

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

OBRAS
COMPLETAS

7 | 1921-1928 | I

MIGUEL D. MENA
COMPILADOR | EDITOR

PLAN DE LAS OBRAS COMPLETAS

1. Teatro, poesía, narrativa
2. 1899-1910, I: *Ensayos críticos*
Horas de estudio
3. 1899-1910, II: Memorias. Crónicas
4. 1911-1920, I: *La poesía castellana de versos fluctuantes*
5. 1911-1920, II: Crónicas periodísticas
6. 1911-1920, III: *La Universidad*
Tablas cronológicas
7. 1921-1928, I: *En la orilla: mi España*
La utopía de América
Seis ensayos en busca de nuestra expresión
8. 1921-1928, II: *Apuntes sobre la novela en América*
Política-Literatura-México
9. 1929-1935: *Observaciones sobre el español en América*
Críticas y estudios
10. 1936-1940, I: *El español en Santo Domingo*
La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo
11. 1936-1940, II: *Plenitud de España*
Temas hispanoamericanos
12. 1936-1940, III: *El español en México, los Estados Unidos y la América Central*
Para la historia de los indigenismos
Introducciones y críticas literarias
13. 1941-1946, I: *Las corrientes literarias en la América hispánica*
Historia de la cultura en la América hispánica
14. 1941-1946, II: Historia y literatura.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
OBRAS COMPLETAS

7. 1921-1928, I.

EN LA ORILLA. MI ESPAÑA
LA UTOPIA DE AMÉRICA

SEIS ENSAYOS EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESIÓN

Miguel D. Mena
EDITOR

Editora Nacional
Santo Domingo, República Dominicana
2013

Ministerio de Cultura de la República Dominicana

Ministro: José Antonio Rodríguez Duvergé

Obras Completas de Pedro Henríquez Ureña

Tomo 7: 1921-1928, I.

Compilador | Editor: Miguel D. Mena

Diseño y Arte Final: Aurelio Ross

Portada: Edson Amín Toribio

Coordinación General de la Edición: Luis O. Brea Franco

Corrección de Pruebas: Armando Almánzar Botello, Editora Nacional

© Editora Nacional, abril, 2013.

Ministerio de Cultura de la República Dominicana

Todos los derechos reservados para esta edición.

ISBN OBRAS COMPLETAS: 978-9945-492-15-6

ISBN para este tomo: 978-9945-492-22-4

EDITORA NACIONAL

Oficina de la Feria del Libro

Plaza de la Cultura “Juan Pablo Duarte”

Ave. Máximo Gómez con Ave. México,

Santo Domingo, D. N.

Tel. (809) 221-0736

www.cultura.gob.do

Impreso y hecho en República Dominicana

Printed and bound in the Dominican Republic

ÍNDICE GENERAL

Introducción, 7

EN LA ORILLA. MI ESPAÑA. [1922]

Preliminar, 13

El espíritu y las máquinas, 16

De París a Madrid, 22

La antología de la ciudad, 26

ARTES - LETRAS

Adolfo Salazar y la vida musical en España, 31

Goyescas, 36

En torno al poeta Moreno Villa

I. Las clases literarias, 42; II. La poesía de Moreno Villa, 43; III. El libro sobre Velázquez, 45; IV. Velázquez, 46. V. ¿El realismo de Velázquez?, 47; VI. Velázquez y los italianos, 47; VII. Pacheco, 48; VIII. Venecia en El Greco, 48; IX. Tintoretto, 48; X. España en Nueva York, 49; XI. Toledo, 49

La obra de Juan Ramón Jiménez, 51

En torno a Azorín

I. Los valores literarios, 58; II. Los clásicos españoles, 58; III. Azorín y Menéndez Pelayo, 60; IV. El criterio académico, 61; V. La verdadera labor de Menéndez Pelayo, 61; VI. Antiguos y modernos, 63; VII. Azorín renovador, 63; VIII. Las antologías de prosistas, 64; IX. La "Antología" de Menéndez Pidal, 65; X. La prosa castellana, 66.

EL RENACIMIENTO EN ESPAÑA 69

Explicación, 71

Rioja y el sentimiento de las flores, 72

Los poetas líricos, 77

Cervantes, 78

El maestro Hernán Pérez de Oliva, 80

LA UTOPIA DE AMÉRICA [1925]

Al Director de "La Estudiantina", 123

La utopía de América, 125

Patria de la justicia, 132

SEIS ENSAYOS EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESIÓN [1928]

ORIENTACIONES

EL DESCONTEO Y LA PROMESA

La independencia literaria, 141; Tradición y rebelión, 143; El problema del idioma, 145; Las fórmulas del americanismo, 147; El afán europeizante, 150; La energía nativa, 152; El ansia de perfección, 152; El futuro, 153

CAMINOS DE NUESTRA HISTORIA LITERARIA

I. Las tablas de valores, 157; Nacionalismos, 157; América y la exuberancia, 159; América buena y América mala, 161.

II. El eclipse de Europa, 164; Herencia e imitación, 166; Los tesoros del indio, 168; Historia y futuro, 169

HACIA EL NUEVO TEATRO

La historia del escenario, 173; El odiado siglo XIX, 176; ¿Para qué sirve el Realismo?, 177; La solución artística, 179; Las troyanas, 180; Solución histórica, 181; Solución radical, 183; La mejor solución, 183; En España, 188; En nuestra América, 190

FIGURAS

Don Juan Ruiz de Alarcón, 195

Enrique González Martínez, 207

Apostilla, 215

Alfonso Reyes, 220

DOS APUNTES ARGENTINOS

El amigo argentino, 231

Poesía argentina contemporánea, 237

PANORAMA DE LA OTRA AMÉRICA

Veinte años de literatura en los Estados Unidos, 245

Palabras finales, 265

TEMAS ARGENTINOS

Tagore y la civilización argentina, 271

Poeta y luchador, 274

Sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti, 277

Pedro Figari, 282

Nuestra crítica de arte, 283

Organicemos nuestra cultura, 285

Situación parisiense y situación bonaerense, 290

Inquisiciones, [de Jorge Luis Borges], 292

Ariel corpóreo, [de Rafael Alberto Arrieta], 295

Cultura argentina, 296

Enrique Dreyzin, 298

Francisco López Merino, 300

Orientaciones, 301. Volvamos a comenzar, 303

Esquema de la historia de la literatura, 306

EN LA ORILLA: GUSTOS Y COLORES (1921-1923)

Introducción, 315

En la orilla, 321

APÉNDICE

Matices mexicanos, 347

Miniatura pedagógica, 349

ÍNDICE ONOMÁSTICO, 351

INTRODUCCIÓN

Los textos escritos entre 1921 y 1928 que presentamos en dos volúmenes, corresponden a los años de mayores giros en el pensamiento y haceres de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946).

El principio y el final de este septenio están contenidos en aulas: desde la Universidad de Minnesota a un colegio de enseñanza secundaria en La Plata.

Hay una marca de saltos y sobresaltos: renuncia a su puesto universitario en Minnesota para ser parte del equipo de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación de México (1921); intenso trabajo en la constitución de la Universidad Nacional de México; primer viaje a la Argentina (1922) dentro de la comitiva presidencial que asistía a los actos de toma de posesión del nuevo presidente. Luego sigue su casamiento con Isabel Lombardo Toledano y la pérdida de su puesto como Director General de Educación Pública del Estado de Puebla (1923), traslado con mujer e hija recién nacida (Natacha) a la Argentina (1924), trabajo como docente en La Plata (1924), vinculación al Instituto de Filología (1925), nacimiento de su segunda hija, Sonia (1926).

Parecía que a la intensidad y las exigencias de la vida le acompañaba por igual una necesidad —o tal vez una obligación— de expresarse. Frente a lo tórrido de los días, tal vez la escritura ofrecía el remanso necesario. En medio, había una convicción de la necesidad del servicio, de estrechar comunidades de acción y pensamiento en torno a un principio de bien social. Por eso, la renuncia a los puestos seguros y el lanzamiento a ciertas aventuras, que a pesar de sus infelices desarrollos, quedarían en sus escritos como experiencias vitales.

Los años mexicanos parecían haber llegado a la plena madurez, tras más de tres lustros de ir y venir. Allí quedaba el cronista de arte y el reformador de la educación, la pléyade de amigos con los que impulsó el Ateneo de México y un buen número de publicaciones. Por coincidencias del destino, en 1924, cuando se mueve a la Argentina, en su

país natal se produce la retirada de las tropas norteamericanas, luego de ocho años de cruenta ocupación, que justamente había comenzado con la destitución de su padre, Francisco Henríquez y Carvajal, como Presidente de la República.

En este volumen presentamos tres publicaciones definitivas en cuanto a la condensación de su pensamiento: *En la orilla. Mi España* (1922), *La utopía de América* (1925 y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1927). Más que libros orgánicos o tal vez deseados, son recopilaciones de textos, por lo tanto, selecciones, acoplamientos, sentido de difusión más que sensación de cerrar algún proyecto intelectual.

En la compilación de este trabajo, hemos utilizado como referencia la *Obra crítica* del Maestro dominicano, publicada por Emma Susanna Speratti Piñero (1960), por haberse servido ella de las últimas versiones corregidas por su autor. Sin embargo, nos hemos implicado en un proceso de recomposición de sus planteamientos, tratando de determinar los desarrollos de sus ideas. A sabiendas de que Henríquez Ureña siempre corregía sus textos al volver a publicarlos, hemos tratado de situar en cada texto los alcances de sus diferentes ediciones. De esta manera, hemos ampliado contenidos, recuperado notas y a veces hasta párrafos completos, presentes en las primeras versiones, pero desechadas por su autor, en función de adecuar los textos a su transformación en libros. Así tenemos, por ejemplo, una segunda parte de *Caminos de nuestra historia literaria* (pp. 105-109 de esta edición), ya recuperada por Rafael Gutiérrez Girardot y Ángel Rama en su edición de *La utopía de América* (Biblioteca Ayachucho, 1978). En otro caso, como en el estudio titulado *Hacia el nuevo teatro*, que también formó parte de *Seis ensayos...*, incluimos las ilustraciones de la versión publicada por la revista bonaerense *Valoraciones* (t. III, núm. 9, marzo de 1926, pp. 210-221).

Tomando en cuenta que Speratti Piñero tuvo que comprimir los libros de Henríquez Ureña en un solo volumen, es comprensible entonces el que se hayan obviado esas versiones. Es el caso del texto *Rioja y el sentimiento de las flores* (1913): aunque ya hayamos publicado la primera versión en el tomo III de los años 1911-1920, la recogemos igual tanto dentro de *En la orilla. Mi España* (1922), como en el volumen correspondiente a *Plenitud de España* (1940). La otra opción hubiese sido la de establecer en una sola versión los diferentes cambios, y ello implica-

ría ofrecer un texto de complicada lectura. En algunos casos, hemos seguido los lineamientos de aquella edición de *Obra crítica*, como el referido al texto *Alarcón en el teatro español*, que formaba parte de la edición original de *En la orilla. Mi España*, pero que aquí no hemos reproducido, por una razón válida: el texto era parte de la conferencia de 1913 sobre Juan Ruiz de Alarcón, y la misma se ofrece tanto en su primera versión —también el tomo III de los años 1921-1928—, como en la trabajada en *Seis ensayos...*

Tanto en la sección *Temas argentinos* como en *Varia* reunimos textos afines a las tres publicaciones iniciales: prosa con tonos aforísticos, y escritos que le sirvieron como llave a ese punto que se convertiría en todo un mundo durante cerca de veinte años: el de la Argentina.

En el segundo volumen presentaremos el resto de la rica obra escrita en este período 1922-1928: sus crónicas periodísticas de *El Mundo* mexicano, sus escritos políticos referidos a las relaciones con los Estados Unidos y los estudios lingüísticos, como *En busca del verso puro*, junto a sus críticas literarias. Sus cuentos, posteriormente conocidos como *Cuentos de la Nana Lupe* (UNAM, 1966), publicados originalmente en el periódico *El Mundo*, de México, en 1923, serán incluidos en el primer volumen de esta *Obra Completa*, junto al resto de sus textos de ficción.

Como lo hemos afirmado en otras introducciones a esta *Obra Completa*, recuperar el *corpus* de Pedro Henríquez Ureña significa brindar atención de relojero a las diferentes versiones de sus textos. Advirtiendo estos cambios, no sólo precisaremos transformaciones gramaticales o conceptuales, sino también subrayaremos la manera en que se desarrollan las cualidades de su pensamiento.

Diálogo permanente, la superación del propio pensar como trabajo de Sísifo: esas fueron algunas de las marcas de la portentosa labor de Pedro Henríquez Ureña.

Esperemos ser fieles a su espíritu.

Miguel D. Mena,
Santo Domingo, 9 de junio de 2010.

EN LA ORILLA. MI ESPAÑA.

[1922]

BIBLIOTECA DE LA EDITORIAL MEXICO MODERNO



MEXICO

MXMXXII.

PRELIMINAR

Reúno en este volumen páginas diversas sobre España, con la esperanza de que, a través de ellas, se perciba la unidad que descubro en las cosas españolas. Para mí España, siendo varia en extremo, es una, muy una; y nunca lo siento más que al entrar en ella o al salir de ella. Así, al entrar de Francia a tierra española, por el camino vasco, sentí que los hombres se habían vuelto tristes. ¡Y los vascos no parecen, entre los españoles, hombres tristes! Al salir de España a Francia, por el camino catalán, tuve la impresión de que había salido del país de los edificios improvisados, y siempre a medio terminar, hacia el país de los edificios bien concebidos y acabados. Y eso a pesar de que el Rosellón, la región catalana de Francia, está íntimamente unida a las cosas hispánicas: así, el altar barroco, dorado, de la Capilla de la Virgen en la Catedral de Perpiñán podría pertenecer a una iglesia de México.

Lo diré desde luego: mi primera visita a España la hice con prejuicios. La historia del dominio español en América no se ha limpiado aún de toda pasión; el español de América es, de necesidad, luchador, y se ve obligado a enseñar las garras; los “artículos de exportación”, en el orden espiritual, que en España se fabrican para nosotros, son de calidad discutible.

Pero la llegada a tierra española desarma en seguida. Si llegamos, sobre todo, de países en que dominan otra lengua y otra civilización —aunque sea de Francia—, creemos estar de regreso en la patria: Cádiz y Santo Domingo son, para la imaginación excitada, una misma ciudad: los muelles de Barcelona se confunden con los de La Habana o sus avenidas con las de México; el Mediterráneo es, para el deseo visionario, el Caribe; y, ya en plena aura sentimental, hasta recitamos los versos del poeta venezolano:

... Y el toque lisonjero
y la gracia que toma,
hasta en labios del tosco marinero,

el dulce son de mi nativo idioma...¹

El contacto con la vida española, fuera de Madrid, lejos de los “vicios de la corte”, es toda una lección de humanidad: aquella vida de gentes sufridas y bondadosas, a quienes los siglos de dura experiencia no han quitado el don de simpatía, antes les han enseñado el comunismo de “hoy por ti y mañana por mí”, y a quienes sólo excita a rebeliones la ciega tiranía de los poderosos incapaces de toda inteligencia y de todo amor. En ellos sobrevive el viejo espíritu de la democracia española que tuvo su origen en los Pirineos y su apogeo en Zaragoza.

Y luego, lejos del Mediterráneo, en las tierras frías donde se habla inglés, basta la silueta del chopo —desterrado entre hielos— para darnos la nostalgia de España: aquellos chopos, hermanos de los de Grecia e Italia, pero más solitarios, que en hileras bajan las pendientes como para ir a beber en los ríos.

No todo es sentimentalismo. Hay, también, la convicción intelectual. He aquí un pueblo que realizó grandes cosas, que trata de realizarlas todavía, que conserva una capacidad sorprendente, en desproporción con sus medios, con sus recursos de acción. Por mi raza ha hablado el espíritu; por mi raza hablará de nuevo: todo está en que vuelva a dominar todos los medios de expresión.

Una vez que hemos descubierto los tesoros espirituales de España, se convierte en obsesión —tanto sentimental como intelectual— el problema de su presente y de su futuro. ¿Por qué la nación española no vence los estorbos que la detienen, por qué no vuelve a ser señora de sus destinos? Hay veces en que nos da la ilusión de haber entrado en el camino de su vida nueva y poderosa; otras veces, cuando la vemos “en el comienzo del camino, clavada siempre allí la inmóvil planta”, le

¹ N.d.e. Se trata del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), a quien PHU copia de manera incorrecta en los dos primeros versos. La estrofa citada ha sido tomada del poemario *Vuelta a la patria* (1875). Su versión original es la siguiente:

 y el timbre lisonjero,
 y la magia que toma
 hasta en labios del tosco marinero,
 el dulce son de mi nativo idioma.

deseamos un cataclismo regenerador como el de Rusia. O como el de México.

Pero la obsesión ¿no es contagio del pesimismo ambiente? El pesimismo sobre las cosas de España, característico de sus hijos (“y si habla mal de España es español”), no es sino exageración de la tendencia crítica, hija del Mediterráneo. Sobre los pueblos de tradición latina se alza siempre, y para toda cosa, como paradigma platónico, la idea de perfección. Desde que Roma quedó fascinada por los inmarcesibles arquetipos de Grecia, el espíritu crítico de los pueblos latinos exige siempre, en toda obra, aquella perfección cuyo secreto se revelaba a los griegos como verdad cotidiana. Pero la crítica, si se ejerce con exceso, es enemiga de la actividad creadora; y a todas las gentes de lengua española conviene predicarles que apliquen el espíritu crítico, no al simple juicio de la obra ajena y conclusa, sino a la depuración de la obra propia que se está haciendo, a enfrenar el instinto de improvisación.

La improvisación, carácter dominante de la moderna historia española, es fruto igualmente de la historia. El año de 1492 da la clave: en el momento mismo en que los españoles terminan el largo proceso de su independencia, la reconquista de su territorio, inician la conquista de América. No hubo tregua: en vez de detenerse a completar su civilización, España se improvisa maestra del mundo nuevo. Así, viviendo en pie de guerra, y de guerra que implicaba la constante inestabilidad de la población, España no puede acometer aquella labor perseverante, cuidadosa, sin interrupciones, sin caídas, que representan los diez siglos de civilización francesa, o los seis siglos de civilización inglesa, estrictamente inglesa, o la incomparable cultura que Italia funda entre el siglo XII y el XVI y que nunca ha permitido, ni en los peores instantes de anarquía, eclipses como el de España hacia 1700. Y sin embargo, aquella improvisación genial que es “la España de los Siglos de Oro” alcanzó a imponerse, durante más de cien años, al mundo todo: en Europa, dando modelos; en América, echando los cimientos de la nueva civilización, la que habrá de dominar espiritualmente el porvenir.

México, 1922.

EL ESPÍRITU Y LAS MÁQUINAS

Quien viaje por España, atento a la vida de hoy, y no sólo a las piedras, los hierros y los lienzos de ayer, no podrá menos de advertir la inquietud nacional. La inquietud toma formas políticas agudas; tiene carácter permanente en la actividad de los gremios obreros; se convierte en tema literario, y del libro y del periódico pasa a la conversación del café o del club, a la charla íntima del hogar.

La inquietud nacional de España comienza en 1898 y no termina aún. Sustituye al estancamiento de la Restauración, época de valores ficticios, de paz social simulada, de prosperidad decorativa. Época, en fin, “muy siglo XIX”, de ideales mediocres, de civilización convencional más que real. Así fueron también, en parte, la Francia de Napoleón III, la Inglaterra de la era victoriana, o, en América, el México de Porfirio Díaz.

Como en Francia, como en Inglaterra, como mañana tal vez en Alemania, como en los Estados Unidos algún día, a la época de valores intocables, de organización social rígida, ha sucedido la época de discusión. Entre gente verbosa como la española, es natural que la discusión se prolongue. Ya lleva veinte años; no cesa desde entonces, y cada vez se agria más. La actitud llega, en muchos, al pesimismo.

