Martínez Sierra y Gabriel Miró—, es porque han aparecido años después de haber iniciado los modernistas de América la renovación del lenguaje y porque en todos ellos hay innegable amaneramiento que los deja a distancia de la inflexibilidad asombrosa y de la impecable serenidad de Rodó.

LA SOCIOLOGIA DE HOSTOS

- ¹ En su reciente «episodio nacional», *Prim*, Pérez Galdós recuerda la presencia de Hostos en el Ateneo de Madrid. Sus ideas sociológicas y jurídicas están comentadas en obras de Azárate, de Posada y otros españoles.

JOSE JOAQUIN PEREZ

- ¹ Véase Eugenio María Hostos, *Meditando...* Biblioteca Quisqueyana, París, 1909.

RUBEN DARIO

- ¹ Si a alguien pudiera darse el título de Góngora americano (título de nobleza no corrompida pero sí peligrosa por su osadía), a Leopoldo Lugones le correspondería en todo caso: él es quien ha popularizado entre nosotros un estilo imaginativo singular, cuyo más notorio recurso es la trasmutación de lo objetivo en subjetivo y viceversa.
- ² Es tan incompleto cuanto se ha escrito sobre métrica castellana que no se encuentra explicado por ningún autor el uso que hacían los poetas clásicos de este verso que hoy nos parece



nuevo en Darío, Nervo y Lugones. Los más minuciosos tratadistas, desde Bello hasta Benot, no lo distinguen de otros mal contruidos; Eduardo de la Barra trata de justificarlo con una pretendida *censura de compensación* que debe dar fuerza de acento a palabras que en modo alguno puede tenerla.

Pero un atento examen del endecasílabo de los Siglos de Oro revela que esta forma (la acentuada solamente en la sílaba cuarta) era de uso corriente en casi todos los grandes poetas; pues lo que en Boscán, primer afortunado cultivador del más noble verso castellano, y en Garcilaso, su inmediato continuador, podría atribuirse a falta de maestría, y en Góngora a descuido, ya que en ellos aparece mezclado con verdaderos errores, resulta inequívoco, por su persistencia, en versificadores más correctos, como Herrera, fray Luis de León, los Argensola, Jáuregui, Valbuena, Calderón y Tirso. Esta misma forma suele encontrarse en los poetas más sapientes del siglo XVIII, con Leandro de Moratín a la cabeza, en quienes no concurre con otro defecto que el venial de hacer recaer el acento rítmico en palabras de acento prosódico débil; y ya en el siglo XIX la usó el más brillante versificador del período romántico, Espronceda.

Por último, en los sonetos escritos en castellanos por José María Heredia, el francés, con ocasión del centenario de José María Heredia, el cubano, se repite la misma forma.

GASTON F. DELIGNE

- ¹ Con efecto: aunque en la América española abundan los poemas cortos, es difícil tropezar con alguno cuyo asunto sea la narración de un proceso psicológico, fuera de los que produjo la efímera imitación de Campoamor, cuya luz se desvirtuó con la refracción, como se advierte en los endebles ensayos con que se inició Gutiérrez Nájera, y en los mejor logrados, pero excesivamente sentimentales, de Luis G. Urbina y Andrés Mata. Ciertas poesías de Lugones son hábiles *sketches* de aspectos momentáneos, sugeridos de vida interior; los poemas de Díaz Mirón, o resultan puramente descriptivos, como el «Idilio», o apenas esbozan problemas, como «Claudia» y «Dea»; los de Leopoldo Díaz son grandes *panneaux* decorativos, de intenciones simbólicas a veces; y el terrible «Idilio salvaje», de Manuel José Othón que pinta una serie de estados anímicos, concertándolos con el paisaje del desierto, no es sino un intenso grito lírico, uno de los más intensos en la poesía castellana contemporánea. Aparte las imitaciones campoamorinas, sólo recuerdo un poema que describa un proceso psicológico decisivo y completo: «El Angelus» de Valenzuela.



SEIS ENSAYOS EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESION

- 1 Víctor Bérard, el helenista revolucionario, llega a pensar que la epopeya homérica fue «producto del genio nacional y fruto lentamente madurado de largos esfuerzos nativos, pero también brusco resultado de influencias y modelos exóticos: ¿en todo país y en todo arte no aparecen los grandes nombres en la encrucijada de una tradición nacional y de una intervención extranjera?» (*L' Odyssee*, texto y traducción, París, 1924).

CAMINOS DE NUESTRA HISTORIA LITERARIA

- 1 Debo su conocimiento, no a ningún hispanista, sino al doctor Alejandro Korn, el sagaz filósofo argentino. Es significativo.
- 2 A pesar de que el colosal panorama quedó trunco, podría organizarse una historia de la literatura española con texto de Menéndez y Pelayo. Sobre muchos autores sólo se encontrarían observaciones incidentales, pero sintéticas y rotundas.
- 3 A dos escritores nuestros, Rufino Blanco Fombona y Ventura García Calderón, debemos conatos de bibliotecas clásicas de la América española. De ellas prefiero las de García Calderón, por las selecciones cuidadosas y la pureza de los textos.
- 4 A las pruebas y razones que adujo Cuervo en su artículo «El castellano en América», del *Bulletin Hispanique* (Burdos, 1901), he agregado otras en dos trabajos míos: «Observaciones sobre el español en América», en la *Revista de Filología Española* (Madrid, 1921) y «El supuesto andalucismo de América», en las publicaciones del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1925.