A raíz del despertar de 1898, la actitud de las nuevas generaciones fue de energía. Se protestó contra el estado de las *cosas* —esas *cosas* indispensables en boca o pluma de español. “Las cosas están mal organizadas, están mal hechas; háganse bien.” Años después, la actitud fue: “Se ha tratado de hacer mejor las cosas; pero están mal aún: ensáyese de nuevo”. Ahora, a veces, hay otra actitud: “Las cosas están mal *porque sí*; España no tiene remedio”. No exagero. A veces, a eso suena lo que dice Unamuno, aunque al día siguiente parezca decir lo contrario; a eso suena lo que dice José Ortega y Gasset en el tomo segundo del *Espectador*.

Otros hay que no llegan a tanto; que no son, en rigor, pesimistas; pero sus censuras son amargas y se les siente a dos pasos de los más desesperados momentos de Unamuno o de Ortega.

El viajero se detiene ante esas afirmaciones; pretende analizarlas y compararlas con lo que ve y oye. Sí, hay *cosas* que están mal en España. No parece que pueda decirse que todo está mal. Así, los trenes de ferrocarril, a pesar de la legendaria impuntualidad, con frecuencia llegan a hora exacta si no hay huelga; mientras que en los Estados Unidos, desde 1915, a pesar de la legendaria puntualidad norteamericana, muchos trenes llegan a su destino con retraso.

¿Por qué no están mejor las *cosas*? Solución pesimista: porque nunca se han hecho bien en España; o porque, si en algún momento se hicieron bien, ahora el país está enfermo, decrépito, si no es que moribundo. El viajero, ateniéndose a sus ojos y a sus oídos, no se aviene a creer en tales afirmaciones.

Solución meliorista: porque no se sabe hacer nada bien, y cuesta trabajo aprender. Tesis más verosímil, desde luego.

Pero cuando el viajero busca programas de reforma, de mejora, los halla relegados a la guardarrope de los políticos, de donde sólo se sacan a relucir de cuando en cuando, para efectos teatrales, según parece; o por acaso tropieza con planes excelentes, pero frustrados, como el de la Liga de Educación Política, en que se anunciaba una acción positiva, no un nuevo plan para asaltar el poder.

Los programas, se me dirá, son conocidos: en realidad, se sabe lo que hay que hacer. No basta: se echa de menos la discusión diaria, no de los grandes tópicos, sino de cuestiones especiales.

En los periódicos no se habla de los problemas de España sino en términos generales; una que otra vez se habla de pavimentación de calles, o de higiene urbana, o de irrigación, o de impuestos, o de escuelas primarias, problemas concretos que están a la vista de todos y que en otros países darían tema constante a editoriales de los periodistas y a cartas del público, produciendo así mejoras y reformas día por día. Raro es encontrar artículos como los bien intencionados y poco leídos de José Antich; la mayoría de los escritores son especialistas en “alma española”, y probablemente se ofenderían si se les pidiera que escribiesen, por ejemplo, sobre la conveniencia de sustituir la vieja moneda de cobre por otra más pequeña y limpia.

Cuando Matthew Arnold viajó por los Estados Unidos, y observó las orientaciones sociales del país, escribió su famosa *Conferencia sobre el número*. Dijo entonces, para los Estados Unidos, lo que tantas veces había dicho para Inglaterra: los hombres y mujeres de espíritu, los mejores, son los que deben orientar a los más: el número nada vale intrínsecamente, y para que algo sea cierto o sea bueno, no basta que lo sostengan muchos; los intereses ideales, las cosas del espíritu, cuyos rasgos distintivos son “dulzura y luz”, deben prevalecer sobre los intereses meramente prácticos; y ningún pueblo debe fundar su orgullo en la simple perfección mecánica, en el progreso técnico, ni siquiera en su buena organización política, porque el buen gobierno no es, a la postre, sino buena maquinaria. Idéntica lección enseñó más tarde, para la América española, José Enrique Rodó.

Diríase que en España urge repetir la lección, pero invirtiendo el énfasis. Es decir, los intereses ideales son los mayores, los supremos, pero hay que atender a la buena maquinaria, a la eficacia técnica, porque sin ellas el espíritu no se manifiesta en plenitud. El espíritu debe interesarnos más que el progreso en el orden material o mecánico; pero el progreso en tales órdenes debe ser garantía de la integridad del espíritu.

Desde el punto de vista eterno y absoluto, probablemente tuvieron razón los contemplativos de la India al dedicar toda su energía a los problemas esenciales de la existencia; pero al negarse a las solicitudes de la actividad material, dejaron franca la puerta al extranjero intruso, cuyo tráfigo sórdido turba el silencio de las sublimes contemplaciones. Tampoco salvaron a China, profanada ayer por europeos y norteamericanos, su tradición venerable, la ética sana y pura de sus grandes maestros, sus artes hondas y delicadas.

El ejemplo del Japón está en todos los labios, pero no sobra recordarlo. El Japón ha tomado de Europa máquinas, técnicas, inclusive mecanismos políticos y culturales. El espíritu no: por el espíritu, el Japón sigue siendo el que fue. No una traducción de Europa, sino un pueblo asiático que sabe mantener su tradición frente a la europea.

Invertir así la lección de Matthew Arnold, recordar que el espíritu nacional halla su mejor defensa en la buena organización de las cosas prácticas, implica suponer la existencia del alma española como entidad real y capaz de nuevos desarrollos.

A pesar de las declaraciones de los pesimistas, España parece, para quien la observa en conjunto y de cerca, un pueblo vivo, nunca un pueblo decrepito ni moribundo. He dicho: para quien la observa en conjunto y de cerca. Porque hay en España porciones viejas, inútiles o nocivas, que resaltan desde lejos que son, no se sabe por qué, las más visibles y ostentosas. Así, por ejemplo la desvencijada organización de los poderes gubernativos. Así también —invoco la autoridad de Azorín— los toros o el duelo. En cosas tales se funda todo desdén extranjero por las cosas españolas.

Pero ¿y los censores de adentro? Varían en grado y en tesis; los hay tan diversos entre sí como Eloy Luis André, para quien el mal parece radicar en la incultura, y Eugenio Noel, para quien el mal estriba en una enfermedad infecciosa, el *flamenquismo*. Hay quienes van más lejos: creen que el mal es realmente interno, y hablan de enfermedad incurable o decadencia senil. ¿En qué se apoyan? Generalmente en observaciones hechas sobre la vida política, o, a lo sumo, sobre la vida de las clases a que se da el nombre de *superiores*.

El viajero por su parte, observa que esas clases tienen defectos, defectos naturales en ellas, en lo que tienen de parasitarias. Pero el pueblo, en conjunto, no produce impresión de senilidad; al contrario, tiene gran fuerza original. “Tiene genio”, declaraban un día, a dúo, Luis Urbina y Alfonso Reyes, hablando del “pueblo bajo”. El talento anónimo —individual si se quiere, pero confundido para nosotros en la gran masa— colaboró en la arquitectura de las catedrales y de los alcázares, en los cantares de gesta y en los romances; luego prestó canciones a la lírica y al teatro de los Siglos de Oro: mucho de lo mejor en Lope, en Tirso, en Góngora, lo deben a su maravilloso sentido de lo popular. Hoy mismo, el genio anónimo continúa creando el canto y la danza. La buena música española, cuya riqueza de selva virgen ha seducido a tantos compositores europeos, es popular, si se exceptúa la gran escuela de Morales, Vitoria y Guerrero, y unas cuantas páginas admirables de nuestros días y de poco antes. Y la danza no sale aún del período anónimo. Hoy que el criterio estético general se amplía, y en todas partes se habla de música popular y de danza, se descubre qué caudal de invención había en la que desdeñosamente se llamaba “la España de pandereta”.

Pero sería muy rara la situación de España si todo lo bueno tuviera que esperarlo de las clases obreras y agricultoras; si las clases directivas fueran total y exclusivamente parasitarias. La solución de todo problema sería entonces muy fácil: educar al pueblo a toda prisa y entregarle la cosa pública, despojando de todo o hasta suprimiendo de raíz a las actuales clases directoras. No; las “reservas espirituales” de España, de la “España niña” de que nos habla Rodó, no están sólo ahí. También hay fuerzas vivas en otras porciones de la sociedad española. No quiero acudir a los ejemplos superiores, florecimientos que podrían darse aun en pueblos decaídos; así, la viva herencia ética y pedagógica de Giner. Prefiero limitarme al aspecto de la nueva generación, la posterior al 98: a pesar del *flamenquismo*, a pesar de las escuelas insuficientes y medianas, a pesar de la escasa educación política, los jóvenes se orientan hacia una claridad espiritual que no siempre poseyeron sus mayores.

En el mes de junio, en el buque en que me dirigía a España, tuve ocasión de entretenerme observando al numeroso grupo de españoles que viajaba a bordo. El ímpetu de *la raza* se revelaba en el típico afán de discusión: a todas horas, y sobre todas las cosas, y en los más diversos tonos, se discutía. Pero el ejemplo de moderación lo daban, contra lo que hubiera debido esperarse, los más jóvenes: o discutían poco, y con aceptables razones, o no terciaban en discusión. De los silenciosos pude conocer bien a dos, ambos tenían como ocupación el comercio. Y sin embargo, uno, que procedía de Murcia, recitaba con deleite el “Era un aire suave” de Rubén Darío. El otro, nacido en Cataluña, releía durante el largo viaje sus tres libros favoritos: *La República*, el *Emilio* y el *Quijote*.

No: no creo que está en el espíritu el mal de España. Creo que está en la deficiencia de las técnicas, en la insuficiencia de las máquinas. Sigo impenitente en la arcaica creencia 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.

Entre tanto, tal vez la situación próxima de Europa, después de la guerra, pondrá a España en condiciones de orientarse mejor, porque podrá orientarse más despacio. Toda Europa, después del conflicto, hará la crítica de la civilización contemporánea; y España, con no haber adoptado todos los mecanismos de última hora, tendrá la ventaja negativa de no hallarse obligada a deshacer demasiado, y la positiva de poder sumarse a las orientaciones mejores, depuradas en el crisol del fracaso, la conflagración de hoy.

El escéptico se acerca a mi oído, y dice: con todo lo escrito, se llega con demasiada rapidez a una conclusión demasiado sencilla, la de que España está esencialmente bien en el espíritu y que debe pensar en “las máquinas”.

—Y bien, sí: ¿por qué desarrollar más, cuando sólo quiero apuntar, al vuelo, observaciones? ¿Por qué pretender que la idea es complicada, cuando es sencilla?

—La idea, sí. Pero ¿la realidad, los hechos, las *cosas*? ¿No habrá realmente mucho que corregir también en el espíritu?

—...Sí. Ya señalé los ejemplos.

—Ejemplos que quizás se resuelvan todos en cosas exteriores: los malos políticos, el *flamenquismo*... Pero ¿y lo de adentro? ¿Las incongruencias espirituales, que parecen hondas? ¿Las dos Españas, de que te habló Federico de Onís?

—Pienso en todo, y, sin embargo, no me convenzo de que las incongruencias del espíritu español sean tales que le impidan el desarrollo futuro. ¿Qué pueblo no es incongruente? Inglaterra lo es tanto como España. Pero he ahí las ironías del destino de los pueblos: al principiar el siglo XX, España e Inglaterra se entregaban a discutirse a sí mismas; una y otra tropezaban, en el fondo de su psicología, con incongruencias peculiares. Pero en Inglaterra la pregunta era: “¿Por qué triunfamos? Lógicamente, tal vez deberíamos haber fracasado”. Mientras tanto, en España la pregunta era: “¿Por qué hemos fracasado?”

La mejor respuesta al caso inglés —apelo a Wells y a Galsworthy— es que Inglaterra no ha triunfado tanto como creía. Tal vez la respuesta mejor sea, en el caso español, que España no ha fracasado tanto como se cree. No, ni con mucho.

Nueva York, 1917.

DE PARÍS A MADRID

Al pasar de París a Madrid, la impresión que se recibe es la de haber pasado de mayor a menor actividad. Es inevitable. París, terminada la guerra, ha vuelto a su antiguo esplendor: aun allí donde faltan impulsos nuevos, se ha ensayado el retorno a la situación anterior a la catástrofe, a fin de que la repetición de los actos familiares —suerte de respiración artificial— vuelva a traer la vida.

Madrid, en cambio, que durante la guerra adquirió mayor animación que la habitual, y, con el espejismo de la “congestión urbana”, hasta se dio el lujo de establecer el ferrocarril subterráneo, vuelve ahora al ritmo pausado que la caracterizaba. Pero no hay que engañarse; dentro de su “notable lentitud” —noble lentitud castellana, saludable y llena de encantos para quien llega cansado por agitaciones frívolas o bárbaras—, Madrid nunca suspende el trabajo. Le falta el cambio incesante, el perpetuo cinematógrafo que en Nueva York va enriqueciendo nuestro espíritu con multitud de nuevos hechos, y en París —siempre superior—, con la renovación constante de las ideas, a las cuales se les descubren diariamente nuevos aspectos, posibilidades nuevas. En Madrid los hechos tienden a repetirse; las ideas no se modifican día por día, sino imperceptiblemente, poco a poco. Sólo de tarde en tarde hay, en vez de evolución, salto brusco; y el plano nuevo, alcanzado así, puede subsistir desde luego como normal.

Si ponemos los ojos en uno de los campos que más fácilmente puede recorrer pronto el viajero —el teatro—, pronto descubriremos que en Madrid probablemente se estrena igual número de dramas que en París, si no más. Pero la impresión de inactividad que produce el teatro español es explicable: porque en París cada mes —si no cada semana— se ensayan innovaciones, ya en el espíritu del drama, ya en el procedimiento, ya en la técnica de la representación, mientras que en Madrid se repiten, con ligeras variaciones, unos cuantos tipos de obra dramática, y nadie concibe otra cosa que el más pueril realismo en la *presentación* y la interpretación. No exagero. En estos momentos, el teatro español está reducido a seis tipos: el drama o la comedia sentimental

de las gentes de Madrid (Benavente, Linares Rivas, Martínez Sierra, Sassone); la comedia del campo o de la aldea, con escenario andaluz, de preferencia (los Quintero); la tragedia de los obreros o los campesinos (López Pinillos y otros —herencia de *Juan José* y de los catalanes); las farsas, comúnmente derivando hacia la *astracanada* (Muñoz Seca *et al.*); el teatro poético (Marquina, Grau, Villaespesa); y el teatro policiaco. Sólo Benavente aspira a renovarse: noble intento en que a veces fracasa, pero que merece todo respeto y todo aplauso. En medio de la rutina teatral que lo rodea, Benavente ha querido abrir horizontes al teatro español; ha querido ser —él solo, al ver que nadie lo ayuda— Ibsen y Maeterlinck, Cúrel y Porto Riche, Bernard Shaw y Lord Dunsany. Hace poco, en Pascuas y Año Nuevo, se propuso volver a la comedia de magia, para niños, y estrenó dos obras interesantes, aunque no sean de las mejores suyas: *Y va de cuento: La Cenicienta*. ¡Lástima que el fracaso de sus buenas intenciones se deba las más veces al hábito de improvisación!

Después de Francia, probablemente será España el país que mayor importancia alcance en la historia de las artes plásticas desde los comienzos del siglo XIX hasta los del XX —el período que va desde Goya hasta Picasso—, cuando se haga plena luz en medio de las nieblas en que hoy se agitan la mayor parte de las opiniones. La importancia de España (que, por lo demás, nadie niega) se debe a su producción autóctona, genial, espontánea. Su contribución a las normas ideológicas del movimiento artístico ha sido escasa, menor que la de Alemania o la de Inglaterra, salvo en caso de artistas españoles residentes en París. Y su contacto con el resto de Europa ha sido siempre imperfecto. Mientras en Francia la magia del color, con Renoir, daba al mundo el esplendor de otra primavera artística como la del Renacimiento en Venecia, y Cézanne traía de nuevo a los problemas de la forma la inquietud ideológica de Florencia, el impresionismo y el post-impresionismo, al llegar a España, suelen quedarse en las costas, en las Provincias Vascongadas, en Cataluña y Valencia, y es raro que suban a las mesetas.

En Madrid se pinta siempre —hay quienes pintan con estupenda maestría, don innegable de *la raza*—, pero se expone poco, y falta el continuo choque de ideas y de procedimientos, en la discusión y en la crítica, que hace de París un crisol incomparable. Sólo en torno al arte nacional de siglos pasados hay aquí gran actividad de investigación y de opiniones. Díganlo, si no, las multitudes que han acudido a escuchar,

en el Ateneo, las conferencias de Beruete sobre “La paleta de Velázquez”, y de Vegue sobre la obra maestra del Greco —*El entierro del Conde de Orgaz*—, conferencias, ambas, que eran fruto de minuciosas investigaciones técnicas e históricas.

El interés por la música sí es sorprendente. No es extraordinario el número de conciertos ni de funciones de ópera, pero, en el Teatro Real, se oyen espléndidas interpretaciones de Wagner; se oyen óperas recientes, de Richard Strauss, de Charpentier, de Wolf-Ferrari; se estrenan óperas españolas. Las orquestas sinfónicas ofrecen programas excelentes. Y hay igual interés por escuchar a los maestros de los siglos XVI a XVIII, prodigiosamente resucitados por Wanda Landowska, en piano o en clavicímbalo, que por conocer las últimas producciones francesas, rusas o españolas interpretadas con arte depurado y hondo por el pianista catalán Ricardo Viñes. España tiene ahora fe en su música (¡y en su baile!), y la fama universal de Albéniz, Granados y Falla sirve de acicate a las devociones musicales del público. Y en la crítica de periódico, el juvenil entusiasmo, la segura intuición y el saber impecable de Adolfo Salazar ponen en circulación las mejores doctrinas de estética musical.

De todas las instituciones culturales de Madrid, hay una que da carácter único y eminente a la ciudad: el Ateneo. Nada semejante posee París —acaso porque todo París es ateneo, en sus escuelas y en sus teatros, en sus salones y en sus cafés. En toda España hay centros culturales que imitan al de Madrid; viven lánguidamente en comparación con el de la capital, y no tienen su importancia histórica. En la América española, nacen y mueren como las revistas literarias.

Hay que repetirlo: el Ateneo de Madrid es único. Desde hace cincuenta años es el centro insustituible de la vida espiritual de la metrópoli. Música, artes plásticas, literatura, ciencia, filosofía, religión, política, todo va a dar allí. Como la biblioteca es rica, de fácil manejo, y, en invierno, mejor calentada que las demás, se ha convertido en oficina de trabajo para muchos escritores. Su salón de conferencias —donde las hay diariamente, ya sueltas, ya en series, formando cursos— atrae al público que no se decide a acudir a la incómoda Universidad Central, el público que en París asistiría al Colegio de Francia o a la Sorbona. Y en sus conferencias y discusiones públicas, el Ateneo es la tribuna donde todo se dice, aun en las épocas de mayor censura oficial: allí ex-

ponen sus ideas, y sus quejas, y hasta sus locuras, desde el jesuita que aboga por el restablecimiento de la Inquisición, hasta el anarquista que quiere derribar “todo lo existente”.

¿Y las escuelas? ¡Cómo se puede estudiar en ellas la vida española! Mucho hay que observar, sobre todo, en el complicado organismo encomendado a Castillejo, discípulo del inevitable Giner, del silencioso reformador de España: la Junta para Ampliación de Estudios, que fue creada como rama complementaria de la enseñanza oficial, y que lentamente va revolucionándolo todo, ante la escandalizada impotencia de los reaccionarios.

La prensa ofrece campo de observaciones curiosas, y más ahora, con la revolución traída por *El Sol*, órgano de capitales poderosos, cuyo poder anda cerca del monopolio, y, sin embargo, propagador de doctrinas muy cercanas al socialismo.

Y la política... ¡Ay, la política!

Madrid, 1920.

LA ANTOLOGÍA DE LA CIUDAD

Cada ciudad tiene su espíritu, decimos siempre; cada ciudad tiene su aire, su “sello propio”. Pero hay más: el espíritu de la ciudad está en el paisaje que la rodea, y en el trazo de sus calles, y en sus edificios, y en sus jardines, y en las costumbres de su gente; y va aún más lejos: está en la pintura y en la literatura que produce, en la música que canta y toca. Así, de cada ciudad española pudiera hacerse una antología, demostrando la unidad de carácter en el paisaje, en la arquitectura, en la poesía.

Sevilla, reina de las ciudades españolas. ¡Perdón, esclavos de la *Toledomanía!* La antología de Sevilla, si se quiere, puede prescindir de las representaciones usuales o pudiera reducirlas a meros signos de recordación: el Guadalquivir, la Giralda, el flamenquismo pintoresco... Pero deberá revelar la unidad de carácter que enlaza edificios de épocas y estilos muy diversos: cómo el Alcázar mudéjar de Don Pedro y la Casa de Pilatos se unen con los palacios del Renacimiento y las residencias del siglo XVIII; y cómo concuerdan ellos, en líneas y en colores, con la poesía de Rioja y con la de Herrera; y cómo el acento sentimental de esos poetas renace en Bécquer; y cómo la rima, hecha de pasión y suspiro, se une con la canción popular, la de hoy y la de ayer; y cómo son una, en las canciones, letra y música; y cómo la música popular de ahora es hermana de los tiernos cantares religiosos del siglo XVI; y cómo el espíritu que preside a la deliciosa música de Guerrero es el que crea la imagen de la Virgen en la pintura. María Santísima, la madona sevillana, está ya en plenitud en los lienzos de Alejo Fernández, uno de esos artistas —como Crivelli, como Gentile da Fabriano, como Fra Angélico, como Benozzo— para quienes el mundo es a veces de oro: cuento de hadas o paraíso de Dante; y la madona reencarna en los cuadros de Juan de Roelas, invadido de estrellas el manto azul, y en los de Pacheco, donde se muestra juntamente hierática y delicada; y así llega a Murillo, pintor a quien su ciudad explica y regenera: no en las Concepciones pueriles que ruedan por el mundo, sino en la Concepción de

Sevilla, fuerte y ágil, que vuela poderosamente entre grandes nubes y aire vivo, afirmando la planta sobre el orbe de su gloria. Y si queréis saber cómo la vida de ahora es hija de la de antaño, acudid al testimonio de los visitantes castellanos: a Cervantes, en las *Novelas ejemplares*, y a Lope, en sus comedias de Sevilla: *La estrella*, *La niña de plata* y sobre todo el maravilloso primer acto de *Lo cierto por lo dudoso*, lleno de música fina y de luces de oro y violeta.

Córdoba: ¿quién no ha de unir en el pensamiento la poesía complicada de la Mezquita y la arquitectura de los poemas de Góngora? Y en Granada: ¿no ha dicho nuestro amigo Vegue que la Iglesia de San Juan de Dios es “la Alhambra del barroco”? La Alhambra, la Catedral, San Juan de Dios, la Cartuja... La retórica de Fray Luis, el cuento del *Abencerraje*, la compleja historia de las *Guerras civiles*... ¡Si la antología de Granada nos la da en compendio el romance de Abenámbar!

*¿Qué castillos son aquéllos?
¡Altos son, y relucían!*

La unidad de Toledo es fusión de contrastes, unión de muchos extremos: la ciudad, murada, aguerrida, típica ciudad de Castilla enclavada en altura; y abajo el río, la vega, los Cigarrales, ofreciéndose como paisaje para la literatura pastoril. Ciudad de mucha historia y con poco espacio para contenerla; ciudad sin dones naturales de opulencia, y obligada a concentrar riquezas por razones de política. Tantas dualidades ¿explicarán el secreto de Toledo, los signos sorprendentes del Greco? ¿Explicarán, por ejemplo, a Garcilaso, guerrero que canta de pastores?

Cada ciudad castellana dará su antología, rica de historia. Ávila, la ciudad cercada por la doble muralla medieval, con su Catedral guerrera, con su multitud de templos. En ella habían de nacer la música poderosa, la religiosidad dramática, de Vitoria, y el misticismo activo de Santa Teresa.

Y Madrid, la ciudad de las intrigas palaciegas, de las guerras literarias. Es la enemiga de los grandes caracteres: de Quevedo como de Giner. Su antología llevará enredos de Lope, malicias de Tirso, amargas de

Alarcón... Pero llevará también las fiestas de Manzanares y del Sotillo, los paseos de la Calle Mayor, las romerías de San Isidro, y, como pre-seas y coronas, los fondos de paisaje que pintó Velázquez y las escenas campestres que pintó Goya.

Y no diría yo más —cada quien puede ir haciendo su antología de las ciudades que conozca— si no reclamaran Azorín, que ha descrito los dulces de los pueblos, y Alfonso Reyes, que ha escrito versos al confitero toledano, la mención de una de las artes menores: la dulcería. Cada ciudad, así como tiene sus santos tutelares, dioses epónimos cuya sombra vaga todavía por las calles —Isidro en Madrid, Teresa en Ávila, Justa y Rufina en Sevilla, Eulalia en Mérida, Justo y Pastor en Alcalá de Henares—, tiene sus dulces. ¡Mazapanes de Toledo, tortas de Alcázar de San Juan, turrónes de Alicante y de Jijona, yemas de las monjas de San Leandro en Sevilla, melindres de Yepes, almendras escarchadas de Alcalá! Lástima que no quepan en las antologías...

► *Cuna de América de América*, 6 de enero de 1923, año XI, núm. 33, pp. 4-5.

ARTES - LETRAS

ADOLFO SALAZAR Y LA VIDA MUSICAL EN ESPAÑA¹

Cuando se mira de cerca la vida espiritual de la España contemporánea, sorprende el apasionado interés que despierta la música. No apasiona tanto la pintura, aunque España le deba su mayor fama como creadora de arte, aún hoy: Picasso, Zuloaga, Sorolla... Y acaso sea porque en pintura España vive de su caudal propio (sus pintores *avanzados* viven fuera, y, entre tanto, sólo de oídas conoce el público de Madrid a Renoir, a Cézanne, a Van Gogh, a Gauguin, a Matisse), mientras en música, una, a la actividad nacional, la costumbre de *estar al día* en los programas de conciertos, ya que no en los repertorios de ópera.²

Desde luego, si faltara la actividad creadora, el interés del público sería fútil, como parece fútil hasta hoy en los Estados Unidos, donde ni la calidad ni la cantidad de la producción nacional le dan justificación superior. España está ahora en su segundo Renacimiento musical, y, o mucho me engaño, o bien pronto se la verá ocupar nuevamente un puesto semejante al que tuvo en la Europa del siglo XVI, con sus vihuelistas de corte y sus maestros eclesiásticos. El movimiento que comenzó con Pedrell y que ha dado ya al mundo tres nombres célebres —Albéniz, Granados, Falla— va en aceleración continua.

Y el movimiento ha encontrado en Adolfo Salazar el crítico y el propagador que a su calidad correspondía. No es poca fortuna, aquí donde el sentido crítico, el discernimiento claro y penetrante, no ha solido

¹ Prólogo al libro *Andrómeda*, publicado en la Colección *Cultura*, de México.

² Hay una anécdota que, verídica o falsa, revela la *modernidad* de los conciertos en España. Se dice que Ignacio Zuloaga hizo grandes esfuerzos para llegar a gustar de Wagner, cuando Wagner estuvo de moda; apenas lo había conseguido, comenzó la boga de los franceses y de los rusos, y a poco andar los amigos del pintor vasco lo tachaban de hombre atrasado, que *estaba todavía en Wagner*. Zuloaga quiso cambiar nuevamente de gustos, adaptarse a las cosas nuevas... Pero pronto se declaró vencido, y decidió quedarse en Wagner: no quería perder el resultado de su trabajo anterior.

acompañar a los movimientos intelectuales y artísticos. Salazar es compositor; apenas conozco producciones suyas, pero sé que confirman las doctrinas estéticas que propaga. Y agrada que así sea: aun cuando Salazar llegase a preferir, como labor personal, la doctrina a la creación, sus composiciones de hoy servirán siempre como la mejor prueba de sus devociones.

La estética de Adolfo Salazar parte de este axioma, paradójico de puro sencillo: la música debe ser musical. Sencillo como es el axioma, es revolucionario, y va, especialmente, contra el siglo XIX.

—¡Cómo! —exclamarán los que todavía no quieren enterarse de que ha comenzado el siglo XX— ¿contra el siglo que comienza en Beethoven y acaba en Wagner y en Brahms?

—Sí, precisamente. Y va más lejos aún. Se opone a que la música sea *ancilla theatri*, como lo ha sido en Italia desde que pasa la época de Claudio Monteverdi y Alessandro Scarlatti, y, después de Italia, en todas partes, con pocas excepciones. Se opone a que la música sea víctima de la lógica escolástica engendradora de los moldes fijos y de los desarrollos interminables. Se opone a que la música, engañada por pretensiones *literarias*, y hasta filosóficas, se empeñe puerilmente en ser expresión *literal* de sentimientos, actos e ideas, como a menudo ocurría desde los románticos. Se opone a que, en la labor del que compone como en la ejecución del que interpreta, el ruido supere al sonido. Quiere que la música sea, sencillamente, música.

¡A cuántas cosas —a cuántos autores, a cuántos *virtuosos*— hay que oponerse, para ser fiel al elemental axioma! Pero con él ¡cuántas cosas se aclaran, cuántos valores se definen! Se desecha la manía germánica de medir en la música grados de *profundidad*. Y se desecha la rutina académica de medir grados de excelencia según la aplicación de reglas, rutina que muchos llegan a confundir con leyes de la naturaleza: ¿qué es sino rutina la noción de que la única tonalidad existente es la diatónica, o la noción de que sólo deben existir dos modos, mayor y menor? Y así, en libertad para gustar de la música por la calidad musical pura, por la suma de belleza creada con el valor intrínseco de los sonidos, el horizonte se ensancha maravillosamente: en todas partes se puede —y se debe— aprender, y en los lugares más inesperados se puede admirar. La música no tiene entonces época ni país ni menos clase social: Beethoven es siempre ídolo nuestro, pero no admiramos

menos a Palestrina o a Vitoria; igual nos deleita la inspiración pura y honda de los clavecinistas de Francia que la Rusia bárbara y espléndida de *Los Cinco*; y el complejo encanto con que se estudia a Bach no impide que nos atraigan la canción de Asturias o la danza de Hungría.

Adolfo Salazar realiza su programa con sinceridad y exactitud concedidas a muy pocos. En él parece cumplirse el ideal del perfecto amante de la música: tener la percepción siempre virginal, y tener la memoria rica de toda la sabiduría. Ágil cabeza filosófica, nutrida y ejercitada dialécticamente en vastísima lectura, nunca deja de relacionar sus juicios de cosas individuales con su doctrina fundamental. Y, sin embargo, el juicio brota siempre, certero, de la impresión fresca, directa, juvenil. ¡Envidiable coordinación natural de la razón y el gusto! Así logra realizar, día a día, sin flaqueos ni contradicciones, la más activa, la más *invasora* campaña de estética musical que acaso se haya visto nunca en Madrid.

Porque no cabe darse cuenta de la labor que realiza Adolfo Salazar si no se han leído, día por día, sus crónicas de *El Sol* y sus artículos de revistas. Al volver a Madrid, en diciembre de 1919, comencé a conocerle por sus crónicas: a los pocos días, me eran indispensables; estaba seguro de encontrar en ellas el placer que producen la seguridad del criterio, la certeza de los juicios, los curiosos hallazgos en el pormenor... Por ejemplo: el juicio sobre la *Salomé*... ¡Con qué aguda psicología presentaba a Richard Strauss caminando fatalmente, a través de sus *Poemas tonales*, hacia el teatro! ¡Con qué claridad de análisis lo coloca, por su modo de concebir los problemas de la expresión, y hasta por los alardes de complicación con que quiere parecer moderno, entre los músicos que miran hacia el pasado romántico! Bien pronto llegué al asombro: aquello se multiplicaba con la prodigalidad del despilfarro; a veces en las simples gacetillas iba, entre líneas, toda una teoría. El cronista se revelaba dominador de todas las épocas de la música, pero, a la vez, apologista ardoroso de la nueva, la que reconoce en Mussorgski y en Debussy sus patriarcas y culmina hoy, según él, en tres maestros: Ravel, francés; Stravinski, ruso; Falla, español. Y la vivacidad, el entusiasmo, el frecuente humorismo, sobreponiéndose a la maraña del estilo, daban calor juvenil a la propaganda.

Después he conocido personalmente a Salazar, y aunque veinticinco años mucho explican, no explican toda su torrencial actividad. Ahora,

como es verano, y no hay crónicas de orquesta ni de ópera, se entretiene en regalar a revistas como *España* y *La Pluma* una geografía musical de Europa y América... Mañana atacará, con su acostumbrada *fougue*, los intrincados problemas de la historia musical de España, desde las cantigas de los trovadores hasta los dramas líricos del siglo XVII.

No ocultaré —y menos a quienes van a leer extractos de su obra— que el estilo de Salazar es lo único que en él me desazona. No tiene lima, y, desgraciadamente, a menudo no es claro. Lástima es, ya que la propaganda pierde así de su eficacia; y poco esfuerzo basta, con tal que sea sostenido, para alcanzar la claridad y la limpieza. Porque cualidades de estilo no faltan en la prosa de Salazar: tiene, especialmente, el don de las fórmulas epigramáticas.

En estilo perfecto, muchos de sus epigramas serían célebres a estas horas. Una vez oímos a un joven pianista que ponía en la interpretación de Debussy el estrépito y temblor que cuadran a Liszt. Como el desastre ocurría en una fiesta de invitación, la censura abierta habría parecido descortés: Salazar se contentó con decir —poco más o menos— que el pianista fue aplaudido y dejó entrever cómo interpretaría a otros compositores. En otra ocasión, hablando de un concierto lleno de *tours de force*, dice: “El atletismo no es una de las virtudes musicales que admiramos”. A propósito de Ricardo Viñes, y de por qué su arte perfecto y sin alardes no seduce a los devotos de otros pianistas: “No da pie para citar a Wilde”. No menos ingeniosos son su elogio del sueño a que provoca *Parsifal* (perdonen los amantes del crepúsculo wagneriano); o su definición de las tres inundaciones alemanas en la vida musical de Inglaterra —Haendel, Mendelssohn y Brahms—: la inundación de incienso, la de almíbar y la de opio.

Pero su humorismo, aunque parezca irreverente, no lo es para quien siga de cerca su labor. Si señala francamente los puntos vulnerables en la rígida armadura de los dioses del Walhalla germánico, o las manchas en el pintoresco manto de los reyes de la vieja ópera italiana y francesa, no es sólo para despojarlos de injustos privilegios, sino para que compartan el señorío —en la universal democracia de las obras maestras— con otros héroes, a veces anónimos, populares. Y quiere que, libres de prejuicio y rutina, estemos ágiles para seguir los vuelos de la imaginación moderna a la vez que para situarnos más allá del límite de 1700 en que nos cortaban el paso, hasta hace poco, los programas de concier-

tos; que seamos, en fin, como nuestro inevitable Rubén Darío, muy antiguos y muy modernos.

Madrid, 1920.

GOYESCAS

I

Como Glinka, como Mussorgski, como Borodin, que fundaron la ópera rusa en los aires populares, en las danzas y en la riquísima vena de los cantos corales eslavos, así Pedrell y Granados aspiran a fundar la ópera española en el baile y la canción del pueblo. Al propósito precedió el estudio: “La armonización del canto popular —ha dicho Pedrell— forma un ramo de la literatura musical folklórica... Gracias a esa literatura se han descubierto ignorados mediterráneos de tonalidades, modalidades, influencias de razas, toda una étnica de la armonía, que ha explicado el advenimiento de nacionalidades a fin de que sonasen en la vida del arte todas las cuerdas de la lira humana... En estos casos no todas las armonizaciones son buenas ni adecuadas; entre cincuenta o cien armonizaciones hay que desechar todas aquellas que no responden a la índole y étnica del canto, eligiendo la única que se adapte a su ambiente modal y tonal”. Este movimiento para extraer de la voz del pueblo la esencia pura en que debe fundarse la nueva música española es, como se ve, parte del movimiento, universal hoy, de nacionalismo artístico.

Granados, defensor de este nacionalismo, revela, con sus *Goyescas*, cómo lo concibe. Los ritmos populares que predominan en su obra no se ciñen a las formas elementales de su origen, sino que se desarrollan y enriquecen. Además, en las piezas que para el piano compuso bajo el título de *Goyescas*, así como en la ópera que de ellas nació, ha unido a la inspiración de la música nativa la sugestión de la obra y la época de Goya, “el más español de los pintores”: su nacionalismo aspira a ser *total*, sintético.

Al alzarse el telón, nos sorprende la compleja polifonía vocal con que acompañan majos y majas el goyesco manteo del pelele. Las voces entretajan el canto de ritmos fascinadores, en hermosa variedad, renovada siempre, de efectos corales que culminan en brillante climax, a la entrada de Pepa, la maja popular. Con la intervención de Rosario y

Fernando, los protagonistas de alta alcurnia, cambia parcialmente el carácter de la música; pero los personajes aislados no llegan a dominar en el conjunto: como en *Boris Godunof*, como en *El príncipe Igor*, el coro es el héroe principal en el primer cuadro de *Goyescas*.

Si el pueblo es quien impera, con su canto, en el primer cuadro, impera también, con sus danzas, en el segundo, desde el fino, arrullador *Intermezzo*: la acción dramática pasa, en “breve y veloz vuelo”, sobre la agitación continua de la masa humana. El baile español, incorporado por artista español al drama musical, se impone triunfalmente, y no olvida ni sus estrepitosos palmoteos ni sus ruidosos ioles! ¿Qué mucho? ¿No triunfan también las maravillosas danzas tártaras de *Igor*, con los golpes y gritos de la estepa?

El pueblo desaparece en el cuadro tercero y sólo se le recuerda de paso, hacia el final, cuando por el fondo cruzan, amenazadores, el torero y la maja. Al iniciarse el cuadro, de pasión y dolor, pasa levísimamente, sobre la orquesta, el hálito de *Tristán e Isolda*, el más hondo poema de amor y muerte. Si en los dos cuadros primeros tuvo la música fuego y color, ahora se vuelve claro de luna; la enamorada triste habla al ruiseñor solitario. Luego el amante coloquio de pasión, la despedida, y, súbita, inesperada, la muerte...

Brillante unas veces, otras delicada y fina, la creación de Granados es digna del honor que le ha correspondido: introducir la ópera española en el principal teatro de la América del Norte. Habrá reparos que oponerle: así, sobre uno que otro pasaje orquestal ligeramente borroso, o sobre la necesidad de mayor relieve en los protagonistas y aun en sus conflictos, lo cual, sin embargo, quizás estorbaría el efecto de grupo y de masa buscado por el autor. En conjunto, la obra merece el triunfo que alcanzó.

Nueva York, 1916.

II

La breve ópera que Enrique Granados compuso combinando en partitura orquestal sus *Goyescas* de piano, iba a ser estrenada en París en 1914. Sobrevino la guerra y Granados llevó su obra a Nueva York. *Goyescas*, pues, se estrenó en la América del Norte el 28 de enero de 1916.

Se cantó en español, que a menudo no lo parecía, porque los cantantes eran de Italia o de los Estados Unidos.

Goyescas se cantó cinco veces en la temporada, siempre con éxito ruidoso, debido, en buena parte, al entusiasmo de la gente de lengua española. La crítica, en su mayoría, trató bien la obra; Finck, Henderson, Krehbiel, Aldrich, los más respetables críticos de música en Nueva York, elogiaron francamente a Granados. Pero la gente joven no se entusiasmó tanto: su actitud se refleja en el interesante libro de Carl van Vechten, *La música de España* (1918), donde se elogia a Granados, no por su ópera, sino por su música de piano. En suma: el éxito de *Goyescas* entre el público y la multitud de españoles e hispanoamericanos residentes en Nueva York habría justificado la conservación de la obra en el repertorio; si no se conservó, es culpa de la pereza habitual en las empresas de ópera.

Después del estreno en Nueva York, Granados pensaba asistir al de Buenos Aires, con la ilusión de retocar la partitura y perfeccionar los pormenores de la interpretación. La muerte le sorprendió, a poco, en mares europeos, y el estreno de la América del Sur creo que no ha tenido lugar. Entre tanto, el Teatro Nacional de la Ópera, en París, no olvidaba el proyecto de ofrecer *Goyescas* al público francés, y acaba de hacerlo, el 17 de diciembre de 1919.