HACIA EL NUEVO TEATRO

- 1 Desde 1925, el intento de romper con la rutina toma empuje caudaloso en España. El drama, que iba convirtiéndose en monopolio de hombres de pocas letras, vuelve a ser afición y preocupación de escritores genuinos: Azorín, Baroja, Ors, los Machado, Araquistáin; reaparece en Unamuno y Valle-Inclán. En la Argentina, con menos fuerza, se observan signos semejantes.
- 2 ¡Ojalá les faltase sólo el escenario! Desde el siglo XVIII, los pueblos de habla española rarísima vez oyen, en escena, el texto originario de las comedias antiguas: lo que se nos



da son refundiciones absurdas, como aquella de *La estrella de Sevilla* que acaba en matrimonio. Y los pueblos de habla inglesa tampoco oyeron el texto real de Shakespeare durante el siglo XIX: cuál era el estado de cosas hacia el final podrá verse en los dos suculentos volúmenes de *Dramatic opinions and essays* de Bernard Shaw. También en 1914, viendo el *Rey Juan*, de Mantell, actor de la vieja escuela, «especialista en Shakespeare», pude observar que la versión representada reducía la tragedia a menos de su tercia parte. Así, se redujo a quince minutos el acto segundo, amplia rapsodia épica, toda en ruido, color y movimiento, con sus «alarmas y excursiones», con sus versos resonantes de voces de clarín y notas de campanas. Y la versión era obra de William Winter, representante de la crítica académica en la prensa de New York, enemigo de la literatura moderna, pero incapaz de respetar la antigua. Abundaban todavía los arreglos, o reducciones, o versiones, extraordinariamente irrespetuosos para Shakespeare. Pero parecían aceptables en cotejo con las pavorosas versiones de los actores italianos; de las palabras de Shakespeare, de aquel maravilloso manto púrpuro de endecasílabos constelados de resplandecientes metáforas, no quedaban ni andrajos; el drama se reducía a frases elementales y a la tosca materia del cuento primitivo, y bien sabemos que el asunto no fue invención de Shakespeare: por donde veníamos a ver en escena el *Romeo y Julieta* de Bandello o el *Hamlet* de Saxo Grammaticus, con la adición única del manoseado monólogo Recuerde, si no, quien haya tenido la mala fortuna de verlo el monstruoso arreglo del *Mercader de Venecia*, que ofrecía Novelli. Todo eso no era sino parte de la enorme irreverencia que se toleraba en los intérpretes y empresarios de todas las artes. Berlioz, en sus *Memorias* capítulos XV y XVI cuenta atentados increíbles.

LA OBRA DE JUAN RAMON JIMENEZ

- 1 La base del estudio es el volumen de *Poesías escogidas* (1899-1917) de Juan Ramón Jiménez, edición de la Sociedad Hispánica de América, Nueva York, 1917. Contiene, en trescientas cincuenta páginas, la selección, cuidadosamente ordenada y fechada, de lo que el poeta estima como más *representativo* en su obra. Sus principales volúmenes de versos son *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904), *Pastorales* (1905), *Olvidanzas* (1907), *Poemas mágicos y dolientes* (1909), *Elegías* (1908), *La soledad sonora* (1908), *Laberinto* (libro de 1911, publicado en 1915), *Melancolía* (1911), *Sonetos espirituales* (de 1914 a



1915, publicado en 1917), *Estío* (de 1915, publicado en 1916), *Diario de un poeta recién casado* (prosa y verso de 1916; publicado en 1917). Todos estos están representados por secciones en las *Poesías escogidas*; pero hay otras secciones que corresponden a libros no publicados.

En prosa, junto al *Diario*, ha publicado Jiménez *Platero y yo* (selección en 1915; edición completa en 1917), uno de los libros más encantadores de la moderna literatura española. Creo que, a pesar de los aplausos que se le tributan, aún no se sabe apreciar todo lo que significa *Platero y yo*; su tono de ingenuidad perfecta, su fantasía delicada, su prosa límpida, apenas tienen precedentes en castellano.

DON JUAN RUIZ DE ALARCON

- ¹ *Extraño, extrañeza*, solían usarse en el siglo XVII con significado de mero elogio, como *singular, único, peregrino*. Pero en el pasaje de Montalván no se ha perdido el significado de *rareza*.

VEINTE AÑOS DE LITERATURA EN LOS ESTADOS UNIDOS

- ¹ Estudiaré conjuntos, movimientos, orientaciones; enumerar y juzgar a los autores individualmente resultaría fatigoso para los lectores poco familiarizados con ellos: los que mencionaré me servirán como ejemplo, como ilustración de momentos o direcciones de la vida literaria. Las omisiones no implican necesariamente opinión desfavorable.
- ² *The ordeal of Mark Twain*, Nueva York, 1919.
- ³ Después del egregio trío de Harvard —Royce, James, Santayana—, la filosofía no recobra en los Estados Unidos la riqueza literaria de la expresión. Ni en John Dewey ni en los corifeos del realismo hay grandes virtudes de estilo. Entre las excepciones: Baker Brownell, en quien sí influye Santayana. Pero nunca como ahora tuvo popularidad en tema filosófico: la *Historia de la filosofía* de Will Durant (1926) halla cerca de doscientos mil lectores.
- ⁴ Astros menores, irregulares también, atraviesan la época de transición: James Huneker, febril amorador de las siete artes, cargado siempre de la novedad europea, estilista pirotécnico, quizá para despertar los ojos de aquellos tiempos miopes; Percival Pollard, crítico que combinaba las noticias europeas con los descubrimientos americanos; Ambrose Bierce, cuyos cuentos y ensayos revelan fantasía extraña, como su vida; O. Henry, de humorismo impuro, pero genialmente revela-



dor, por instantes, de motivos típicos en la conducta de sus compatriotas; Jack London, imaginación vivaz, sin la paciencia que la obra perfecta exige.