El éxito en París no pasó de *succés d'estime*, a juzgar por el aplauso del público. La opinión de los críticos, no he podido saberla: no sé si es que la guerra y sus consecuencias persistentes han desorganizado la crítica de París, o si es que, por deferencia a España, los escritores prefieren esconder bajo frases vagas su poco amor a la obra. Ello es que nada se ha escrito en la prensa de París comparable a los excelentes juicios que escribieron Finck o Henderson en Nueva York. Y sin embargo, gracias a los métodos del Teatro de la Ópera, donde se mantienen las obras en el cartel mientras se puede, es probable que *Goyescas* se represente en París —donde no tuvo éxito real— muchas veces más que en Nueva York, donde el público aplaudió con delirio y atestó el teatro en cada representación.

Quienes no gustan de *Goyescas* como ópera, suelen decir que se resiente de su origen pianístico y que Granados no sabía escribir para orquesta. Lo primero, no es verdad; lo segundo, podría serlo en parte,

pero no lo sé: no conozco las otras óperas de Granados, ni sus poemas sinfónicos. La orquestación de *Goyescas* es a ratos borrosa, y pocas veces es rica; las voces de los cantantes no están bien tratadas (excepto en la romanza de soprano, “La maja y el ruiseñor”); y al conjunto le falta unidad dramática, con la desventaja de que el interés y el mérito musical van decayendo a medida que avanza la obra, la cual termina en desmayo.

Y sin embargo ¡cuántas bellezas en la partitura! En conjunto, y en el aspecto puramente musical, la prefiero a la mayoría de las óperas breves contemporáneas que conozco: las hay más vigorosas, en que la música subraya con eficacia *teatral* los episodios del drama; pero ninguna tiene la riqueza de ritmos ni el color genuino y brillante de *Goyescas*.

El *Pelele*, delicioso en el piano (¡y con qué finos matices lo ejecutaba Granados!), se vuelve, en la intrincada polifonía coral —tres melodías que cinco grupos de voces tejen y destejen— maravilloso tapiz polícromo, genuinamente goyesco. En general, el primer cuadro es excelente, con el coro como personaje central, procedimiento en que el compositor español coincidió de modo espontáneo, por el natural influjo de los elementos populares, con la ópera rusa. Y el coro y los danzantes son los héroes en el cuadro segundo: ritmo, color, fuego. Y aun hay que alabar el fino, lánguido *intermezzo* —que Finck declaró, con justicia, superior a otro italiano celeberrimo— y el delicado sentimiento de “La maja y el ruiseñor”.

¿Qué exige *Goyescas*, pues, para triunfar en los teatros? Ante todo, buenos coros, y sentido de los ritmos españoles en la dirección de la orquesta.

En Nueva York, el éxito se debió a la preparación cuidadosa. Bavagnoli no es gran director de orquesta, pero trabajó con ahínco, bajo las indicaciones de Granados, y logró efectos interesantes, realzados por la perfecta acústica del teatro, donde no se pierde nota. Los coros, bajo la habilísima dirección de Setti, hicieron prodigios. ¿Qué más? ¡Si hasta las comparsas mudas hicieron maravillas en el manto del pelele, que volaba con grotescas contorsiones hasta el altísimo techo del escenario y caía de nuevo, infaliblemente, en la manta!

Las decoraciones y la indumentaria tuvieron carácter adecuado, y aun fue de mucho efecto la iluminación del baile de candil (cuadro segun-

do). El fandango, bailado por Rosina Galli y Bonfiglio, resultó interesante como *traducción* (hablo sin ironía) de la coreografía popular española a la coreografía de tradición académica.

En París, si el éxito no ha sido mayor, culpa es, en primer lugar, de la mala preparación de los coros, que no sólo resultaron incapaces de tejer el complicado tapiz goyesco del *Pelele*, sino que a menudo desafiaron lamentablemente. En cuanto a la orquesta... la comparación entre Bavagnoli y Chevillard sería absurda; pero lo que el empeño laborioso pudo realizar en Nueva York no quiso realizarlo en París la superior maestría. La festinación de los ensayos resultaba visible. El único trozo de *Goyescas* que orquestalmente cobró sentido, en el estreno de París, fue el *intermezzo*, y no lo dirigió Chevillard, sino Eduardo Granados, hijo del compositor.

En fin, la deplorable acústica del Teatro de la Ópera contribuyó al deslucimiento. ¡Y hasta el pelele caía fuera de la manta!

—Sería para simular mayor realismo—, me han dicho.

—No —respondo; los majos y majas de Goya nunca dejarían caer el pelele fuera de la manta.

El error de Granados probablemente estuvo en entenderse con la grande Ópera y no con la Ópera Cómica, teatro de mejor acústica y donde habría *encajado* mejor su obra, por las dimensiones y por el carácter.

¿Pero no hubo cosa en que París superara a Nueva York? Sí; varias hubo... Y siendo en París, no podía ocurrir de otro modo. Las decoraciones y la indumentaria, desde luego. La decoración del primer cuadro (el paseo de San Antonio de la Florida) y la del segundo (el baile de candil) son de Zuloaga; la del tercero (el jardín madrileño de Rosario) es de Máxime Dethomas. La tercera es quizás la mejor: iglesia clásica en el fondo, verja, fuente, jardín, ambiente nocturno... y sería impecable la primera, sin el verde oscuro, poco goyesco, que puso Zuloaga en los árboles: por lo demás, los perfiles del paisaje madrileño están admirablemente vistos, y con ellos se fundían en opulento tapiz los preciosos trajes multicolores de majos y majas. Marthe Chenal —que no cantó bien— evocaba, con elegancia suma, los retratos de la Duquesa de Alba.

Finalmente, la aparición de Amalia Molina en *Goyescas*, indica que la Ópera de París se decide a representar, cuando el caso lo pida, en vez

de las tradicionales bailarinas de academia, intérpretes genuinos del arte popular de su tierra. De Amalia Molina decía *Faublas*: “Perfecta y discreta... Verdadero baile; casi no es teatro. ¡Qué ciencia, pero qué medida!”

París, 1919.

EN TORNO AL POETA MORENO VILLA

I

LAS CLASES LITERARIAS

José Moreno Villa pertenece a la aristocracia cerrada de la literatura española. No lo digo como metáfora de elogio; hablo en términos de clasificación estricta, técnica. Quien observe el cuadro actual de la literatura española con sentido de la *estrategia literaria* (arte sobre el cual saben tantas cosas los franceses) se dará cuenta de que existen en Madrid cinco clases.

Una, los escritores que están fuera y por encima de todo grupo, ya por su mérito excepcional (tal fue el caso de Pérez Galdós), ya por una combinación de mérito y fortuna (como en el caso de Blasco Ibáñez). Otra, “todo el mundo”, la democracia literaria del periódico y del libro improvisado, donde no faltan a veces grandes talentos, como el humorista Julio Camba. Otra, el círculo de las reputaciones oficiales, y a menudo artificiales o inexistentes, resto de la época de la Restauración: por ejemplo, muchos académicos. ¿Sabe nadie, entre el público de simples lectores, quién es el señor Sandoval, o qué ha escrito el señor Gutiérrez Gamero? Otra, muy interesante, los excéntricos: tales son, por ahora, los poetas *ultraístas*. Y otra, en fin, la aristocracia cerrada.

Es larga y compleja la formación de esta aristocracia que, bien se comprende, surge después de 1898. Para unos, existe como cosa de selección consciente y voluntaria; para otros, como ambiente natural, sin que parezcan pensar en ello. Sus miembros se distinguen por la depuración de los gustos, por el amor al *decorum*, que se extiende a las formas sociales. Se les conoce, en la conversación, por los adjetivos discretos: nada del “genial” y del “sublime” de que abusan los gacetilleros; comúnmente les basta decir: “está bien”, a la francesa, o “es interesante”, a la inglesa. Juzgan rápidamente las cosas mediocres, y no vuelven a hablar de ellas. Pero sus exigencias reconocen límites prudentes: cuando el escritor representa valores nuevos, aunque tenga extravagancias personales, como Valle-Inclán o Pío Baroja, se le incluye en el círculo selecto, sin esfuerzo, y aun sin que ellos lo sepan. Para dar idea

de lo que es la clase, bastará mencionar unos cuantos de sus miembros mejor conocidos: Unamuno es su filósofo místico; José Ortega y Gasset es su filósofo intelectualista; Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado son sus principales poetas; Azorín es su crítico; Enrique Díez-Canedo es su humanista moderno... En la pedagogía social, la clase entronca con la Institución Libre de Enseñanza, con la clara y fecunda tradición de Giner. En el mundo de la erudición, es aliado del grupo que encabeza Menéndez Pidal, hombres de disciplina perfecta y saber acrisolado. No tenía ramificaciones americanas; de América había recibido poco: pero no hay que olvidar que reconoció siempre a Rubén Darío como aliado y maestro, y que escuchaba, de lejos, la voz persuasiva de Rodó. Confesemos que a menudo el hispanoamericano no sabe orientarse en la España intelectual, porque o la desdeña o la admira sin discernimiento, y en cuanto llega a Madrid se echa en brazos de los fabricantes de sonetos fáciles o de novelas eróticas. Ahora el grupo cuenta con miembros americanos como Alfonso Reyes, y aun entre hombres de generaciones anteriores tienen excelentes amistades, como la de don Francisco A. de Icaza.

II

LA POESÍA DE MORENO VILLA

Aunque llamo cerrada a esta aristocracia, no quiero decir que le falte deseo de abrir las puertas, por ejemplo, a los más jóvenes. Entre éstos, descubrió a José Moreno Villa, hacia 1912.

Moreno Villa tiene ahora cuatro libros: *Garba*, 1913; *El Pasajero*, precedido de un ensayo de Ortega que gana al ser leído de nuevo, 1914; *Luchas de "Pena" y "Alegría"* y su *Transfiguración* (alegoría), 1915; *Evoluciones*, 1918. Todos contienen versos; el último, además, prosa.

El poeta es de Málaga, y reside en Madrid. Su primer libro tiene sabor andaluz; en el segundo, se advierte que está descubriendo a Castilla. Y Castilla domina en los dos libros posteriores. El tránsito de lo andaluz a lo castellano —de la riqueza a la severidad, de la pintura a la reflexión, de la música al ritmo abstracto— se observa en él aún más claramente que en otros contemporáneos suyos. La evolución de Jiménez tiene tanto de impulso espiritual puro, que no cabe atribuirla de modo principal al paisaje; ni tampoco ha muerto su Andalucía interior: aun

despojándose de galas, conserva sus tesoros de luz, sus diamantes puros y sus cristales diáfanos.

Antonio Machado, hijo de Sevilla, “se encontró a sí mismo” en los campos de Castilla la vieja. Pero su hermano Manuel, aunque sabe hallar notas de energía en la tierra castellana, como su célebre esbozo del destierro del Cid, alcanza su plenitud en los poemas andaluces.

Y así creo que ocurre también con Moreno Villa. En su etapa castellana hay originalidad, vigor, sentido del “carácter” de las regiones centrales españolas, hasta en los pormenores grotescos; pero creo que, como simple poesía, vale más el conjunto de su etapa andaluza, o, si se quiere, de su fase andaluza, puesto que todavía vuelve, a ratos, al tono de las mejores composiciones de *Garba* y del poema “En la selva fervorosa”, del libro *El Pasajero*. En finas notas de color, en imágenes curiosas y delicadas, en ritmos musicales, en sugerencias a veces misteriosas, está evocado allí el Sur de España.

Galeras de plata por el río azul...

¿No veían ya los seguidilleros populares de Sevilla, en el siglo XVI, llegar “a la Torre del Oro barcos de plata”?

Véspero azul de la tarde violeta...

Colores nuevos; pero ya jugaba con los colores —con otros— Góngora.

*Arpas y liras, violines, rebeldes,
¡ah! y la guitarra de mi corazón...*

Música meridional entre todas: la guitarra morisca que “sale gritando” en los versos del Arcipreste.

No me atrevo a asegurar que mis preferencias *meridionales* (mis preferencias van cada vez más y más hacia el Sur) habrán de ser compartidas por todos. En el libro de *Evoluciones* hay mucho que espigar; en el dominio de la forma, revela a menudo seguridad mayor que la precedente; y tal vez dos o tres poesías de *Labor breve y paralela* (por ejemplo, “Otoñal”, “Tarde romántica”) sean, si aisladamente se las juzga, las mayores realizaciones poéticas de su autor. Y desde luego, a quienes por temperamento se inclinen a Castilla, me atrevo a recomendarles las prosas: en los “Caprichos románticos” y en los “Caprichos góticos”, Moreno Villa ha logrado, ya dando nuevas versiones de temas viejos, ya tejiendo con la imaginación en torno de simples notas iniciales, efectos de singular interés. En sus “Caprichos”, la evolución del

pasado se hace sin abuso de arqueología ni afectación de fable. Y es así, porque Moreno Villa conoce realmente la técnica de la arqueología y ha leído los libros de antaño: algún día podrá revelarnos maravillas sobre la miniatura de los manuscritos españoles en la Edad Media, y entre tanto nos da estudios sobre pintura, en que aplica con fina discreción el arte de comparar.

Madrid, 1920.

► José Moreno Villa, *Florilegio* (prosa y verso), Selección y prólogo de P. H. U., San José de Costa Rica: García y Monge y Cía. Editores, 1920.

III

EL LIBRO SOBRE VELÁZQUEZ

José Moreno Villa, el poeta malagueño, tuvo la dudosa fortuna de pasar unos cuantos años de su primera juventud estudiando química en Alemania. Después ha vivido en Castilla: experiencia peligrosa si se prolonga. Ha escrito versos y estudiado minuciosamente las artes plásticas.

Ahora (¿acaso una de tantas coincidencias, extrañas sólo al parecer, entre Francia y Andalucía?) el poeta andaluz entrega al público su breve libro de divulgación sobre *Velázquez*, perfecto como un libro francés. No precisamente en la forma: aquí y allá la expresión es descuidada o incompleta; y de cuando en cuando el autor se olvida de quitar sus andamios: “pasamos ahora a tratar de...”; “no podemos detenernos en...” Pero, en concisión y densidad de contenido, pocos libros conozco que satisfagan tanto. Desde luego, no pierde el tiempo en insignificancias biográficas. En ochenta páginas, dice de Velázquez todo lo que debe interesar al lector sencillo y no pocas cosas que interesarán al *connaissanceur*. Exprime el jugo de la erudición ajena (Justi, Beruete...) y halla espacio para anotar descubrimientos propios: la composición de *aspa*, en sentido horizontal, en *La rendición de Breda*; relaciones de Velázquez con Miguel Ángel y el Pinturicchio. Para la brevedad, pudo encontrar modelo en Walter Armstrong, o en Auguste Bréal, hijo de Michel, aquel filósofo delicioso —sin paradoja—; pero aquí la conci-

sión ha ido mucho más lejos y no ha hecho daño visible a la claridad ni al vigor de las ideas.

IV VELÁZQUEZ

Velázquez comienza imponiéndose por sus cualidades evidentes: la singular energía de lo que llaman su realismo. Cuando Velázquez no es ya novedad para nosotros, pronto fatiga: espiritualmente parece que no tiene nada que decirnos; vemos que no se propuso hacer psicología en los retratos; su filosofía se nos evade; y nos alejamos de él, como de toda la estética realista del siglo XIX que lo endiosó. En 1896 escribía Armstrong que el cetro de la pintura, privilegio de Rafael medio siglo antes, se dividía entre Rembrandt y Velázquez. En rigor, Rembrandt ocupaba ya segundo lugar: era demasiado romántico. Diez años después, la veleta de la moda señalaba nuevos cambios; y don Marcelino Menéndez y Pelayo hablaba de la juventud versátil “que hoy vilipendia a Murillo y mañana inmolará a Velázquez en las aras del Greco”.

Después volvemos a Velázquez, cuadro por cuadro: tal día, nos detiene el esplendor del ambiente en *La rendición de Breda*; tal otro, la desusada tonalidad de *La coronación de la Virgen* —tonalidad, tal vez más que violeta, de malva, el malva caro a Juan Ramón Jiménez—; luego, el desconcertante esquematismo de *Las Hilanderas*, con sus trozos de mágica estenografía pictórica... Atenuado el delirio filosófico de la primera juventud, a medida que renunciamos a desentrañar metafísica alemana de cada estatua o de cada sinfonía, las cosas nos atraen como simples apariencias. El libre discurso del espíritu que se deleita con el fluir de las apariencias cuadra al tono horaciano de los treinta y cinco años. El juego de matices, en los retratos ecuestres o cinegéticos de Velázquez, dejará de parecernos menos fascinador que el juego de las ideas en el *Segundo Fausto*. Y cuando reincidamos en la metafísica (es inevitable: somos humanos), discurriendo en torno a la línea, o a propósito del color, ya no le exigiremos a Velázquez que nos la dé previamente en fórmulas.

V

¿EL REALISMO DE VELÁZQUEZ?

Moreno Villa no quiere hacer demasiada metafísica en su *Velázquez*: sus razones tiene. Pero, a lo que creo, en las seis páginas finales de su libro llega a la mejor justificación teórica del pintor, dentro de la estética a que muchos nos inclinamos ahora. Su fama de realista hace daño a Velázquez. Y he aquí que Moreno Villa nos explica, con argumentación rápida y compacta, que su pintor sólo es realista a medias: en la concepción, no en la ejecución, o por lo menos, no siempre, no en la mejor época.

La concepción puede ser realista... empobrecedora de la realidad... Pero en la factura, el modo, la *manera*, no se ciñó Velázquez al realismo. Aquí estriba su originalidad, su genialidad, y, en resumidas cuentas, su salvación... Los objetos reales y tangibles se fueron retirando del primer plano para dejárselo a la atmósfera, y ésta es llevada a un límite expresivo tal, que sobrepuja a su naturaleza. Velázquez llega a pintar más atmósfera, o por lo menos una atmósfera más condensada, que la normal.

La técnica de Velázquez —¿quién lo ignora?— no tiene la exactitud minuciosa de los flamencos del siglo XV. “Es todo lo contrario: es una expresión pictórica convencional.”

VI

VELÁZQUEZ Y LOS ITALIANOS

Moreno Villa se ha dedicado, en ocasiones diversas, a perseguir indicios de la relación entre Velázquez y los italianos, relación que pretenden reducir a poca cosa los aficionados a concebir el genio como producto de generación espontánea. Ahora, sin advertirlo quizás, al presentar a Velázquez concibiendo la pintura “como serie de problemas que resolver”, hace de él, en parte, el continuador de la tradición florentina, a través de Venecia, a través de Tintoretto y del Greco.

Muy curiosa, la influencia del Pinturicchio sobre Velázquez, limitada hasta ahora a la representación de la visita de San Antonio el abad a San Pablo el ermitaño. Tal vez, si se lograra ahondar en sus relaciones con la escuela de Umbría, pudiera determinarse qué impresión hizo en Velázquez la amplitud de los espacios abiertos en los cuadros de Pinturicchio, de Perugino, de Rafael. Los vastos cielos inmóviles y la at-

mósfera diáfana de los artistas de Umbría son cosa distinta de los efectos a que llegó gradualmente Velázquez en sus paisajes, y aún más, naturalmente, en sus interiores; pero representaban una manera de resolver victoriosamente los problemas del espacio, que atraían al maestro de Sevilla y Madrid. Y los retratos de Rafael ¿pudieron serle indiferentes? Las noticias que tenemos de sus opiniones son vagas y a veces contradictorias.

VII

PACHECO

“Pacheco, un hombre bueno, generoso y abierto de inteligencia, no fue gran pintor.” Declaramos la verdad, pero con repugnancia... No querríamos ver sentenciado con tanta prisa a quien pintó las Concepciones del Museo de Sevilla, irreales, hieráticas, pero llenas de solemnidad a la par que delicadeza. Querríamos que se le estimara en más, como a todo el siglo XVI español: Alejo Fernández, Pantoja, Sánchez Coello...