- 5 Años después, la literatura de los Estados Unidos volverá a interesarse, aunque no hondamente, en Europa. Su principal divulgador sistemático en Francia es Régis Michaud.
- 6 Entre las excepciones: Walter Pach, el pintor, hablando de las artes plásticas, desordenadas y activas, encara la situación con buen ánimo. En Pach, a la actitud severamente crítica se une el amor de la lucha y de la creación.
- 7 En 1928 publica una antología, *Menckeniána*, de los ataques que se le han dirigido.
- 8 Entre los que no se dan a partido, o lo hacen accidentalmente, hay críticos de importancia: dos de los mejores, mis antiguos colegas de la Universidad de Minnesota, Oscar W. Firkins y Joseph Warren Beach. Hombre de inmensa lectura, de fino discernimiento es Firkins: su *Emerson* es libro fundamental. Inquieto, ágil, agudo es Beach. Después de sus sólidos libros sobre Meredith, Hardy, Henry James, sus *Perspectivas de la prosa en los Estados Unidos* (1926) lo convierten en uno de los hombres de la hora.
En la erudición, cuyos laboratorios están principalmente en las Universidades, con su cadena de ricas bibliotecas, el trabajo es amplio y perseverante. La filología y la historia literaria de España y de nuestra América cuentan con laboriosa multitud, cuyos jefes son Ford, Marden, Buchanan, Northup, Schevill, Morley, Keniston, Hills, Espinosa, Crawford. De nacimiento europeo son Pietsch, Lang, Rennert, Alfred Coester es autor de la primera *Historia literaria de la América española* (1916). Poco posteriores, el libro de Isaac Goldberg, *Estudios sobre la literatura hispanoamericana* (1920) y el de Henry A. Holmes sobre *Martín Fierro* (1923).
- 9 Aún más trágica, como abismo de impotencia dolorosa, la autobiografía de W. E. Burghart Dubois, a quien Henry James consideraba el mejor escritor nacido en el Sur después de la Guerra Civil. Se intitula, si el recuerdo no me es traidor, *Bajo el velo oscuro*. La estirpe aquí perseguida no es la hebrea, sino la africana. Comparando la autobiografía de Dubois con otra de afroamericano ilustre, Booker T. Washington, *Up from slavery (De la esclavitud hacia arriba*; se publicó hacia 1901), se advierte el cambio de los tiempos; la del siglo XIX es prudente y optimista; la del siglo XX es franca y desesperada.



- ¹⁰ En el artículo del *Yale Review* (julio, 1927), Edith Wharton recuerda que *Main Street*, el horizonte estrecho de la ciudad pequeña, había dado asunto a muy buenas novelas: *Pan azímo* de Robert Grant, a fines del siglo XIX; *MacTeague* de Frank Norris y *Susan Lenox* de Graham Phillips; pero no despertaron resonancias.
- ¹¹ En *Más allá de la vida* y *Pajas y devocionarios*. Entre las novelas de Cabell: *Jurgen* (prohibida por la censura): tiene la ingeniosa malicia del *Roi Pausole* de Pierre Louys; *El semental de plata*; *Figuras de tierra*; *La crema de la burla*. Hergesheimer autor de *Java Head*, *Linda Condon*, *Los tres peniques negros*, *El mantón de Manila* (cuyo asunto se desarrolla en Cuba), ha escrito un libro de impresiones entusiastas sobre *San Cristóbal de la Habana*, y *Tampico* que se desarrolla en México.
- ¹² Novelas principales de Theodore Dreiser: *Jennie Gerhardt*; *El genio* (prohibido por la censura); *Una tragedia americana*; *La hermana Carrie*; *El financiero*.
- ¹³ Las primeras traducciones castellanas de obras de O'Neill aparecen en la Argentina y en Cuba: *Rumbo al Este* (*Bound East for Cardiff*), hábil versión de María Rosa Oliver, en el número 12 de la revista *Valoraciones*, de La Plata, y *En la zona*; versión del generoso animador Jorge Mañach, en 1928, de la Habana. Estos breves dramas pertenecen a la serie *La luna de los Caribes*. Obras principales de O'Neill: *El emperador Jones*; *Anna Christie*; *El mono velludo*; *Todos los hijos de Dios vienen alas*; *Marco Millones* (Marco Polo). En 1928: *Extraño interludio*.
- ¹⁴ Beach —con quien recuerdo haber comentado largamente el problema de la prosa en los Estados Unidos, antes de que iniciara sus *Perspectivas*— escoge como prosistas ejemplares, fuera de la novela, a Cabell, Mencken, Sherman y (con reparos ligeros) Anderson; después agrega a Kreymborg. De la generación anterior toma como ejemplos —sin ánimo de exclusión— a S. M. Crothers y Agnes Repplier. Entre los ensayistas de tipo periodístico, a Simeón Strunsky, Christopher Morley, Rockwell Kent. De los novelistas —aparte Cabell. Anderson, Kreymborg, Morley— no hace recorrido sistemático, pero incidentalmente elogia a Edith Wharton, a Willa Cather y (sólo como estilista) a Floyd Dell. Le interesan, y ve en su obra caminos llenos de augurios, pero reconociéndoles imperfección, Paul Rosenfeld, crítico brillante, Maxwell Bodenheim, Waldo Frank, John Dos Passos, Ernest Hemingway. Y tiene distante respeto por Gertrude Stein, con sus experimentos verbales, que tanto interesan a los escritores jóvenes.



Se muestra tolerante con Sinclair Lewis, porque si bien le falta elegancia dice lo que quiere; con Ludwig Lewisohn, a quien le perdona una que otra falla de extranjero en el idioma, pero no sus excesos de indignación enfática; con Gamaliel Bradford, a pesar de sus fórmulas premiosas. Pero hace decisivos análisis, con Brooks, de Joseph Hergesheimer, de Theodore Dreiser, de Carl van Vechten, de Ben Hecht. En *The New Republic*, de Nueva York (1º de febrero de 1928), habla Edmund Wilson de la escasez, en los Estados Unidos, de crítica como la francesa que aclare y eduque en tarea permanente, y señala cinco *partidos* en la literatura norteamericana, cinco grupos fuertes con orientaciones y métodos definidos: 1) Mencken, «con su satélite Nathan, su discípulo Sinclair Lewis, su taller literario, *The American Mercury*»; 2) T. S. Eliot, residente en Inglaterra, pero poderoso influjo en su patria nativa a través de la revista *Criterion*; 3) el grupo, poco organizado, de los que cabría llamar neorrománticos, cuyos jefes actuales son, entre otros, el novelista Hergesheimer, Sara Teasdale, poetisa de emoción delicada, quizá Cabell; 4) el partido, bien unificado, de la Revolución social: Lawson, John Dos Passos, Michael Gold... con su revista *The New Masses* y su Teatro de los Dramaturgos; 5) la escuela, más que partido, de la crítica social: Van Wyck Brooks, Lewis Mumford, Joseph Wood Krutch... Quedan muchos solitarios: tales, Eugene O'Neill y Sherwood Anderson.

ESPAÑA EN LA CULTURA MODERNA

- 1 No menos discutible que el concepto demasiado rígido de *Renacimiento* es el de *Edad Media*. En España faltan hechos que son característicos de la Edad Media en Francia, como el feudalismo en sentido exacto. En cambio, España es el país que más se aproximó a Italia en los comienzos de la Edad Moderna: consúltese el gran libro de Benedetto Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento*; además, Helmut Hatzfeld, *Italienische Renaissance* en el tomo 1 de *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 1926, y Aubrey Fitz-Gerald Bell, «Notes on the Spanish Renaissance», en la *Revue Hispanique*. 80, (1930), pp. 319-652.
- 2 Ejemplo: en uno de los países poderosos se ha llevado al teatro la histórica lucha contra la fiebre amarilla. Carlos Finlay, el sabio investigador que descubrió el agente transmisor de la plaga, era cubano; más aún: cubano que trabajó por la independencia de Cuba. Pero en el drama no se declara su nacionalidad verdadera, que da poco brillo; se le llama escocés. Con igual derecho se le llamaría belga a



Beethoven. Para colmo: una enciclopedia —del país interesado, desde luego— llama a Finlay «American», es decir de los Estados Unidos; pero añade, con exquisita despreocupación: «nacido en Cuba».

- 3 La época está ahora admirablemente descrita en el libro de Marcel Bataillon, *Erasmus et l'Espagne* (1937): (Hay traducción al español publicada por el Fondo de Cultura Económica).
- 4 Todavía en época posterior, a fines del siglo XVIII, la obra de Hervás sobre las lenguas del mundo es intento admirable.
- 5 Es muy conocido el pasaje del *Diálogo de la lengua* en que Juan de Valdés (1535) dice que en Italia damas y caballeros tenían «a gentileza y galanía» saber hablar castellano. Cien años después es en Francia donde más se aprende español: «en Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana», dice Cervantes en *Persiles*.

RIOJA Y EL SENTIMIENTO DE LAS FLORES

- 1 Recientemente se ha intentado devolverle a Rioja la «Epístola moral», que durante breve tiempo, equivocadamente, se le había atribuido. Atribuirla de nuevo indica escaso discernimiento estilístico. Y la situación personal del autor de la «Epístola moral» frente a la corte fue la de muchos hombres de letras en aquellos tiempos. Más razonable, estilísticamente, fue la atribución, que hizo López de Sedano, a Bartolomé Leonardo de Argensola, autor de la *Sátira contra los vicios de la corte*, pero ni se puede fundar en documentos ni la justifican las referencias al Guadalquivir y a Itálica, en donde se escribió la «Epístola».
- 2 Si se exceptúa el dudoso fragmento que comienza «El fuego que emprendió leves materias...» y cuyo estilo parecería más que de Rioja, curioso tipo intermedio entre el sevillano y el cordobés.

LOPE DE VEGA

1. La decadencia existía hacia 1630 como realidad interna; pero no se olvide que España era todavía, a los ojos de Europa, la primera entre las potencias. No pocos de los mejores historiadores de nuestra época rechazan el error de hablar de «la España decadente» en tiempos en que todo el esfuerzo de Richelieu iba a concentrarse en el propósito de quebrar aquel poder extraordinario.



- 2 El magnífico drama que poseemos con el título de *Los jueces de Castilla* corre bajo el nombre de Moreto, pero creo con Menéndez y Pelayo (*Estudio sobre Lope de Vega*), que Moreto no hizo más que refundir la obra que sabemos perdida de Lope. Cf. mi nota «los jueces de Castilla» en la *Revista de Filología Hispánica*, de Buenos Aires, 6 (1944), pp. 285-286; allí indico que la obra debe de atribuirse a Lope y no a Moreto, si juzgamos de acuerdo con la versificación según los cálculos de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton en *The chronology of Lope de Vega's «comedias»*, Nueva York, 1940, y de Morley sólo en sus *Studies in Spanish dramatic versification: Alarcón and Moreto*, publicación de la Universidad de California, Berkeley, 1918.
- 3 Sobre la elaboración del soneto al retrato del papa Urbano VIII, «Aquí la majestad del Sol Romano», ha dado interesante conferencia en la Universidad de Buenos Aires don Angel Battistessa, 1935.
- 4 Después de este trabajo se publicó el admirable estudio de don Ramón Menéndez Pidal «Lope de Vega: el *Arte nuevo* y la *Nueva biografía*» en la *Revista de Filología Española*, 22 (1935), 337-398. Sus conclusiones sobre el *Arte nuevo* son idénticas: en resumen, tenían razón Lessing y Hugo en su interpretación.
- 5 El estudio de Morley y Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's «comedias»*, establece el orden sucesivo de las obras dramáticas de nuestro poeta de acuerdo con las proporciones en que se distribuyen en ellas los tipos de verso y estrofa. Parte, desde luego, de las obras cuya fecha nos es conocida por datos externos.
- 6 «En el Lope más popular y tradicional —dice Montesinos, extraordinario conocedor de su obra—, no falta nunca un rasgo, un matiz, culto, clásico, renacentista».
- 7 Lope crece en Madrid, y junto con Madrid, que no alcanzó plenitud de grandeza hasta el siglo XVII. Cf. «El mundo estético de Lope de Vega» (1937), de mi inolvidable amigo Deodoro Roca, en su libro póstumo *Las obras y los días* (Editorial Losada, 1945).
- 8 Morley y Bruerton, en *The chronology of Lope de Vega's «comedias»*, consideran que, según la versificación, *El alcalde de Zalamea* atribuido a Lope no es, «en su forma actual», obra suya. Será, pues, primera refundición de mano ajena.
- 9 En el entremés de *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, dice el zapatero: «A mí poco se me entiende de trovas; pero éstas



me han sonado tan bien, que me parecen de Lope, como lo son todas las cosas que son o parecen buenas».