VIII

VENECIA EN EL GRECO

“El Greco es, como quien dice, la consecuencia española del Tintoretto.” Nunca se dirá demasiado. La visita a Venecia, sobre todo a la Hermandad de San Roque, revela cuántas cosas del Greco, aun de su etapa más avanzada, estaban ya en Tintoretto: masas transparentes, con azul y blanco de cristal (¡cristal veneciano, esencia milagrosa del lujo!), cabezas de Vírgenes, figuras de Cristos. ¡Aquella larga, inmóvil, agobiadora figura de Cristo, en túnica blanca, ante Pilatos!

Y Venecia revela también cuántas cosas del Greco no están en Tintoretto: la representación del movimiento, que es a veces agitación fría, baraúnda teatral, en el veneciano, no es la dinámica llameante del cretense.

IX

TINTORETTO

Nada más conmovedor que contemplar, en la visita a la Hermandad de San Roque, el trozo de cuadro del Tintoretto que el azar mantuvo cubierto, fuera de la luz del día, durante tres siglos. El luminoso esplen-

dor que fue la pintura veneciana lo vemos hoy, como el misterio cristiano, “a través de vidrio oscuro”. ¡Aquel trozo de hojas y frutas pintado por Tintoretto tiene los colores claros, alegres, el frescor y la ternura de Renoir o de Monet!

X

ESPAÑA EN NUEVA YORK

De paso en Nueva York: el Museo celebra su medio siglo exhibiendo obras maestras que le prestan de colecciones particulares. Asombra la cantidad de cuadros que cruzan el océano; no sólo de pintores fecundos, Rubens, Rembrandt, Ticiano, Ribera, sino aun de aquellos que economizaron su esfuerzo: Velázquez, Giorgione, Mantegna, Piero della Francesca, Vermeer de Delft...

Cinco obras de la escuela de Velázquez: por el momento, no está en su sitio la preciosa cabeza de Baltasar Carlos. “El niño mejor pintado que existe”, dice, con su habitual hipérbole, Antonio Castro Leal. Según Diego Rivera y Moreno Villa, este niño revela la mano delicada de Carreño.

¿Será de Velázquez este perfil de muchacha, demasiado *bonito*, de dibujo poco suelto? Algo tiene de aquella mujer sin pretensiones, cuyo retrato figura en el Museo del Prado bajo el nombre de Juana Pacheco, la esposa de Velázquez. De ser ella, tendría diez años menos que en el perfil de Madrid.

Y sea de quien fuere el mejor de los dos retratos de Mariana de Austria, es elegantísimo: las armonías plateadas irradian de las mariposas blancas prendidas en el tocado profuso.

XI

TOLEDO

Entre aquel mar de novedades —desde los paraísos ecuatoriales de Gauguin hasta el enigmático Juliano de Medicis, de Botticelli (¿o de Amico di Sandro, desesperante Mr. Berenson?)—, he aquí el paisaje de Toledo, pintado por el Greco.

Día de tormenta: los edificios de la ciudad descienden, en moles grises, por entre masas pardas y masas verdes, empujándose, precipitándose hacia el abismo del Tajo. Sobre el horizonte negruzco se ciernen, ame-

nazadoras, nubes blancas y nubes pardas. Son nubes pujantes: van a abrirse “las cataratas del cielo”. Aún más: el cielo va a desplomarse hecho pedazos y va a aplastar, a destrozar toda la tierra.

Mineápolis, 1921.

► Con el título *En la orilla*, revista *México Moderno*, núm. 6, enero de 1921, pp. 331-335.

LA OBRA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ¹

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.

¹ La base del presente 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 trescientos 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* (1901), *Pastorales* (1905), *Olvidanzas* (1907), *Poemas májicos y dolientes* (1919), *Elegías* (1908), *La soledad sonora* (1908) *Laberinto* (libro de 1911; publicado en 1915), *Melancolía* (1911), *Sonetos espirituales* (de 1914 y 1915, publicado en 1917), *Estío* (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, prosa límpida, apenas tienen precedentes en castellano.

Y el poeta de *Arias tristes* y de *Eternidades* sabrá dárnoslos, 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 adolescencia —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 delirio, 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.

Entre tanto, 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:

¡Oh 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 chopo 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 es 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:

¡Ah! ¡Tus manos cargadas de rosas!...

¿Se te cayeron de la luna?...

¿Son de agua?...

—Los trajes ligeros, hijos del paisaje...

—honda 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 dudar; 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 devoción 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 hallé 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 excursiones; 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.

► Juan Ramón Jiménez, *Poesías*. Selección y prólogo de P. H. U. Ed. Cvltura, México, 1918.

EN TORNO A AZORÍN

LOS VALORES LITERARIOS

Era de esperarse que Azorín diera a uno de sus libros el título que lleva el último: *Los valores literarios*.¹ 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 aminora. 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

¹ Se suprimió el siguiente párrafo, que aparecía en la primera edición de este texto, en *El Fígaro*: “Excesivo para este volumen de artículos sueltos cuyos temas son a veces las discusiones (en otro lugar plausibles) sobre los toros o el duelo; más digno de una obra compacta, el título sintetiza las tendencias de la labor crítica de Azorín.” N.d.e.

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.² 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 criticón* 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.³

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 anterior 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 or-

² *Ibíd.*: “Como son las de la biblioteca inglesa de *Everyman*”. N.d.e.

³ *Ibíd.*: “Para nuestra América, que ya necesita conocer a sus clásicos, ha acometido labor semejante, con excelente instinto crítico, Rufino Blanco Fombona, cuyas virtudes intelectuales, aunque diversas de las de Azorín, también representan el sentido literario moderno.” N.d.e.

den—, sino porque la erudición es el instrumento previo de la crítica, es el conocimiento exacto de las obras y de la historia literaria.⁴

III

AZORÍN Y MENÉNDEZ 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*.⁵ 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 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 Pelayo con la insoportable retórica que suele multiplicar

⁴ *Ibíd.*: “Puede el erudito no llegar a crítico: entonces su papel es acopiar materiales para la verdadera crítica. Puede el crítico no ser erudito: pero está obligado a saber sacar el fruto de la investigación ajena, a saber *manejar la erudición*. Erudición y crítica deben completarse; y si se dan en un mismo escritor, Sainte-Beuve, o Mr. Saintsbury, mejor aún. Como tampoco se empecen crítica y creación: así en Lessing, o en Coleridge, o en Walter Pater, o en Anatole France”. N.d.e.

⁵ *Ibíd.*: “Blanco Fombona se muestra más avisado que Azorín al entenderlo así, como también al hacerse *editor de clásicos*, función erudita que el vulgo no espera del artista creador.” N.d.e.

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.⁶

Y como empecé por conceder, sigo concediendo que en Menéndez 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 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 MENÉNDEZ PELAYO

Todo esto puede concederse a paladinas, y aún nos queda un Menéndez Pelayo crítico de primer orden. Distíngase, desde luego —cosa

⁶ *Ibíd.*: “el primer país de tendencias académicas.” N.d.e.

que no hacen sus admiradores incondicionales ni tampoco sus detractores—, entre el primero y el segundo período 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 Victor 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 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 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 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 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 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 Pelayo no habríamos llegado a la crítica *individualista* de Azorín. Y bien podemos conservar las dos. Ambas nos hacen falta.

VII

AZORÍN RENOVADOR

Reconózcase, 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.

Él 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 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 paradojo 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 *aborro 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, 1914.⁷

► “Los valores literarios” [sobre el libro homónimo de Azorín]. *El Fígaro*, 2 de agosto de 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

⁷ Al pie de la edición en *El Fígaro*, aparece: “La Habana, julio de 1914”. N.d.e.

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 insuficiencia 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 Pelayo...

Cabe imaginar selecciones que representaran 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.⁸ 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 que 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 Díez-Canedo?) debe justificarse críticamente

⁸ En sus nuevas ediciones esta antología comienza en el siglo XIII.

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 majes-

tad, sobre todo en los discursos doctrinales de la Segunda Parte. Y acaso ninguno iguale al de la Edad de Oro, que es 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.

► “De la prosa castellana”, *España*, núm. 267, 12 de junio de 1920, pp. 13-14; *La Cuna de América*, núm. 6, agosto 1920, pp. 78-79; *Listín Diario*, 25 septiembre de 1923.

EL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

EXPLICACIÓN

Desde hace años, desde que comencé a estudiar con atención la literatura española de tiempos pasados, concebí el proyecto de escribir una serie de *estudios sobre el Renacimiento en España*. Los años pasan, y sólo dos estudios he podido escribir: uno sobre Rioja; uno extenso sobre Hernán Pérez de Oliva. En otros trabajos, sin embargo, apunto brevemente ideas relacionadas con mi tesis principal sobre el Renacimiento en España, y por eso incluyo estos apuntes, con el *Rioja* y el *Oliva*, en este grupo de artículos que hará, por ahora, las veces del libro proyectado.

La tesis que aspiro a desarrollar es ésta: si por Renacimiento se entiende un movimiento semejante al de Italia, en España no lo hay; pero sí existen allí manifestaciones que tienen el “carácter Renacimiento”, sobre todo en la época de Carlos V. Al estudiar el Renacimiento en la literatura española, pues, creo que hay que estudiar, no una época, sino un estilo: así como hay creaciones españolas de estilo Renacimiento en la arquitectura, las hay en las letras. La *Celestina* es el primer ejemplo, aunque no en todas sus partes. Boscán, Garcilaso, Valdés son ejemplos también. Los hay en géneros enteros: la novela pastoril, la épica artificial, buena parte de la poesía lírica.¹ Y aun en géneros muy nacionales, como la *comedia* de los Siglos de Oro, hay ocasión de estudiar qué elementos *renacentistas* entraron; y otros géneros, por fin, como la novela picaresca, frutos de la vida española, podrían estudiarse como ejemplos de contraste.

¹ En mi libro *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid, 1920) he estudiado, precisamente, manifestaciones líricas en que el influjo del Renacimiento es punto menos que nulo.

RIOJA Y EL SENTIMIENTO DE LAS FLORES

Hay en Rioja, poeta menor, hombre de vida opaca, sobre todo si se la compara con las vidas intensas de los más fuertes poetas en los siglos de oro españoles, un elemento personal, característica, —para mí 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 iniciales del arte; tan primario y tan definitivo a la vez que no es raro 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 manifestación estética en la naturaleza: estética, por *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 luego 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 a ésta la anuncian las nuevas hojas mucho antes; 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, *lusus naturae*, derroche no explicado de forma y color, aparecía ante el hombre como la prístina creación estética, como el primer modelo de la realización de la belleza, libre de toda otra finalidad, 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 sen-

sibilidad del artista (¿y el artista primitivo no tenía sensibilidad de niño?), en un 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 percedero, 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: no sólo la más antigua poesía escrita, sino, más elocuente aún, la mitología, conservadora de las primitivas elaboraciones espirituales de los pueblos. El mejor dotado entre todos, el griego, nos legó los más delicados mitos florales, —Jacinto, Narciso—, llenos de exquisitez patética, como el de Hylas, como el de Adonis, como el de Perséfone, simbólicos de la primavera, de la juventud, y afines de la familia trágica 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 de los siglos de oro, llena de ideas, y a veces, en la poesía lírica, hasta de ideología, no es sin embargo rica en *invención* de conceptos: fuera de cinco o seis escritores, las ideas suelen ser siempre unas mismas. 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 lírica, 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, pues, ninguno de los elementos filosóficos de su poesía.

Estos son, también, los temas de la *Epístola moral a Fabio*; y lo que la hace singular es el sentimiento poderoso de la personalidad del poeta; aislado y fortalecido por su dolorosa experiencia de la vida ciudadana, herido quizás por un fracaso que hoy se nos antoja sobremanera ex-

traño, 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 piélagos 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 le note nadie que lo vea

Nada hay, en la poesía de Rioja, semejante a la tragedia de que vino a ser *catharsis* la *Epístola moral*. Trata él los mismos temas, pero su estilo es diverso. Y su característica principal no es ya la varonía superior del gran decepcionado, sino el sentido patético de la fugacidad de las cosas.

La exigua producción 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, a veces con dejos conceptistas, procedente en gran parte, como el amaneramiento de los gongorinos, del ejemplo de Fernando de Herrera, sobre el cual decía el mismo 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 por ejercicios retóricos sobre los tópicos de la poesía de su tiempo. Pero al fin Rioja llegó a su camino: de la comparación de 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 D. Juan de Fonseca y Figueroa:

¿Y tú la edad no miras de las rosas?

pasó a interesarse más por la flor que por el hombre. Y este interés, acrecentándose cada día, se hizo un 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 llameante 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 inspirado por estas sorprendentes expresiones de la vida de la naturaleza es la nota personal de Rioja en la poesía española. Para los otros poetas, la flor es elemento decorativo en un madrigal o en una de las innumerables glosas del *Carpe diem* horaciano (las hizo él también, 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 que son ejemplos la *dodecadria* de Lope, el conocido soneto de Calderón:

Estas que fueron pompa y alegría...
o el admirable de Sor Juana Inés de la Cruz:

Rosa divina que en gentil cultura
eres con tu fragante sutileza
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura...

En Rioja el amor de las flores (especialmente en las silvas *A la rosa* y *A la rosa amarilla*) asume el aspecto de una pasión, y le inspira sus mejores versos. En ninguna de sus demás poesías ofrece las elegancias verbales que en estas silvas.¹

¹ Si se exceptúa el dudoso fragmento que comienza:

El fuego que emprendió leves materias...
y cuyo estilo, más que como de Rioja, podría tomarse como curioso tipo intermedio entre el sevillano y el cordobés.

Poco significa que las expresiones se repitan de una en otra: la repetición verbal lo es también del sentimiento. Sus acentos alcanzan el calor patético, a punto tal que no cabe suponer sino 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 las personalidades fuertes e intensas de la literatura española, posee derechos a que se le estime en más de lo que hoy se le concede: 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.

México, 1913.

► *Revista de América*, París; *España*, núm. 131, 1917, pp. 9-10, 1917; *Claridad*, Santo Domingo, núm. 3, 28 de febrero, 1923, pp. 8-10.

LOS POETAS LÍRICOS

La virtud literaria de los poetas españoles, en los Siglos de Oro, no se reduce a elementos de forma. Su obra es, junto con la de los prosadores religiosos, la de mayor pureza y elevación intelectual que ofrece la literatura clásica de España. La novela y el teatro tienen significación mayor. La *Celestina*, el *Lazarillo*, el *Quijote*, los dramas de Lope, Tirso, Alarcón y Calderón, junto con los romances populares, última florescencia del árbol épico, son las obras que más han trascendido a otras literaturas. Pero si éstas representan un sentido de humanidad más amplio, y un caudal de vida artística más opulento pero más turbio, la prosa mística y la poesía lírica son la escuela de mayor pureza, la que enseña a pensar más alto, a sentir más delicadamente, a expresarse con el más acrisolado decoro. Hay momentos, en la historia intelectual de España, en que el más alto pensamiento filosófico se refugia en los místicos y en los líricos. La poesía de las ideas, la *emoción intelectual*, rara flor de cultura, se encuentra a menudo en ellos.

El que estudie y comprenda la lírica española de los siglos XVI y XVII encontrará riquezas insospechadas, profundidad unas veces, delicadeza otras, cualidades varias y selectas; pero sobre todo respirará un ambiente ético puro y fortificante, donde se esparce el perfume de estoicismo cristiano que da sabor de sereno *heroísmo* a los tercetos de Quevedo y de la *Epístola moral a Fabio* y sobre el cual se cierne, dominándolo majestuosamente, el vuelo platónico de fray Luis de León, uno de los grandes poetas de la humanidad.

La Habana, 1914.

CERVANTES

La gran epopeya cómica, como puerta de trágica ironía, se cierra sobre las irreales andanzas de la Edad Media y las nunca satisfechas ambiciones del Renacimiento y se abre sobre las prosaicas perspectivas de la edad moderna. La risa de los superficiales, ayer y hoy, ¿no es el comentario con que espontáneamente se manifiesta el prosaísmo de los últimos tres siglos? La actitud de los que sienten con Don Quijote y contra quienes abusan o se mofan de él, ¿no es protesta?

Para el siglo XVII, el *Quijote* fue sobre todo obra de divertimento y solaz, la mejor de todas, a no dudarlo. Hubo, seguramente, quienes le adivinaran sentidos más hondos; absurdo sería negar de plano la penetración delicada a toda una época. Leyendo la crítica de la obra de Cervantes desde sus comienzos, se hallarán, de cuando en cuando, anticipaciones a nuestras ideas modernas. Pero su rareza será la prueba mejor del criterio entonces predominante: el criterio realista y mundano que personifican hombres como Bacon, y Gracián, y La Rochefoucauld.

Aún más: durante mucho tiempo, se estimó mejor la Primera Parte del *Quijote* que la Segunda. “Nunca segundas partes fueron buenas”, se repetía. Ya se ve: la Primera Parte es la más regocijada y ruidosa; allí Cervantes, en ocasiones, parece desamorado y duro para con su héroe. Hoy, entre los mejores aficionados al *Quijote*, la Segunda Parte, llena de matices delicados, de sabiduría bondadosa, humana, es la que conquista todas las preferencias. Es la glorificación moral del Ingenioso Hidalgo. Y el preferirla no es sino resultado de la protesta surgida en espíritus rebeldes contra la opresión espiritual de la edad moderna.

Este caballero andante, con su amor al heroísmo de la Edad Media y su devoción a la cultura del Renacimiento, es víctima de la nueva sociedad, inesperadamente mezquina, donde hasta los duques tienen alma vulgar: ejemplo vivo de cómo las épocas cuyos ideales se simbolizan en la aventura, primero, y luego en las Utopías y Ciudades del Sol, vienen a desembocar en la era donde son realizaciones distintivas los códigos y la economía política. En vidas como la de Beethoven, como la de

Shelley, hay asombrosos casos de choque *quijotesco* con el ambiente social.

Heine —que comenzó quijotesicamente su carrera, renunciando a enorme fortuna para ser poeta— es uno de los primeros en dar voz a esta nueva interpretación. Con él, y después de él, Don Quijote va a ser, no el tipo del idealista “que no se adapta”, sino el símbolo de toda protesta contra las mezquindades innecesarias de la vida social, en nombre de ideales superiores. Y este Don Quijote, maestro de energía y de independencia, seguido por Sancho, modelo ya de humildes entusiastas de lo que a medias comprenden pero adivinan magno; este espejo de caballeros, está sobre todo en la Segunda Parte de la novela, hondamente humana, crepuscular y majestuosa.

Nueva York, 1916.

EL MAESTRO HERNÁN PÉREZ DE OLIVA^{1 2}

A D. Rafael Altamira y Crevea.

Cualesquiera que hayan sido la importancia y la influencia, hoy discutidas y aun negadas, del ideal *renaciente* en los pueblos ibéricos, el reinado del Emperador es el período en que más se acerca España al espíritu del Renacimiento. Tardía en su desarrollo intelectual y artístico si se la compara con Italia; no tan honda como los pueblos teutónicos en la inquietud revolucionaria de la conciencia religiosa, la España de Carlos V supera a toda otra nación por la multitud y la osadía de sus empresas y pone el énfasis en la nota de aventura que caracteriza al espíritu de la época.

Para definir el Renacimiento italiano se piensa en el Vinci, como para el teutónico en Erasmo. Entre los tipos superiores que ofrece la España de Carlos V no encontramos uno que compendie la compleja actividad del período; pero de ella dan ejemplo a veces personajes modestos. Así, Gonzalo Fernández de Oviedo: cortesano desde la infancia, soldado después, “fue testigo presencial de la toma de Granada, de la expulsión de los judíos, de la entrada triunfal de Colón en Barcelona, de la herida del Rey Católico, de las guerras de Italia, de las victorias del Gran Capitán, de la cautividad de Francisco I”; abandonó luego la Europa turbulenta por la América bárbara, cruzó doce veces el Atlántico, y en las

¹ Este trabajo fue escrito para la sesión que el Ateneo de México, en 1910, dedicó a D. Rafael Altamira. Aunque hoy me resulta menos sobrio y más oratorio de lo que yo quisiera, lo publico sin reformas fundamentales: creo que me perdonaran cuantos comprendan la dificultad que implicaría rehacer por completo un trabajo de esta especie.