EL ARCIPRESTE DE HITIA

- ¹ Claudio Sánchez Albornoz, *España y el Islam*, Buenos Aires, 1943.
- ² Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Madrid, 1929 (véase tomo 2, p. 670).

LA CELFESTINA

- ¹ La interpolación principal, llamada *Tractado de Centurio*, comienza después de mediado el acto XIV y llega hasta cerca del final del que ahora es acto XIX y antes final del XIV; hay, además, muchas interpolaciones de pasajes breves.

LAS NOVELAS EJEMPLARES

- ¹ El término *novella* designaba en italiano cosa distinta del *romanzo*, la novela larga, pero no cosa distinta del cuento. El francés sí distingue claramente tres tipos: *roman*, *nouvelle*, *conte*. En España, en el siglo XVII, para Lope de Vega y Cristóbal Suárez de Figueroa *novela* es igual a *cuento*, y desde mucho antes en el habla corriente *novela* significa «patraña», «mentira»: «digo verdad, no son novelas», afirma Gutierre de Cetina en una Epístola a Baltasar de León; «toda esta gente de indios son grandes amigos de novelas y muy mentirosos», dice Alvar Núñez Cabeza de Vaca en sus *Naufragios* (cap. XXIX); «chismes y novelas», «cuentos y novelas», dice Juan de Castellanos en sus *Elegías de varones ilustres de Indias*; «niñería o novela», dice Pedro de Cieza de León en *La crónica del Perú* (cap. XC); «novelas y mentiras», dice todavía Quevedo, en las *Cosas más corrientes de Madrid*; igual acepción tenía en portugués, según los diccionarios de Cardoso (1570) y de Barbosa (1611); pero podía significar además «historia de amor», como en la *Farsa* de Alonso de Salaya (mediados del siglo XVI, según observa su erudito editor Mr. Joseph Eugene Gillet (en *Publications of the Modern Language Association of America*, 52, (1937), p. 62).

Cervantes llama también *cuentos* a las narraciones de su colección de *ejemplares*; pero cuando dice que es el primero en escribir *novelas* en España quiere distinguir tres tipos: la *novela*, de extensión mediana, el *cuento* breve, de que había abundantes ejemplos en castiliano, desde *El Conde de Luca-*



nor, de Juan Manuel, en el siglo XIV, hasta el popular *Patrañuelo*, de Juan de Timoneda, en el XVI (no me convence la suposición de que Cervantes no los conociera o no los tomara en cuenta), y finalmente la narración larga, la «historia fingida», como *Don Quijote*, o el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, o las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Oliva, o los libros de caballería, o los pastoriles. Hay una que otra novela corta anterior a 1600: así, el precioso *Abencerraje*, que Cervantes conocía, agregado a la *Diana*, de la famosa novela pastoril de Jorge de Montemayor.

GONGORA

- 1 Además, a Menéndez y Pelayo le complacía esta imagen romántica a la manera de Hegel o a la de Hugo —de estos seres dobles, en quienes anidan las almas contradictorias.
- 2 Góngora no se arredraba ante la palabra *oscuridad* y dice, en su respuesta a una carta amiga de Madrid contra las *Soledades*: «como el fin de el entendimiento es hacer presa en verdades... en tanto quedará más deleitado quanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuere hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto»... «Honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantès... hablar de manera que a ellos les parezca griego». Cf. Ramón Menéndez Pidal, «Oscuridad, dificultad entre los culteranos y conceptistas», en el Homenaje a Vossler, *Romanische Forschungen*, 1942, trabajo reproducido en el volumen *Castilla*, Buenos Aires, 1945. Gracián, conceptista, prefería el término *dificultad*; pero tanto en Gracián como en Góngora el fin deseado es que se llegue, con el esfuerzo, a comprender lo que dicen.

EL PRIMER LIBRO DE ESCRITOR AMERICANO

- 1 Fray Juan de la Cruz, autor de la segunda Doctrina cristiana en lengua huasteca, impresa en 1517, no parece haber sido mexicano, sino español.

LA INFLUENCIA DE LA REVOLUCION EN LA VIDA INTELECTUAL DE MEXICO

- 1 No me detengo a explicar en sus pormenores la obra de Vasconcelos, porque ya es conocida aquí; basta recordar que sus principios han sido tres: difusión de la cultura elemental, con el propósito de extinguir el analfabetismo, ayu-



dando a la escuela con la multiplicación de las pequeñas bibliotecas públicas; difusión de la enseñanza industrial y técnica, para mejorar la vida económica del país; orientación de nacionalismo «espiritual», y de hispanoamericanismo, sobre todo en la enseñanza artística.

APUNTACIONES SOBRE LA NOVELA EN AMERICA

- 1 *Antología del centenario*, de Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel (México, 1910) biografía de J. J. Fernández de Lizardi.
- 2 Escrito hacia 1838, no se publicó hasta 1871.
- 3 La palabra *novela* no existía en el castellano del siglo XVI; a las narraciones imaginativas se les llamaba historias o fabulas. Cervantes, en *El curioso impertinente*, la inserta en la primera parte de *Don Quijote* (1605), y en las *Novelas ejemplares* (1613), es probablemente el primero que trae de Italia el vocablo, y no lo usa para designar narraciones largas, sino de mediana extensión, como en el país de origen, entonces y ahora, y en Alemania, y en Francia (*nouvelle*).