² N.d.e.: En la edición de este texto para el tomo *En la orilla. Mi España*, PHU escribió la siguiente nota: “El presente estudio se escribió en México, en 1910 y se publicó en la Habana en 1914 (edición *Cuba Contemporánea*, en folleto de 44 páginas). Aquí se incluye ligeramente abreviado y sin las notas extensas que lo acompañan”. Contrario a esta sugerencia, hemos recuperado la versión original del texto de 1914, con todas sus notas.

islas y tierra firme en torno a el Caribe “conquistó, gobernó, litigó, pobló, administró justicia”; fue jefe de fortalezas y de tropas, veedor de minas, regidor en los primeros municipios americanos, gobernador de provincias; y todavía escribió inmensas crónicas históricas, sin que le faltara tiempo para componer un libro místico, otro de caballerías y otro de versos.³

Avanzando en el tiempo, sí encontramos en Don Diego Hurtado de Mendoza, cuya vida florece en los reinados de Carlos V y Felipe II, el ejemplar perfecto del español del siglo XVI. Vástago de la más noble casa española, pero hijo menor, estudió en Granada y Salamanca para consagrarse a la iglesia; abandonó la carrera eclesiástica por la de las armas, y militó en Italia; fue embajador de Carlos V en Venecia, concertador de bodas reales en Inglaterra, gobernador militar de Siena, delegado imperial ante el Concilio de Trento y ministro plenipotenciario ante Paulo III y Julio III; en toda Italia fue poderoso y temido; y sólo abandonó la política cuando subió al trono Felipe II. Desde su juventud acumuló vastísimo saber, lo mismo filosófico y teológico que jurídico; supo, junto con el indispensable latín, el hebreo, el árabe y el griego (cosa todavía no frecuente en la España de entonces); protegió la benemérita labor de restauración clásica emprendida en Venecia por la célebre casa editorial de Aldo Manucio; hizo buscar manuscritos en Grecia, y por códice de su biblioteca se imprimió la edición íntegra de Flavio Josefo; en sus últimos años narró, con alto espíritu de justicia y en lengua magistral, la guerra morisca de las Alpujarras; la muerte acaso le halló comentando a Aristóteles. Sólo le faltó venir a América para recorrer toda la escala de la actividad española en su tiempo; pero la colonización era empresa a que se dedicaban por lo general hombres oscuros, no los de posición y abolengo tan ilustres como los de Mendoza, y el cargo de virrey no podía obtenerlo después de su ruptura con Felipe II: a modo de representación suya diríase que vino su hermano D. Antonio de Mendoza, el primer virrey de México.⁴

³ Las frases citadas entra comillas son de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. *Historia de la poesía hispano-americana*, tomo I, Madrid, 1911, capítulo IV, Santo Domingo.

⁴ Atribuyo a Hurtado de Mendoza la *Guerra de Granada*, a pesar de la discusión suscitada por D. Lucas de Torre. Tengo noticia de que M. Foulché-Delbosc rebatirá victoriosamente la tesis negativa del Capitán Torre.

La España de Carlos V era a un tiempo mismo centro de expediciones guerreras y campo de germinación intelectual. Recogía la herencia de los Reyes Católicos, y con ella la tradición ilustre del Cardenal Cisneros, a la vez que la audaz herejía (aunque muerta ya en apariencia) de Pedro de Osma, los últimos esplendores de la lírica arcaica y los primeros del teatro, la prosa en transformación, con *La Celestina* como piedra angular, la lingüística naciente, merced a los esfuerzos de Nebrija; y, partiendo de esas iniciaciones, ensayaba, con Luis Vives, con Miguel Servet, con Juan y Alfonso de Valdés, con Ignacio de Loyola, con Sepúlveda, con Las Casas, con Francisco de Vitoria, con Domingo de Soto, con Juan de Ávila, con Boscán y Garcilaso, con la legión de sus teólogos y humanistas, de sus escritores y poetas, fijar las direcciones definitivas de sus creencias religiosas, de sus ideas filosóficas y de sus principios sociales, descubrir las leyes del idioma y enriquecer las formas literarias. El estudio del pensamiento y el arte clásicos, a la vez que de los textos bíblicos y de la patrística, apasionó a los hombres de las universidades; la influencia de Erasmo y las luchas del Vaticano, no sólo con las nacientes iglesias protestantes, sino también con Carlos V, agitaron la conciencia religiosa, cuya estabilidad no llega sino después de mediado el siglo; floreció el pensamiento independiente; cobró auge la lingüística nacional; y, mientras se consolidaba el vasto edificio de la prosa, se renovaron por entero las formas de la poesía.

Obrero del pensamiento y artífice de la lengua, venerable y egregio, fue en la España de Carlos V el Maestro Hernán Pérez de Oliva, hijo de Córdoba, estudiante de Salamanca y de Alcalá, de París y de Roma; protegido de León X y de Adriano VI; más tarde catedrático de doctrina aristotélica en el mismo París y a la postre Rector de la Universidad salmantina.

Vida breve la suya (pues, nacido el año de la conquista de América o poco más tarde, murió en 1533, cuando acababa de ser nombrado preceptor del príncipe heredero, el futuro Felipe II), pero vida plena de trabajo y de triunfos; y sin embargo, de ella poco sabemos fuera de lo que él mismo narra en el *Razonamiento* hecho en la oposición para la cátedra universitaria de filosofía moral en Salamanca.⁵

⁵ Sigo, para las citas, la edición de las *Obras*, 1787, que más adelante describo; para el *Diálogo de la dignidad del hombre*, por excepción, he preferido el texto

“...Vergüenza y temor me impiden para lo que quiero decir, de tal manera que yo dexara de hablar en ello, si no me compeliere la costumbre, a la qual siguiendo, diré de mi vida y de mí solamente las cosas que a este proposito pertenecen, con la mayor verdad y menos fastidio que yo pudiere: todas las personas que me son contrarias, y me quieren impedir aquesta empresa, me atribuyen a ingenio todas las muestras que de mi he hecho, porque los votos no las atribuyan a doctrina ni lición: así que no he menester de mi ingenio decir nada, pues los que contra mi negocian dicen tanto quanto yo debo desear que esté persuadido; sino diré, esto ingenio que ellos me conceden, en qué lo he siempre ocupado, porque vean si habré hecho algún fruto con él. Yo, Señores, desde mi niñez he sido siempre ocupado en letras con muy buenas provisiones y aparejo de seguir las, y primero oí la gramática de buenos Preceptores que me la enseñaron; después vine a esta Universidad, y oí tres años artes liberales con el fruto que muchos aquí saben; y de aquí fui a Alcalá, donde oí un año, en tiempo que había excelentes Preceptores y grande exercicio; de ahí, creciéndome el amor de las letras, con el gusto dellas fui a París, do estuvo entonces dos años oyendo; y si era bien estimado entonces, algunos lo saben de los que aquí me oyen; de París fui a Roma, a un tío que tuve con el Papa León, y estuve tres años en ella siguiendo exercicio de filosofía y letras humanas y otras diciplinas que allí se exercitaban en el Estudio público, que entonces florecía más en Roma que en otra parte de Italia. Muerto mi tío, el Papa León me recibió en su lugar, y me dio sus beneficios, y estaba tan bien colocado, que qualquier cosa que yo con modestia pudiera querer, la podía esperar; pero porque me parecía que sería aquella vida ocasión de dexar las letras, que yo más amaba, me volví a París, do leí tres años diversas liciones, y entro ellas las *Ethicas* de Aristóteles y otras partes de su diciplina, y de otros autores graves y excelentes, de tal manera que el Papa Adriano, siendo informado destos mis exercicios, me proveyó, estando yo en París, de cien ducados de

restaurado por Cerda y Rico en la reimpression de las *Obras* de Cervantes de Salazar, 1772. Ambrosio de Morales hizo unas cuantas —no muchas— modificaciones al texto del *Diálogo*, impreso en 1646, al reimprimirlo en 1885.

pensión, con propósito, según había dicho, de los comutar en otra merced de más calidad. Mas él murió luego, y yo vine a España seis años ha, o poco más, y los quatro dellos he estado en esta Universidad siempre en ejercicios de letras: así que pues me conceden que no carezco de ingenio, y como han, Señores, oído, toda la vida he pasado en los más nobles Estudios del mundo, siempre atentísimo a mis estudios y ejercicios dellos, por fuerza es que haya hecho fruto, pues trabajando y perseverando con ingenio so alcanzan las letras... Vuestras Mercedes han visto SI SÉ HABLAR ROMANCE, QUE NO ESTIMO YO POR PEQUEÑA PARTE en el que ha de hacer en el pueblo fruto de sus diciplinas, y también si sé hablar latín para las escuelas, de las ciencias se discuten; de lo que supe en dialéctica, muchos son testigos; en matemáticas, todos mis contrarios porfían que sé mucho, así como en geometría, cosmographía, architectura y prospectiva, que en aquesta Universidad he leído; también he mostrado aquí el largo estudio que yo tuve en filosofía natural, así leyendo partes della, quales son los libros *De generatione* y *De anima* (de Aristóteles), como filosofando cosas muy nuevas y de grandísima dificultad, quales han sido los tratados que yo he dado a mis oyentes escritos: *De opere intellectus*, *De lumine et specie*, *De magnete*, y otros, de bien se puede haber conocido qué noticia tengo de la filosofía natural; pues de la teología no digo más, sino que vuestras mercedes me han visto en disputas públicas, unas veces responder y otras argüir en diversas materias y difíciles; y por allí me pueden juzgar, pues por los hechos públicos se conocen las personas, y no por las hablillas de rincones. Allende desto, señores, he leído muchos días de los *Quatro libros de sentencias* [de Pedro Lombardo] siempre con grande auditorio; y si se perdieron los oyentes que me han oído, vuestras mercedes lo saben; pero porque nuestra contienda es sobre la lición de filosofía moral de Aristóteles, diré della en especial. Vuestras Mercedes saben cuántos tiempos han pasado que en esta cáthedra ningún Lector tuvo auditorio, sino sólo Maestro Gonzalo, de bien se ha mostrado que es cosa de gran dificultad leer bien la doctrina de Aristóteles en lo moral... Mas alegaré que leyendo a Aristóteles henchía (yo) el auditorio, y lo hacia cada día crecer más, así de teólogos y de otras personas

graves y doctas y generosos principales... Yo, Señores, anduve fuera de mi tierra por los mayores Estudios del mundo y por las mayores Cortes; los Estudios fueron Salamanca, Alcalá, Roma, París; y las Cortes, la del Papa, donde estuve muchos días, y la de España y la de Francia, cuya forma y usos he visto: pues en haber visto naciones a pocos de mi edad daro ventaja. Yo he visto quasi toda España, y he visto la mayor parte de Francia, y anduve de propósito a ver toda Italia, y no cierto a mirar los dices, sino a considerar las costumbres y las industrias y las diciplinas; y si sé hacer relación de todo esto, bien lo saben los que conmigo comunican; mar y tierra y cortos y estudios y muy diversos estados de gentes he conocido, y mezcládome con ellos, y hallo en mi cuenta bien averiguada que fuera de España anduve para esto más de tres mil leguas de camino, las cuales creo yo que son más a propósito de tener experiencia, que no tres mil canas nacidas en casa; y esta experiencia que con los ojos he ganado, la he ayudado siempre con la lición de Historiadores, porque ninguno hay de los aprobados antiguos que yo no lo haya leído: así aunque dicen que soy hombre mancebo, con diligencia he anticipado la edad... Suelen... decir... una principal objeción contra mí, partida en muchas partes, y de un nuevo género de reprobar los Doctos; unos dicen que soy gramático, y otros que soy retórico, y otros que soy geómetra, y otros que soy astrólogo; y uno dixo en un conciliábulo que me había hallado otra tacha más: que sabía architectura; yo respondienddo a esto, quanto a lo primero digo, señores, que entre los hombres sabios con quien yo he conversado, nunca vi que a nadie vituperasen de docto sino de ignorante... Quanto más que las diciplinas no se impiden unas a otras, mas antes se ayudan, como bien parece mirando los sabios antiguos quán universales fueron...”⁶

Típico del Renacimiento es este alegato, no sólo por la variedad de experiencias y estudios que refiere, sino por su arrogante franqueza y su valeroso orgullo. Y eso que el sobrino y editor del Maestro Oliva, Ambrosio de Morales, el famoso anticuario y cronista de Felipe II, dice a este propósito que “celebran en él mucho la modestia, el gran concierto,

⁶ Todas las citas textuales del escritor a quien se estudia están tomadas de *Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, dos volúmenes, Madrid, 1787.

la gravedad y el artificio con que lo prosiguió todo, en ocasión donde, no teniéndose comúnmente cuenta en esto, se desordenan los que allí hablan, y parece ponen todo su bien en decir mal de otros”. Comedimiento hubo de parecer, en aquellos días de inflamadas controversias (por ejemplo, las que suscitaban los escritos de Erasmo), no tratar a los antagonistas como entes infernales y espíritus ignaros.

Causa extrañeza la pertinacia con que niega Pérez de Oliva los títulos de su propio maestro Fray Alonso para obtener la cátedra; pero observemos que él declara haber sido discípulo de su opositor sólo por breve tiempo, en clase de lógica; lo cual, alega con justicia, no demuestra la mayor suficiencia de Fray Alonso. La emprende entonces, con despreocupada franqueza, contra la compasión a que quiere apelar el anciano fraile recordando sus servicios, edad y aun pobreza. “Yo creo en verdad —dice— que moverá más la justicia que no la compasión, principalmente donde la compasión no nace sino por falta de sufrimiento, porque de otra manera ¿qué mal le viene a un hombre religioso, que tiene su hábito, su celda y su refitorio, en no alcanzar riquezas? ¿Qué tema más con la cátedra, sino un poco más de honra humana que deben menospreciar los hombres religiosos?”

“Yo —exclama— no diré de mí lástimas ningunas, porque no lo acostumbro en tales casos”. Pero “yo soy el que padezco falta de estado de vivir, y el que tengo necesidad de tener algún lugar entre mis iguales”... Pues “si la cátedra de filosofía moral supiese hablar ¿qué lástimas piensan vuestras mercedes que diría? Ella por sí diría que miren cuán olvidada ha estado, y cuán escurecida, muchas veces por pasiones de los que la han proveído, y que miren que agora la demandan unos llorando, y otros no sé en qué confiando, y que unos la quieren para cumplir sus necesidades, y otros para cumplir las ajenas, no siendo aquesto lo que ella ha menester, porque ella demanda hombre que en las adversidades no gima, ni en los casos de justicia solicite; que los que la fundaron y dieron principio, para aquellos la hicieron que en los casos de fortuna son iguales y en los de justicia sosegados; para aquellos en quien hay sciencia, constancia y sufrimiento”...

De todos modos, insiste, no se pide sino justicia, y que ésta se haga en atención a méritos ampliamente demostrados, no a los que sólo se luzcan en el ejercicio de oposición. “Ya vuestras mercedes saben cuántas cosas se pueden disimular con ponerse el hombre en discrimen de sola

una lición. Hay en la Filosofía mil lugares comunes, que son como menestriles de fiestas, que los llevan do los quieren; de los cuales pueden estar apercebidos muchos días, y hay amigos y otras mil ayudas; y al fin no hay hombre de tan poco recaudo que algo no haga si en una sola cosa pone toda su industria para una muestra... Muestra no es una lición de oposición... Que en verdad si una lición de oposición bastase, y me lo consintiese mi consciencia, yo me opondría a la cátedra de prima de Cánones con los Señores Doctores Montemayor y Tapia, pues no faltaría de do haber la lición de oposición, y una docena de amigos que saliesen maravillándose della y menospreciando las de los otros”...

Cuanto se trasluce de los escritos de Oliva nos lo muestra sereno, laborioso y discreto, ejercitado en la variedad de disciplinas que él mismo describe y era usual entonces. Nada hizo en matemáticas por escrito, y probablemente poco en la enseñanza: pero pudo conocer la mejor doctrina de su tiempo, en sus visitas a Italia, y tal vez se librara del atraso que entonces sufría la Universidad de París en estas ciencias.⁷

Escribió de psicología y de moral, y de ello conservamos insignes muestras; escribió de física: los tratados que menciona, y se han perdido, *De la luz y de las imágenes* y *De la piedra imán*. Pérdida lamentable, porque, según él nos dice, allí trataba “cosas muy nuevas y de grandísima dificultad”; lo cual nos confirma, haciéndonos además peregrina revelación, Ambrosio de Morales:

“... El Maestro Oliva escribió en latín de la piedra imán, en la qual halló cierto grandes secretos. Mas todo era muy poco, y estaba todo ello imperfecto, y poco más que apuntado, para proseguirlo después de espacio, y tan borrado que no se entendía bien lo que le agradaba o lo que reprobaba. Una cosa quiero advertir aquí cerca desto. Creyóse muy de veras del quo POR LA PIEDRA IMÁN HALLÓ CÓMO SE PUDIESEN HABLAR DOS AUSENTES: es verdad que yo se lo oí platicar algunas veces, porque aunque yo era mochacho, todavía gustaba mucho de oírle todo lo que en conversación decía y ensoñaba. Mas en esto del poderse hablar así dos ausentes proponía la forma que en obrar se había de tener, y cierto era sutil; pero siempre afirmaba que

⁷ Es interesantísimo el trabajo de D. J. Rey Pastor, *Bibliografía matemática del siglo XVI*, en la *Revista de libros* de Madrid, número VI, noviembre-diciembre 1913.

andaba imaginándolo, mas que nunca allegaba a satisfacerse ni ponerlo en perfección, por faltar el fundamento principal de una piedra imán de tanta virtud qual no parece se podría hallar. Pues él dos tenía extrañas en su fuerza y virtud, y había visto la famosa de la Casa de la Contratación de Sevilla. Al fin esto fue cosa que nunca llegó a efeto, ni creo tuvo él confianza que podría llegar”.⁸

Todo indica que el Maestro cordobés estuvo en la vía por donde hubiera podido acercarse al descubrimiento de la inducción electromagnética. ¿No era en aquellos días cuando otro español, Miguel Servet, iniciaba el descubrimiento de la circulación de la sangre?

Trabajador delicado y paciente, con dotes de sabio que sólo exigían, para completar en él al descubridor científico, un tenaz y absorbente empeño por su teoría, el Maestro no se dio prisa en sus estudios sobre el magnetismo, y la muerte le sorprendió, joven aún, sin que hubiera completado ni esa ni otras comenzadas labores.

De ahí lo reducido de su obra, que podría contenerse íntegra en volumen pequeño de trescientas páginas. Pero pocas hay en la literatura española que, siendo tan cortas y fragmentarias, ofrezcan mayor interés. Allí, como revelación de personalidad, están el *Razonamiento* en la oposición universitaria de Salamanca y el discurso que pronunció ante el Ayuntamiento de la ciudad de Córdoba sobre la conveniencia de hacer navegable el Guadalquivir: discurso cariñosamente hiperbólico para, su tierra nativa, que “sola mereció alabanza no mezclada de vituperio” y que él asegura está mencionada en la poesía homérica como asiento de los Campos Elíseos; lleno de observaciones sagaces sobre los hechos económicos y las prácticas de los pueblos dirigidas al fomento de la riqueza; lleno también de reminiscencias y aun supersticiones históricas, como la de las columnas de Hércules, fábula seriamente creída entonces, al punto de que uno de los grandes humanistas del Renacimiento italiano, Baldessar Castiglione, se preocupara por indagar, apenas llegado

⁸ Esta noticia la habían tomado ya en cuenta Barrera, que escribió un artículo sobre el asunto en la *Revista sevillana de ciencias, artes y literatura*; Menéndez y Pelayo, García Icazbalceta, y Altamira en su *Historia de España y de la civilización española*.

a España, “donde son las columnas que quedaron por fin y señal de los trabajos de Hércules”.⁹

En orden a la psicología y la moral, aparte el tratado latino *De la labor del intelecto*, que ha desaparecido, y los diálogos *Del uso de las riquezas* y *De la castidad*, que no pasaron de tentativas, dejó el Maestro el esbozo de *Discurso de las potencias del alma y del buen uso dellas* y el famoso *Diálogo de la dignidad del hombre*.¹⁰ Adviértese en ambos la influencia

⁹ Curiosa carta de Castiglione o Lucio Marineo Sículo, incluida en la obra de éste, *De las cosas memorables de España*. Recientemente lo citan Antonio M. Fabié, en su prólogo a la edición de *El Cortesano*, de Castiglione, traducido por Boscán, *Libros de antaño*, y D. Marcelino Menéndez y Pelayo en su estudio sobre *Juan Boscán*, tomo XIII de la *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid. 1908.