Los «géneros literarios» son designaciones prácticas: muy tuidoso su papel como categorías estéticas. Y, aun atribuyendo valor substancial a la noción de género, en cualquier época hay multitud de obras que escapan a las clasificaciones, y resulta puerilidad escolástica empeñarse en definirla. Hay casos, como el de la *Celestina*, en que interesaría saber cómo pensó el autor: para mí, pensó dramáticamente, y escribió su obra, no tal vez con propósitos de representación pero sí teniendo en la mente el escenario de «decoraciones simultáneas».
- 5 Datos, en J. M. Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, 3 vols., México, 1816-1821; Francisco Pimentel, *Novelistas y oradores mexicanos*, en el tomo V de sus *Obras completas*. México, 1904; Luis González Obregón, *Breve noticia sobre los novelistas mexicanos en el siglo XIX*, México, 1889; Luis Castillo Ledón, «Orígenes de la novela en México»; en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México*, 1922 (hay tirada aparte).
- 6 Hizo las primeras indicaciones sobre el asunto M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana* (véase t. I, Madrid, 1911, sección de México), y *Orígenes de la Novela*, capítulo dedicado a la *Celestina* y su descendencia. Después



- Francisco A. de Icaza dilucidó el caso definitivamente en su artículo «Los dos Sancho de Muñón», publicado en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo 3, Madrid, 1925.
- 7 Nicolás Antonio habla de *La bella Cotalda y cerco de París*, poema (¿caballeresco?) de Bernardo de la Vega, publicado en México en 1601. No creo que el dato se haya confirmado, y lo juzgo dudoso.
 - 8 Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, t. 1, Madrid, 1905, pp. CCCXC-CCCXCII, e *Historia de la poesía hispanoamericana*, t. 2, Madrid, 1913, pp. 86 y 173.
 - 9 Consúltese José de la Riva Agüero, *La historia del Perú*, Lima, 1910, y «Elogio del Inca Garcilaso», en la *Revista Universitaria* de Lima, 1916.
 - 10 Sobre Pineda Bascuñán y Barrenechea, véase José Toribio Medina, *Historia de la literatura colonial de Chile*, Santiago, 1882.
 - 11 Autobiografías semejantes a la de Reynel, de carácter religioso, escritas en prosa, o en verso o en una y otro, no son raras en América. A fines del siglo XVIII fue famosa en España la del peruano Pablo de Olavide (1725-1803), víctima ilustre de la Inquisición española y de la Revolución francesa: *El Evangelio en triunfo o Historia de un filósofo desengañado* (Valencia, 1798). En la Argentina existe *El peregrino en Babilonia*, todo en verso, del poeta cordobés Luis de Tejeda (1604-1680): su descubrimiento, que debemos a Ricardo Rojas, es la revelación de una época literaria, antes desconocida, en la Argentina colonial.
 - 12 Cf. Francisco Pimentel, *op cit.*
 - 13 Véase Mier, *Memorias*, pp. 243-246, reimpresión de Madrid, 1917; Alfonso Reyes, *Reloj de sol*, serie V de *Simpatías y diferencias*, pp. 185-189, Madrid, 1926; Jean Sarrailh, «La fortuna d'Atala en Espagne», en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo I, pp. 255-257, Madrid, 1925.
 - 14 Véase *Antología del Centenario*, pp. 1011-1013.
 - 15 En mi estudio sobre «Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de independencia», publicado en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México*, 1913, recordando las versiones del padre Castro, las supuse directas del inglés. El anciano historiador Agustín Rivera me llamó entonces la atención sobre el tes-



- timonio del padre Juan Luis Maneiro (1744-1802), *De vitis aliquot mexicanorum...*, 3 volúmenes, Bolonia, 1791-1792.
- 16 No he visto la edición príncipe. Conozco la de Dublín 1761: *Memoirs / of / Miss Sidney Bidulph, / Extracted from / her own journal, / And now first Published, / in three voluwes. / Vol. I. (Adornos). / Dublin: / Printed & sold by H. Saunders, at the Corner of Christ-church-lane, in High-Street / M DCC LXI.* Los tres volúmenes tienen paginación corrida: el primero hasta la página 158; el segundo hasta la 328; el tercero, hasta la 492.
- 17 Tampoco de la continuación conozco la edición príncipe, pero sí la reimpresión inmediata de Dublín, en dos volúmenes, editor G. Faulkner, 1767: los volúmenes llevan los números III y IV, en vez de IV y V, que realmente les corresponde; el primero con 172 páginas y el segundo con 179. Conozco otra edición, que ya lleva el nombre de Mrs. Sheridan y contiene las dos partes de *Sidney Bidulph* en volumen único de 402 páginas, Londres, Harrison and Co., 1786, como parte de la serie del *Novelist's Magazine*. Sobre la autora, véase John Watkins, *Memoirs of the public and private life of the Rt. Hon. Richard Brinsley Sheridan* tercera edición, dos volúmenes, Londres 1818, volumen I, páginas 66, 106, 107, 108; Percy Fitzgerald, *The lives of the Sheridans*, dos volúmenes, Londres, 1886, especialmente volumen I, páginas, 2, 25 y 48 (la novela «had an extraordinary succes»); W. Frazer Roe, *Sheridan*, dos volúmenes, Londres, 1896, volumen 1, pp. 43 a 45; Walter Sichel, *Sheridan*, dos volúmenes, Boston, 1909, volumen 1, p. 244 (la novela «took London by storm») y 251.
- 18 W. Frazer Roe, *Sheridan*, volumen 1, p. 44 («a dramatized version was put on the Paris stage»).
- 19 La versión de Prévost la he consultado en la edición de sus *Oeuvres choisies* hecha por Leblanc, impresor, para Grabit, librero en París, a principios del siglo XIX. Ocupa los tomos 30 y 31 de las *Oeuvres* (1816). El tomo 32 (1816) lo ocupa, indebidamente, la continuación de *Sidney Bidulph*, que no es del Abate. Sobre Prévost y sus versiones del inglés, ver las indicaciones sucintas de V. Schroeder, *L'abbé Prévost*, París 1898, pp. 101, 103 y 104: nada dice sobre el error de atribuirle la versión de la segunda parte de la *Bidulph*.
- 20 Sirva de ejemplo una de las cartas del principio, fechada en 4 de agosto: «As I am now well enough to receive the visits of our intimate acquaintance, I am never without company.