¹⁰ No creo fácil perfeccionar la biografía del Maestro, por ahora, mientras no se tengan mejores datos que permitan precisar fechas y personas, tales como el tío residente en Roma (¿fue quizás el escolástico Agustín Pérez de Oliva?) y los Maestros Alonso y Gonzalo de Salamanca. Menéndez y Pelayo, en su libro sobre *Boscán*, p. 155, da como fecha de la muerte de Oliva el año de 1533. El año de 1530 daban, anteriormente, Mr. James Fitzmaurice-Kelly y M. Ernest Mérimée en sus manuales de historia de la literatura española. Ambrosio de Morales dice que el Maestro murió “aun no de cuarenta años”.

Hay noticia de que escribió o comenzó o escribir los trabajos siguientes:

Perdidos: *De lumine et spacie*; *De magnete*; “y otros”, según él, ensayos de física, en latín; *De opere intellectus*, ensayo de psicología, en latín; diálogos *Del uso de las riquezas* y *De la cantidad*, en castellano. Aun pensó escribir otros discursos sobre cuestiones de ética.

En discusión: *Vida y hechos de D. Cristóbal Colón, primer Almirante de las Indias y dominador de la Mar Océana*.

Obras que se conservan: *Poesías*, cuatro, de diversas fechas (la última, de 1627); *Diálogo* en latín y castellano, en elogio de la *Aritmética* de Martínez Silíceo (París, 1618); versión del *Anfitrión* de Plauto, hecha no mucho después que el *Diálogo* latino-castellano, según se colige por los palabras de Ambrosio de Morales (nota preliminar a las poesías del Maestro); *Razonamiento* hecho en el Ayuntamiento de la ciudad de Córdoba sobre la navegación del río Guadalquivir (¿1524?); *Diálogo de la dignidad del hombre* y *Discurso de las potencias del alma y del buen uso dellas*, escritos ambos, a lo que parece, después de los treinta años; versión de la *Electra* de Sófocles (1528); *Razonamiento* hecho en Salamanca el día de la lición de oposición de la cátedra de filosofía moral [¿1529?]; Inscripciones latinas en la Universidad de Salamanca (1520); versión de la *Hécuba* de Eurípides, probablemente su último trabajo.

EDICIONES:

- 1.—*Dialogus in laudem Arithmeticae Hispana seu Castellana lingua, quae parum aut nihil à sermone Latino dissentit*. Publicado con *In Arithmetica* de Juan Martínez Silíceo. París, 1518. Mencionan la publicación de este diálogo Ambrosio de Morales, en la nota preliminar que le puso al reimprimirlo en las *Obras* del Maestro, y Nicolás Amonio, *Bibliotheca Hispana Nova*. La *Arithmetica* se publicó por primera vez en 1514, en París; el diálogo de Oliva hubo de agregarse más tarde, pues no figura en el ejemplar que he consultado de esa primera edición, en la Biblioteca Nacional de México. Según Morales, el diálogo se reimprimió junto con la *Arithmetica* “otras veces después”. Nicolás Antonio menciona otra edición del tratado de Martínez Silíceo, hecha en Valencia en 1544.
- 2.—“Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules. O Comedia de Amphitryon.” Sin lugar ni año: se supone sea de hacia 1525. Esta edición rarísima está descrita en el *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia Comte de Benabavis* (3 vols., París, 1891-93), bajo el número 2230*; se copia, en facsímile, la portada. En el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, formado con los apuntamientos de D. Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón (Madrid, 1863-1889), está mencionada con el número 1118 del Registro B de la Biblioteca de Fernando Colón, quien puso esta nota: “Diómelo el mismo autor en Sevilla a 27 de Noviembre de 1525.” [*PHU corrige: tacha el 2230 y en su lugar “2229” y (4 vol., 1891-94)”. N.d.e.]
- 3.—“La Vençança de Agamenó. Tragedia que hizo Hernán perez de Oliva. Maestro, cuyo argumento es de (*sic*) Sophocles poeta griego. Año. 1628.”—Colofón: “Fue impresso en la muy noble y mas leal ciudad de Burgos: acabose a xiiij. dias del mes de Mayo. Año del señor de mil y quinientos y xxviii. años.”—El único ejemplar conocido de esta edición perteneció a la biblioteca de Salva, número 1416; pasó a la de Ricardo Heredia, y por fin a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde hoy se encuentra: consúltese el artículo de Menéndez y Pelayo *Cuatro palabras acerca del teatro griego en España*, inserto en la edición de Aristófanes, traducción de Baráibar, en la *Biblioteca Clásica* (Madrid, 1880), y su libro *Juan Boscán*, ya mencionado en estas notas, página 155. La edición está descrita en el Catálogo de la biblioteca de Heredia, bajo el número 2225: se copia en facsímile la portada.
- 4.—“La venganza de Agamenón, tragedia que hizo Hernán Pérez de Oliva, Maestro: cuyo argumento es de Sófocles, Poeta Griego. 1531.” (*Al fin*:) “Fue impresso esto presente tratado en la muy Noble y mas Leal ciudad de Burgos, en casa de Juan de Junta, Impresor de libras. Acabóse n 12 del mes de junio, año del nacimiento de Jesu Cristo nuestro señor de mili y quinientos y treinta y un años.”—Se da cuenta de esta edición en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de Gallardo, tomo III, número 3461.

5.—*La venganza de Agamenón*. Edición de Sevilla. 1541. en 4.0—Lo menciona Francisco Cerdá y Rico, obras de Cervantes de Salazar, 1772, página 27 del *Discurso* de Ambrosio de Morales, nota. No la menciona D. Joaquín Hazañas y La Rúa en su libro *La imprenta en Sevilla*, Sevilla, 1892.

6.—“Obras q Francisco | Ceruantes de salazar ha hecho, | glosado, y traducido. | La primera es el Appologo de la ociosi | dad y el trabajo, intitulado Lobricio Por | tundo donde se trata con marauilloso estilo | delos grandes males dela ociosidad, y por | el contrario de los prouechos y bienes del | trabajo, compuesto por el Protonotario | Luys Mexia, glosado y moralizado por | Francisco Contantes de Salazar. | La segunda es vn dialogo de la dignidad | del hombre donde por manera de disputa se | trota de las gradezas y marauillas que oy | en el hobre, y por el cotrario de sus trabajos | y miserias, começado por el maestro Oliua, | y acabado por Fracisco Ceruates de salazar. | La tercera es la intro[du]cion (*sic*) y camino pa | ra la sabiduría dóde se declara que cosa sea | y se ponen grandes auisos para la vida hu | mana compuesto en latín por el excelente va | ron Luys viues buelta en castellano, con | muchas adiciones que al proposito hazian | por Francisco Contantes de Salazar. | Con priuilegio.” El colofón del *Diálogo de la dignidad del hombre* (cada tratado forma un fascículo aparte) termina así: ... “fue impresso en alcalá de henares en casa de [Juan] de Brocar a xxv. de Mayo del año M.d.xlvi.”—Se describió esta edición en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo II. número 1758; así mismo en el *Catálogo* de la biblioteca de Ricardo Heredia, número 2820, ejemplar de Salva número 3369.

7.—*Diálogo de la dignidad del hombre*, traducido al italiano por Alfonso de Ulloa, y publicado en Venecia. Según Nicolás Antonio, el año de 1563, en 8.0; según Francisco Cerda y Rico, el año de 1564, en 120: el último asegura haber visto el libro. No es probable que sean dos las ediciones.

8.—“Las olios (*sic*) | del Maestro Fer | nan Perez de Oliva natural de | Cordoua: Rector que fue de la Vniversidad de Sala | manca, y Cathedratico de Theologia en ella, | Con otras cosas quo van añadidas, comose dara razón luego | al principio. | Dirigidas Al Illustrissimo señor el Cardenal de | Toledo don Gaspar de Quiroga. | (Escudo del Mecenas, grabado en madero) | . Con priuilegio. | En Cordoua por Gabriel Ramos Bejarano. | Año. 1586.” El colofón declara que la impresión se terminó en diciembre de 1585.—Esta edición la dirigió Ambrosio de Morales y contiene todas las obras que nos quedan del Maestro, así como otras de su sobrino y un discurso del cordobés Pedro de Valles. Comenzó a imprimirse en Salamanca, y Ramos Bejarano explica al *lector*: “Este libro se començo a imprimir en Salamanca, y después fue necesario passarlo o Corduba, auiendose impresso alla no mas que hasta el argumento del dialogo de la dignidad del hombre en quatro pliegos. Todo lo de mas se

acabo en Cordoua. Mas porque en Salamanca no se imprimieron mas de quinientos, se imprimieron otros mil enteros en Cordoua. Por esto tendrán unos libros diferentes principios que otros, y podríase pensar que fuessen dos impresiones, y no es sino toda vna misma, como por lo dicho se entiende”.

Dan noticias de esta edición D. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español...*, Madrid, 1860; el Catálogo de la Biblioteca de Ricardo Heredia, número 2823 (ejemplar de Salva número 1354); I). Marcelino Menéndez y Pelayo, artículo *Cuatro palabras acerca del teatro griego en España*: D. Joaquín Hazañas y La Rúa, *La imprenta en Sevilla*, artículo Gabriel Ramos Bejarano; y D. José. María de Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba* (Madrid, 1900): es aquí donde mejor se la describe.

EDICIONES QUE CONOZCO:

9.—“Parnaso | Español. | Colección | de poesías | escogidas | de los mas celebres poetas | castellanos. | Por D. Juan Joseph López de Sedaño. | Caballero Pensionado de la Real y | distinguido Orden Española de Car | los Tercero, y Académico de la | Real Academia de la Historia.— | Con licencia. | Madrid. Por D. Antonio de Sancha. | Año de M.DCC.LXXII.” Tomo VI^o, quo comprende seis tragedias. *La Venganza de Agamenón* y la *Hécuba triste* ocupan las páginas 191 a 311. Las otras cuatro tragedias son las *Nises* de Fray Jerónimo Bermúdez y la *Isabela* y la *Alejandra* de Lupercio Leonardo.

10.—“Obras | qvu Francisco Cervantes | de Salazar | ha hecho glossado i tradvuido. Dialogo | de la dignidad del hombre | por el M. Oliva i por Cervantes. | Apólogo de la ociosidad i el trabajo, | intitvlado Labricio Portvndo. | por Lvis Mexia, | glossado por F. Cervantes. | Introducion i camino para la sabidvria | compuesta en latín, como va ahora, | por Jvan Lvis Vives, | vvelta en castellano con mvchas adiciones | por el mismo Cervantes. | Con licencia del Consejo. | En Madrid por Don Antonio de Sancha. | M.DCC.LXXII.” Edición dirigida y anotada por Francisco Cerda y Rico y costeadado por Manuel Negrete, Marques de Torremanzanal.

11.—“Las Obras | del Maestro Fernán Pérez de Oliva. | natural de Cordova, | Rector que fue de la Universidad de Salamanca, y | Catedrático de Teología en ella; y juntamente quin | ce Discursos sobre diversas materias, compuestos | por su sobrino el celebre, Ambrosio de Morales, | Cronista del Católico Rey D. Felipe II; la Devisa | que hizo para el Señor D. Juan de Austria; la Ta | bla de Cebes que trasladó de Griego en Castellano, | con el argumento y declaracion que hizo della; | y un Discurso del Lic. Pedro de Valles sobre el | temor de la muerte, y deseos de la vida, y repre | sentacion de la gloria del Cielo. | Dirigidas al Ilustrísimo Señor el Cardenal de To | ledo D. Gaspar de Quiroga. | Dalas a luz en esta segunda edición | D. A. V. O. | Con Licencia del Consejo.

| En Madrid: En la Imprenta de Benito Cano. | Año de M.DCC. LXXXVII.”
2 volúmenes en 8.º

12.—“Biblioteca | de Autores Españoles, | desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. | Obras completas de filósofos, | con un discurso preliminar | del Excelentísimo é Ilustrísimo Señor Don Adolfo de Castro, | Individuo correspondiente de las Academias Españolas y de la Historia.— | Madrid, | M. Rivadeneyra— Editor | 1873.” Tomo LXV de la Colección. Pérez de Oliva, con el *Diálogo de la dignidad del hombre*, ocupa las páginas 377 a 390.

En su *Précis d'histoire de la litterature espagnole* (París, 1908), página 183, trae M. Ernest Mérimée esta nota, a propósito del *Diálogo de la dignidad del hombre*; “Edit. Fabié (*Bibliof. Esp.*)” He buscado durante mucho tiempo esta edición, sin hallarla, y finalmente he obtenido del insigne hispanista M. Raymond Foulché-Delbosch la seguridad de que no existe edición de las obras de Oliva hecha por D. Antonio María Fabé ni en la *Sociedad de Bibliófilos Españoles*. Acaso se trató de una reimpresión del solo *Diálogo* con producciones de otros autores; pero tampoco la he encontrado, ni me parece probable.

Se menciona como la mejor biografía del Maestro la escrita por Rezabal y Ugarte, incluida en su *Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis Colegios Mayores* (Madrid, 1805), obra que no he podido ver: pero se dice, en nota a la *Historia de la literatura española*, de Ticknor, traducción de Gayangos y Vedia, que “todo lo que de él se sabe que pueda interesar al lector está tomado del memorial de méritos y servicios presentado por él al hacer oposición a la cátedra de filosofía moral en Salamanca”; es decir, el *Razonamiento* que he extractado.

Hay datos y opiniones sobre Oliva en: Cervantes de Salazar, *Epístola Nuncupatoria* a Hernán Cortés, al frente del *Diálogo de la dignidad del hombre*, continuado por él (1546); Alejo Venegas, prefacio al *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, de Luis Mejía (¿1540?); Ambrosio de Morales, *Discurso sobre la lengua castellana* (1540) y notas a la edición de las obras del Maestro (1586); Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova* (1672); Gregorio de Mayáns y Sisear, *Orígenes de la lengua española* y *Oración* un que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española (1737); Agustín de Montiano y Luyando, *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750); Juan José López de Sedaño, índice del tomo VIº del *Parnaso Español* (1772); Francisco Cerdá y Rico, prólogo y notas a las obras de Cervantes de Salazar (1772); Francisco Xavier Lampillas, *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola* (1778); A. V. O, prólogo a la segunda edición de las obras del Maestro (1787); Bouterwek, *Historia de la literatura española* (1804); Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español* (hacia 1837); Francisco Martínez de la Rosa, Anotaciones a la *Poética*; George Ticknor, *Historia de la literatura española*; Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*

(1800); Joaquín García Icazbalceta, *Biografía de Francisco Cervantes de Solazar* (1875); Marcelino Menéndez y Pelayo, artículo *Cuatro palabras acerca del teatro griego en España* (1880) y estudio sobre *Juan Boscán* (1908); Rafael Altamira, *Historia de España y de la civilización española* (1900-1911). Se menciona a Oliva en otras muchas obras, especialmente historias literarias (por ejemplo, la del drama español por Schack), pero sin añadir novedad alguna, y con frecuencia, en los diccionarios enciclopédicos, agregando datos falsos.

La obra del Maestro relativa a Colón se dice que fue escrita por los años de 1525, en Sevilla, probablemente a las órdenes del propio hijo del Descubridor, D. Fernando Colón. Con respecto a la posibilidad de que la obra que corre bajo el nombre, precisamente, de Fernando Colón, sea la escrita por el Maestro cordobés, según pensó Gallardo (y después Harrisse), copiaré el magistral resumen que hace D. Marcelino Menéndez y Pelayo en su artículo *De los historiadores de Colón* (*Estudios de crítica literaria*, tomo II, Madrid, 1895):

“Aquí (después de la *Historia de Indias*, de López de Gómara) se coloca por la fecha de su publicación un libro de origen algo oscuro y problemático y que para unos es piedra angular de la historia del Nuevo Mundo, mientras que otros lo desdeñan como una torpe falsificación. Bien se entiende que aludimos a las *Historie del Signor D. Fernando Colombo: Nelle quali s'ha particolare, & vera relatione della vita, e de' fatti dell' ammiraglio, D. Christoforo Colombo suo padre. E dello scoprimento, ch' egli fece dell' indie Occidentali, dette Mondo nuouo, hora possedute dal serenissimo re catolico: Nuevamente di lingua spagnuola tradotte nell'Italiana del Sign. Alfonso Ulloa*, por primera vez impresas en Venecia, en 1571 (por Francesco de Franceschi); treinta y dos años después de la muerte de su autor presunto. El original castellano no parece, y cuando a principios del siglo pasado (XVIII) el Consejero de Indias González Barcia quiso incluirla en su colección de *Historiadores primitivos de Indias*, tuvo que retraducirla, por cierto con poca fortuna, que todavía ha empeorado en una reimpresión novísima.”

“Las *Historias* de D. Fernando pasaban sin contradicción por documento original y fidedigno (salvo algunos escrúpulos de D. Bartolomé Gallardo) hasta que el autor de la *Bibliotheca Americana Vetustissima* (Mr. Henry Harrisse), en un libro publicado en 1871 por la Sociedad de Bibliófilos de Sevilla (*Fernando Colón, historiador de su padre*), no solamente insinuó graves dudas, sino que llegó a aventurar la especie de ser la obra entera una superchería. No eran leves a la verdad los fundamentos en que Harrisse apoyaba su inaudita paradoja. Don Fernando Colón, el patriarca de los bibliófilos modernos, tan cuidadoso de sus propios libros y de los ajenos, no consigna ni en los *Registros* ni en los *Abece-darios* de su biblioteca semejante manuscrito, al paso que hace memoria de otros debidos a su ingenio, y al parecer menos importantes por sus asuntos, tales como un cancionero de sus versos (*Ryhmí et cantilenae manu et hispanico*

sermone scripti) y el titulado *Colón de Concordia*. Por el contrario, se encuentra en más de uno de estos catálogos la designación de una vida de Colón escrita por el Maestro Hernán Pérez de Oliva (*Ferdinandi Pérez de Oliva tractatus manu et hispano sermone scriptus de vita et gestis D. Christophori Colon primi Indiarum Almirantis et Maris Oceanis dominatoris*-Regisirum B, número 4180), de la cual ninguna noticia parece haber logrado su sobrino Ambrosio de Morales; y ¿quién sabe si sería la misma que puso en italiano el traductor ambidextro Alfonso de Ulloa, que ya había llevado a la misma lengua el *Diálogo de la dignidad del hombre* del propio Hernán Pérez de Oliva? Por otra parte, el D. Fernando que se dice autor de las *Historie* principia por no saber a punto fijo dónde nació su padre, y apunta hasta cinco opiniones; cuenta sobre su llegada a Portugal fábulas anacrónicas e imposibles, y finalmente hasta manifiesta ignorar el sitio donde yacen sus restos, puesto que los da por enterrados en la Iglesia Mayor de Sevilla, donde no estuvieron jamás.”

“Todos estos argumentos, unidos al silencio de los contemporáneos y aun de los mismos familiares de D. Fernando, parecían de gran fuerza; pero de pronto vino a quitársela el conocimiento pleno de la *Historia de las Indias*, del Pr. Bartolomé de Las Casas, donde no sólo se encuentran capítulos sustancialmente idénticos en los de las *Historia* (coincidencia que en rigor nada probaría sino la existencia de un texto anterior, fuese del Maestro Oliva o de cualquier otro), sino que se invoca explícitamente el testimonio de *D. Fernando Colón en su Historia*, para cosas que realmente constan con las mismas palabras en el libro publicado por Alfonso de Ulloa. No hay duda, pues, que Fray Bartolomé de Las Casas disfrutó un manuscrito de la biografía de Cristóbal Colón por su hijo, muy semejante, si no idéntica a la que hoy conocemos, dejados aparte los errores materiales del traductor Ulloa y del tipógrafo italiano, y quizá también algunas desacertadas enmiendas, adiciones y supresiones que hubo de permitirse Ulloa, o D. Luis Colón, o alguna de las varias personas por cuyas manos corrió este desventurado manuscrito. El mismo Harrisse, que no llevó la mejor parte en sus controversias sobre este punto con D’Avezac, Peragallo y otros, ha modificado mucho sus conclusiones en esta parte, y hoy no niega la existencia de una antigua historia de Colón atribuida a D. Fernando, y cuyo autor habla como testigo presencial del cuarto viaje.