I am really in pretty good spirits, and bear my disappointment (as I told you I would) very handsomely. I never hear Mr. Faulkland mentioned. . . » (edición de 1786, p. 30). En francés: «A présent que je commence à me trouver en état de recevoir nos intimes connaissances, je ne suis jamais sans compaigne. Le courage ne me manque pas contre le assauts de mon propre coeur, qui, sous les yeux mêmes de nos amies, n'en fait pas une guerre moins cruelle à ma raison. Quand dois-je espérer, de l'exemple de ma mère, ou plutôt de l'assistance qu'elle me promet du ciel, la fin d'un combat auquel je suis quelquefois surprise, dans la langueur où je suis encore, de trouver la force de résister! On ne prononce pas devant moi le nom de M. Falkland. . . » (t. 30 de las *Obras escogidas* de Prévost, 97).

- 21 Los cuatro tomos de la traducción española llevan pie de imprenta de Alcalá de Henares, 1792. Son en 16^o (14½ x 10 cm). La portada del tomo 1, dice: *Memorias / para la historia / de la virtud, / sacadas / del diario de una señorita. Tomo I. / (Adorno) / en Alcalá: Año de M. DCC. XCII. / En la imprenta de la Real Universidad. / Con licencia*. La portada del tomo 2 sólo varía la indicación del número. Los tomos III y IV, además, «*De una señora inglesa*», en vez de «*Una señorita*». El primero tiene XXVI (sin foliar) — 326 páginas; el segundo, 413; el tercero, 403; el cuarto 417 — 5 de anuncios de libros, que incluyen dos publicaciones de Villaurrutia, *El correo de los ciegos* y *La escuela de la felicidad*.





PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA Y SU ÉPOCA

VIDA Y OBRA	PANORAMA CULTURAL	HECHOS HISTÓRICOS
1884 Nace en Santo Domingo.	Lucio V. López: <i>La gran aldea</i> . Barros Arana; <i>Historia general de Chile</i> . M. Cané: <i>Juvenilia</i> .	Tratado de Ancón entre Chile y Perú; el ejército chileno se retira definitivamente del Perú.
1904 Viaja a Cuba. Trabaja en Silbeira y Cía.	Nacen A. Carpentier y Pablo Neruda. F. Sánchez: <i>La Gringa</i> .	Se inician estudios para la construcción del Canal de Panamá.
1905 Aparecen sus <i>Ensayos críticos</i> .	Florencio Sánchez: <i>Barranca abajo</i> . Lugones: <i>La guerra gaucha</i> .	Se inicia la construcción del Canal de Panamá.
1906 Viaja a Veracruz. Edita la <i>Revista crítica</i> .	F. Ortiz: <i>Los negros en Cuba</i> , Revista Bimestre de Cuba.	Crisis del café en Brasil. Segunda intervención yanqui en Cuba. El brasileño Santos Dumont vuela a París en avión.
1907 Se solidariza con la protesta de los intelectuales mexicanos contra Porfirio Díaz.	E. J. Varona: <i>Desde mi belvedere</i> . Aparece la revista <i>Nuevos ritos</i> . E. Agustini: <i>El libro blanco</i> .	Se organiza la Gran Liga Mejicana de Empleados de Ferrocarril.
1909 Es uno de los que funda el Ateneo de México.	L. Lugones: <i>Lunario Sentimental</i> . J. Herrera y Reissig: <i>La Torre de las Esfinges</i> . E. González Martínez: <i>Lirismos</i> .	Cesa la intervención yanqui en Cuba. J. M. Gómez es electo presidente de Cuba.



VIDA Y OBRA

PANORAMA CULTURAL

HECHOS HISTÓRICOS

- | | | | |
|------|--|---|--|
| 1911 | Profesor de literatura española en la Escuela Nacional Preparatoria de México. | | Renuncia de Porfirio Díaz. F. Madero, presidente de México. Se rebelan Zapata y Pascual Orozco. |
| 1912 | Funda la Universidad Popular de México. | Muere Jesús Castellanos. | La guerra racista en Cuba. Revoluciones campesinas en Brasil. Tropas yanquis ocupan Nicaragua. |
| 1914 | Se gradúa como abogado en México y regresa a Cuba. | F. Ortiz: <i>Entre cubanos</i> . Muere Delmira Agostini. R. Arévalo Martínez: <i>El hombre que parecía un caballo</i> . | Colombia reconoce la independencia de Panamá. Se termina el Canal de Panamá. Los ejércitos revolucionarios entran en México. |
| 1916 | Protesta contra la intervención yanqui en su país. Corresponsal del <i>Heraldo de Cuba</i> en Washington. Aparece <i>El nacimiento de Dionisos</i> . | Muere Rubén Darío. M. Azuela: <i>Los de abajo</i> . M. Brull: <i>La casa del silencio</i> . V. Huidobro: <i>El espejo de agua</i> . | Estados Unidos ocupa Santo Domingo. Reelección de Menocal en Cuba. |
| 1918 | Se gradúa en doctor en letras en la Universidad de Minesota. | H. Quiroga: <i>Cuentos de la Selva</i> . M. Ugarte: <i>Nacha Regules</i> . C. Vallejo: <i>Los heraldos negros</i> . | Mariátegui funda el Partido Obrero Campesino en Perú. |
| 1920 | Aparece <i>La versificación irregular en la poesía castellana</i> . | Loveira: <i>Generales y doctores</i> . E. López Albuja: <i>Cuentos andinos</i> . J. E. Bello: <i>El roto</i> . El «Repertorio Americano». | Carranza es asesinado en México. Obregón es electo presidente. |



VIDA Y OBRA	PANORAMA CULTURAL	HECHOS HISTÓRICOS
1921 Vasconcelos lo llama para que colabore en su campaña educativa. Vuelve a México.	Muere López Velarde. El Primer Salón de Humoristas de Cuba. Muere Francisco Llés.	Panamá logra su independencia.
1922 Aparece <i>En la orilla. Mi España.</i>	G. Mistral: <i>Desolación</i> . C. Vallejo: <i>Trilce</i> . E. Barrios: <i>El hermano asno</i> . Natalicio González: <i>Cuentos y parábolas</i> .	Se funda el Partido Comunista de Brasil.
1923 Director General de Educación Pública de Puebla. México.	Neruda: <i>Crepusculario</i> . Reforma Universitaria. La protesta de los Trece. Carlos Regles: <i>El Gaucho Florido</i> .	Se organiza la Alianza Tipográfica de San Salvador.
1924 Profesor de literatura en la Universidad de La Plata, de la Argentina.	J. E. Rivera: <i>La vorágine</i> . G. Mistral: <i>Ternura</i> . B. Lynch: <i>El inglés de los güesos</i> . L. Lugones: <i>Romancero</i> .	Calles, presidente de México.
1928 Aparece <i>Seis ensayos en busca de nuestra expresión</i> .	J. C. Mariátegui: <i>7 ensayos de interpretación de la realidad peruana</i> . Martín L. Guzmán: <i>El Aguila y la serpiente</i> . J. Prieto: <i>El socio</i> . Muere J. E. Rivera. «Revista contemporánea».	Masacre de mil obreros agrícolas en la huelga de Santa Marta, Colombia.



VIDA Y OBRA

PANORAMA CULTURAL

HECHOS HISTÓRICOS

-
- | | | | |
|------|--|---|--|
| 1936 | <i>La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo.</i> | M. A. Asturias. <i>El señor Presidente</i> . «Revista de las Indias». Graciliano Ramos: <i>Angustias</i> . Muere Pablo de la Torriente Brau. | F. Batista se nombra jefe del ejército. Paz entre el Paraguay y Bolivia. |
| 1940 | Aparece <i>Plenitud de España</i> . Dicta conferencias en la Universidad de Harvard. | F. Ortiz: <i>Contrapunteo del tabaco y el azúcar</i> . Muere A. Hernández Catá. E. Abreu Gómez: <i>Canek</i> . Muere Ricardo Miró. L. de Cabrera: <i>Cuentos negros</i> . | Se establece el voto femenino en Cuba. Reelección de Batista Constituyente del 40. |
| 1945 | <i>Literary Currents in Hispanic America</i> , aparece en Boston. | «Revista de Guatemala». G. Mistral, premio Nobel. José Luis González: <i>Cincuenta cuentos de sangre</i> . «Revista de América». | G. Vargas es derrocado. Acta de Chapultepec. |
| 1946 | Muere en la Argentina. | Muere J. A. Ramos. Pedro Jorge Vera: <i>Los animales puros</i> . Oliverio Girondo: <i>Campo nuestro</i> . | Nueva constitución en Brasil. |

INDICE

PROLOGO A LA EDICION CUBANA	VII
PROLOGO A LA EDICION DOMINICANA	XXIII
ENSAYOS CRITICOS	1
CUESTIONES FILOSOFICAS	23
LITERATURA ESPAÑOLA Y AMERICANA	45
DE MI PATRIA	81
SEIS ENSAYOS EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESION	99
EN LA ORILLA, MI ESPAÑA	151
EN TORNO A AZORIN	163
FIGURAS	179
PANORAMA DE LA OTRA AMERICA	197
PLENITUD DE ESPAÑA	221
LOPE DE VEGA	239
APUNTACIONES MARGINALES	291
ANTOLOGIA DE ARTICULOS Y CONFERENCIAS	307
NOTAS	375
Pedro Henríquez Ureña y su Epoca	387





Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

COLOFON

Esta segunda edición de mil ejemplares de “ENSAYOS”, de Pedro Henríquez Ureña, se terminó de imprimir en abril de 1976 en EDITORA TALLER, Arzobispo Meriño 360, Santo Domingo, República Dominicana

Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



“En el lenguaje escrito de Pedro Henríquez Ureña el adorno se volvía esencia, el objetivo cobraba mayoría sustantiva, los epítetos eran definiciones, las llamadas *figuras*, actos de apoderamiento viril. Estilo masculino aquel, pero que sabía ofrecer el brazo a las vagorosas ninfas. Aún en sus más libres divagaciones —tan condensadas eran— como en su página sobre el atardecer del Chapultepec; aún en sus creaciones más poemáticas tan densas de humanismo, como en su evocación del advenimiento de Dionisios, fue característica suya el mantener una temperatura de *fantasía racional*. Los universales regían su mente, y jamás los perdía de vista. El avasallador encanto de su prosa, relega sus versos de la adolescencia —que nunca recogió— a la penumbra. En la prosa se saciaron plenamente los propósitos definitivos del escritor. Prosa inmaculada la suya, castiza sin remilgos puristas. Ni reniega de la tradición, ni se desconcierta ante la novedad, ni aún ante la iniciativa de la novedad. Su pluma era instrumento autorizado y parte integrante de nuestra habla. Sustancia y sustancia. Lo que no puede lograrse sin una maciza voluntad de la forma. Nunca un traspies, nunca un falseo. El lector cabalga tranquilo por el concepto artístico, si más no hubiera. Porque Pedro Henríquez Ureña es uno de los escritores más firmes de la lengua”.

Alfonso