“Pero esta *Historia* ha llegado a nosotros en tal estado de corrupción, que es muy difícil sacar fruto de ella sin someterla antes a un examen riguroso de fechas y nombres, y hacer de ella una edición crítica, lo cual sería sin duda más valioso servicio que el que pueden prestar tantas polémicas verbosas y apasionadas. Que sea de D. Fernando, o de Hernán Pérez de Oliva, o de cualquier otro, nada importa para el valor de casi todo lo que en ella se contiene, puesto que está sustancialmente conforme con los diarios, cartas y otros escritos del Almirante que por fortuna poseemos, y que el autor, quienquiera que fuese (y

que sobre su autor ejercían Aristóteles en el orden filosófico y Cicerón en el literario. Uno y otros maestros fueron influjos preponderantes a fines de la Edad Media; el Renacimiento no pudo olvidarles, y aun se apasionó por el orador romano, pero puso junto a ellos, o por encima, a los artistas creadores de la literatura helénica, y a Platón, cuyo espíritu clara u ocultamente domina en todo el movimiento de la época: “en Platón —dice Hegel— un nuevo mundo humano se reveló al Occidente”. El Maestro Oliva no rompe con la tradición medioeval; pero ya recibe el influjo de las nuevas corrientes de cultura. Él mismo recomienda alternar la lectura de los escolásticos con la de los escritores clásicos, los autores que llamaban entonces *elegantes*. No sabe de Aristóteles a través de Tomás de Aquino, sino directamente, y recorre su enciclopedia; Aristóteles es para él “fuente de la sabiduría natural”, esto es, de toda

¿quién mas abonado que su hijo?), tuvo a su disposición y extractó y aprovechó, como antes y después de él lo hicieron otros muchos. Pero la duda empieza en aquellas, cosas que ningún biógrafo anterior consigna, y que sobre la fe de D. Fernando Colón vienen admitiéndose, así en lo tocante a los primeros años de D. Cristóbal, en que el biógrafo controvertido parece haber estado tan a oscuras como nosotros o más, cuanto en lo tocante a las relaciones de Colón con el Gobierno de Castilla, en que se hace eco de una tradición, que pudiéramos llamar de *familia*, manifiestamente hostil al Rey Católico. Con este libro comenzó a formarse lo que ahora llaman la *leyenda colombina*, y por eso es el principal baluarte de los que la defienden, así como el principal blanco de los tiros de los que la atacan. Notorio es, sin embargo, que la tal leyenda ha sido pródigamente enriquecida por lo imaginación de los panegiristas posteriores”...

La obra en discusión fue reimpressa en italiano varias veces (Milán, 1611; Venecia, 1618, 1072, 1676, 1678, 1685, 1707) y vertida a diversos idiomas (al francés, por C. Cotolendy, París, 1681). La versión castellana de Andrés González Barcia fue publicada en Madrid en 1719, y reimpressa en 1892, en los tomos V y VI de la *Colección de libros raros o curiosos que tratan de América*. Esta incorrecta edición lleva, al principio del segundo tomo, un mediano *Estudio biográfico y bibliográfico acerca de V. Fernando Colón*, anónimo: en esto se discute con mucha ligereza la cuestión promovida por HARRISSE, y ni siquiera se toma en cuenta la hipótesis de que Alfonso de Ulloa se hubiera servido del manuscrito de Pérez de Oliva. Es verdad que otros escritores, como José María Asensio (*Cristóbal Colón, su vida, sus viajes, sus descubrimientos*), también hacen caso omiso, con no muy buen acuerdo, de la vieja hipótesis de Gallardo y HARRISSE.

doctrina no estrictamente religiosa. Y de ahí deriva su metafísica, que colegimos por adumbraciones; y de ahí parte para construir sus nociones psicológicas; y de ahí, tanto como de la Biblia, toma sus principios éticos.

Su metafísica tiende, acaso de manera inconsciente, a la afirmación de la Voluntad como principio esencial: tendencia que tiene su origen en ideas de Aristóteles, sin duda, pero que su discípulo español expresa en más decisiva forma, más cercana al *voluntarismo* de nuestros días:

“Todas las cosas que algún poderío natural alcanzan —dice en el *Discurso de las potencias del alma*— grande apetito tienen de ponerlo en ejercicio. Es la causa, porque fueron a las cosas dadas sus potencias para que con ellas busquen su perfección, y estarían en ocio todas si no tuviesen dentro de sí alguna incitación que las moviese. Esta incitación o apetito es a las veces sin conocimiento alguno, como el apetito que tienen todas las cosas de ser, y los elementos de colocarse en sus lugares, y obrar según su naturaleza...”

El imperio de la voluntad se manifiesta en el hombre, en quien ella es “gobernadora de todas las potencias oficiales... cuyas obras así son todas qual fue primero en la voluntad la disposición dellas. De manera que las cosas que el entendimiento trata por obra principal... todas se atienen al mandamiento de la voluntad”... Y aun en los fenómenos fisiológicos que se rigen “por leyes generales del universo sin mudamiento puestas... la naturaleza para obrar demanda ayuda con apetito manifiesto a la voluntad”.¹¹

El *voluntarismo* no llega a definirse como principio único y supremo, pues el Maestro Oliva no pretende renovar ni discutir los fundamentos de las doctrinas teológicas aceptadas en su tiempo. No apunta el misticismo. A Dios se llega por la razón; el entendimiento, espejo de los fenómenos y luz que esclarece los caminos, es potencia que asciende, sobre edificios de generalizaciones, hasta la idea de Dios, “do está el fin y el deleyte cumplido del entender”.¹²

¹¹ Para el origen de estas ideas, voluntaristas en apariencia, véanse en Aristóteles, la *Física*, especialmente los libros I y IV. [Nota de PHU en la edición de *En la orilla. Mi España*, p. 139. N.d.e.]

¹² Entre las teorías principales de Aristóteles, la que mejor puede dar fundamento a un *voluntarismo* es la de la actividad como esencia del ser. Pasajes que

Tiene, sí, limitaciones el entendimiento: flaqueza, dice en el *Diálogo de la dignidad del hombre*, “por la qual no pueden (los hombres) comprehender las cosas como son en la verdad”. Le concede más en el *Discurso*: “Las cosas que el entendimiento por los sentidos rudamente comprehende por sus muestras, con su viveza maravillosa las desenvuelve, y descubre sus secretos, do ninguna cosa habrá tan encubierta, fuera de las divinas, que a su porfía se pueda defender”; pero no puede abarcarlo todo de un golpe, y por eso necesita de la memoria. Señala, como ya hacían los griegos, la diferencia entre la simple percepción y la intelección: “el conocimiento es en dos maneras, uno en el sentido y otro en el entendimiento... Los sentidos sólo andan por la representación exterior de las cosas que cercanas tienen, sin entrar

indican aproximaciones son, por ejemplo, *Física*, libro 1, capítulo X, y libro II, capítulo L.

Alfred Weber, como partidario del *voluntarismo*, señala esta tendencia de Aristóteles en su *Histoire de la philosophie européenne* (7.^a edición, París, página 109). Esto pasaje de Aristóteles apoya y aun explica las ideas expuestas por el humanista cordobés: ...“Como hay en las cosas un elemento divino, excelente y deseable, decimos que uno de nuestros dos principios (materia y privación) es contrario a ese elemento, mientras que el otro está hecho por su propia naturaleza para buscar y desear ese elemento divino... Es imposible... que la forma se desee a sí misma... Pero ese es precisamente el papel de la materia.” (*Física*, libro I, capítulo X, § 7). La tendencia de los elementos “a colocarse en sus lugares” es noción claramente aristotélica: “Por las leyes mismas de la naturaleza, cada cuerpo es llevado hacia los lugares que le son propios, o permanece en ellos...” (*Física*, libro IV, capítulo VI, § 2); “en cada uno de los elementos hay una tendencia natural que los dirige, por ejemplo, al fuego hacia arriba...” (libro IV, capítulo XI, § 2). Como origen de las ideas desarrolladas en el *Discurso de las potencias del alma* puede señalarse también la *Metafísica*, libro IX. Ambrosio de Morales, en la nota preliminar que pone a dicho *Discurso*, señala como fuente los últimos capítulos del libro VI de la *Ética* (a Nicómaco): allí sólo he encontrado una de las ideas del *Discurso*: la de que los potencias o virtudes están en el hombre, pero se desarrollan con el hábito, o, como prefiere decir Oliva, la *costumbre*.

El Cardenal Zeferino González, en su *Historia de la filosofía*, clasifica a Oliva entre los pensadores independientes, pero sólo toma en cuenta el *Diálogo de la dignidad del hombre*.

a lo secreto ni comprender lo interior"... El espíritu está sujeto a evolución: "vemos que con nosotros nacieron entendimiento, memoria y voluntad, y movimiento en los miembros, todo esto tan sosegado y encubierto que quasi parece no haber tal poderío. Mas después que convalecemos, y entrando más en la vida las necesidades della nos ponen en ejercicio, entonces se descubren manifiestos, primero torpes y pesados, después fáciles y ligeros en obrar... Debemos limar la rudeza de nuestras potencias con el uso, de do nace la costumbre... El entendimiento muestra su costumbre en el juicio, la voluntad en el amor, la memoria en el acuerdo"...

Además, el espíritu es afectado por el cuerpo; el corazón, los órganos digestivos, todo influye en el funcionar de la razón:

"el alma nuestra su principal asiento tiene en el cerebro... y en unas celdillas dél llenas de leve licor, hace sus obras principales con ayuda de los sentidos, por do se le traslucen las cosas de fuera"... (*Diálogo*).

La ética del Maestro Oliva es la del cristianismo, aunque en ocasiones se contamina con el orgullo del Renacimiento. Y aunque la filosofía cristiana obligue al optimismo, en el *Diálogo de la dignidad del hombre* triunfa, a nuestros ojos de hoy, el criterio pesimista. Schopenhauer se habría deleitado en él; y asombra que no lo conociese quien fue excelente hispanista y, además de citar con frecuencia escritores castellanos, tradujo al más difícil de todos, a Gracián. "Aunque el pesimismo es cosa tan vieja como el mundo —escribe mi distinguido compatriota D. Federico García Godoy—, creo ver en este *Diálogo* chispazos de una manera pesimista de ver las cosas, muy *actual*, muy de la hora presente".

...Aurelio sigue a Antonio viéndole salir de la ciudad al campo, le alcanza, e inquiera por qué va, como de costumbre, hacia el valle solitario. Entablan conversación, amena y fácil, en la cual se oyen ecos vagos de los rumores del Iliso:

"Mira este valle —dice Antonio— cuán deleytable parece: mira esos prados floridos, y esas aguas claras que por medio corren: verás esas arboledas llenas de ruyseñores y otras aves que con su vuelo entre las ramas y su canto nos deleytan: y entenderás por qué suelo venir a este lugar tantas veces".

Aurelio no se satisface con esta razón, y Antonio confiesa que ama la soledad. “Porque quando a ella venimos alterados de las conversaciones de los hombres, donde nos encendimos en vanas voluntades, o perdimos el tino de la razón, ella nos sosiega el pecho, y nos abre las puertas de la sabiduría, para que, sanando el ánimo de las heridas que recibe en la guerra que entre las contiendas de los hombres trae, pueda tornar entero a la batalla. Ninguno hay que viva bien en compañía de los otros hombres si muchas veces no está solo a contemplar qué hará acompañado”. Aurelio, pesimista rotundo, cree que buscamos la soledad por “el aborrecimiento que cada hombre tiene al género humano”: los autores excelentes que lee no han borrado de él esa noción, antes se la confirman, mostrándole no hay “esperanza que pueda venir el hombre a algún estado donde no le fuera mejor no ser nacido”. Los dos amigos encuentran al sabio Dinarco sentado junto a una fuente, rodeado de “hombres buenos, amadores de saber, que le siguen siempre”; entablan conversación con él, y conciertan una discusión sobre el valer del hombre. Hablará el acusador primero; le responderá el defensor. El diálogo, de hecho, se desvanece para dejar el campo a dos extensas disertaciones, y hasta el estilo cambia.

Aurelio describe con elocuencia la infeliz condición humana. Poco sabemos de las cosas, pero más vale así, pues no nos daremos cuenta cabal de nuestra miseria; a poco que ahondemos, todo nos desconsuela. Mientras los cielos lucen claros y brillantes, nosotros estamos en la hez del mundo, cubiertos de nieblas, entre brutos; la tierra es pequeña, y no podemos recorrerla toda: nos lo vedan fríos o calores, aguas o sequías.¹³

¹³ Citaré una interesante *concordanza* con este pasaje. En la memorable conversación que sostuvo Goethe con Falk el día de la muerte de Wieland, sobre la perennidad del espíritu y la concepción de las *mónadas*, figura este singular episodio: ...“En ese momento sonaron en la calle los ladridos de un perro. Goethe, cuya antipatía por los perros es innata, se lanzó violentamente a la ventana y gritó: —Hagas lo que hagas, Larva, yo sabré arreglármelas, de manera que no me atrapes ni me sometas a ti. —Palabras que habrían parecido extrañas a quien las hubiera oído sin conocer el conjunto de las ideas que Goethe desarrollaba... “Goethe calló por algunos instantes, y dijo luego en tono más tranquilo: —La canalla del mundo se atreve en verdad a demasiado orgullo; en este rincón del universo donde rueda nuestro planeta, nos hemos encontrado con toda clase de criaturas inferiores, verdadera hez de las *mónadas*; y si en otros planetas se supiera que ésta es nuestra sociedad, poco honor nos haría.”

“Así que de todo el mundo y su grandeza estamos nosotros retraídos en muy chico espacio, en la más vil parte dél, donde nacemos desproveídos de todos los dones que a los otros animales proveyó naturaleza. A unos cubrió de pelos, a otros de pluma, a otros de escama, y otros nacen en conchas cerrados; mas el hombre tan desamparado, que el primer don natural que en él halla el frío y el calor es la carne. Así sale al mundo, llorando y gimiendo, como quien da señal de las miserias que viene a pasar.” Los otros animales presto saben valerse; “mas el hombre, muchos días después que nace, ni tiene en sí poderío de moverse, ni sabe do buscar su mantenimiento, ni puede sufrir las mudanzas del ayre. Todo lo ha de alcanzar por luengo discurso y costumbre, do parece que el mundo como por fuerza lo recibe, y naturaleza, casi como importunada de los que al hombre crían, le da lugar en la vida. Y aun entonces le da por mantenimiento lo más vil. Los brutos que la naturaleza hizo mansos, viven de yerbas y simientes y otras limpias viandas; el hombre vive de sangre, hecho sepultura de los otros animales. Y si los dones naturales consideramos, verlos hemos todos repartidos por los otros animales. Muchos tienen mayor cuerpo donde reyne su ánima: los toros mayor fuerza, los tigres ligereza, destreza los leones y vida las cornejas”. El desamparo en que la naturaleza tiene al hombre es prueba de nuestro escaso valer: “pues a los otros animales, si no los apartó a mejores lugares, armólos a lo menos contra los peligros de este suelo: a las aves dio alas con que se apartasen dellos, a las bestias les dio armas para su defensa, a unas de cuernos, y a otras de uñas, y a otras de dientes, y a los peces dio gran libertad para huir por las aguas. Los hombres solos son los que ninguna defensa natural tienen contra sus daños: perezosos en huir y desarmados para esperar. Y aun sobre todo esto la naturaleza crió mil ponzoñas y venenosos animales que al hombre matasen, como arrepentida de haberlo hecho. Y aunque esto no hubiera, dentro de nosotros tenemos mil peligros de nuestra salud”. El cuerpo fácilmente enferma, porque la delicadeza de nuestros órganos es extremada. “¿Qué diré, sino que fuimos con tanto artificio hechos, porque tuviésemos más partes de poder ser ofendidos?”... Vivimos con trabajo “pues comemos por fuerza que a la tierra hacemos con sudor y hierro”: despojamos a los animales,

El Maestro Oliva pudo encontrar sugerencias para este pasaje de su *Diálogo* en la *República* de Cicerón, libro I, § XVII.

violentamos a las mismas cosas inanimadas para obtener nuestro albergue y nuestro vestido. “Ninguna cosa nos sirve ni aprovecha de su gana; ni podemos nosotros vivir, sino con la muerte de las otras cosas que hizo la naturaleza. Aves, peces y bestias de la tierra, árboles y piedras y todas las otras cosas perecen para mantener nuestra miserable vida, tanto es violenta cosa y de gran dificultad poderla sostener”. El alma sufre con toda alteración del cuerpo, y en sí misma tiene causas de muerte. Y aun suponiéndola sana ¿a qué sirve? A hacernos ver nuestras miserias. El entendimiento, además, se desarrolla lentamente, y sólo llega a su plenitud cuando nos acercamos a la vejez, y ya no hay grandes cosas que emprender. “Y aun entonces padece mil defectos en los engaños que le hacen los sentidos; y también porque, el suyo no es muy cierto en el razonar y en el entender; unas veces siente uno, y otras veces él mismo siente lo contrario; siempre con duda y con temor de afirmarse en ninguna cosa. De do nace, como manifiesto vemos, tanta diversidad de opiniones de los hombres, que entre sí son diversos... Teniendo nosotros en sola la verdad el socorro de la vida, tenemos para buscarla tan flaco entendimiento, que si por ventura puede el hombre alguna vez alcanzar una verdad, mientras la procura se le ofrece necesidad de otras mil que no puede seguir.” Y todavía, siendo el entendimiento “aquel a quien está toda nuestra, vida encomendada, ha buscado... maneras de traernos la muerte. ¿Quién bailó el hierro escondido en las venas de la tierra? ¿Quién hizo de él cuchillos para romper nuestras carnes? ¿Quién hizo saetas? ¿Quién fue el que hizo lanzas? ¿Quién lombardas? ¿Quién halló tantas artes de quitarnos la vida, sino el entendimiento, que ninguna igual industria halló de traernos la salud? Este es el que mostró deshacer las defensas que las gentes ponen contra sus peligros, éste halló los engaños, éste halló los venenos, y todos los otros males, por los cuales dicen que es el hombre el mayor daño del hombre.” La razón vive en conflicto con la voluntad, y “muchas veces dexa de defendernos”... “Todo es vanidad y trabajo lo que a los hombres pertenece, como bien se puede ver si los consideramos en los pueblos do viven en comunidad”: se afana el obrero, no descansa el sabio, pena el labrador; el hombre social vive en continuo afán inútil, como Sísifo. “Si miráis la gente de guerra, que guarda la República, verlos heis vestidos de hierro, mantenidos de robos, con mudados de matar y temores de ser muertos... Así que todos estos y los demás estados de los hombres no son sino diversos modos de penar”. Pasamos la vida en engaños, tras

ilusiones que nunca se alcanzan, y al fin viene la vejez, con su cortejo de miserias físicas, y la muerte espantable. Muertos ya ¿de qué nos sirven honores y fama póstumos? “¿Qué aprovecha a los huesos sepultados la gran fama de los hechos? ¿Dónde está el sentido? ¿Dónde el pecho para recibir la gloria? ¿Dó los ojos? ¿Dó el oír, con que el hombre coge los frutos de ser alabado? Los cuerpos en la sepultura no son diferentes de las piedras que los cubren. Allí yacen en tinieblas, libres de bien y mal, do nada se les da que ande el nombre volando con los ayres de la fama, la qual es tan incierta, que a la fin mezcla la verdad con fábulas vanas y quita de ser conocidos los defunctos por los nombres que tenían”. Las memorias de los grandes hombres Troyanos y Griegos con la antigüedad están así corrompidos, que ya por sus nombres no conocemos los que fueron, sino otros hombres fingidos que han hecho en su lugar con fábulas los Poetas, y los Historiadores con gana de hacer más admirables las cosas.

Y aunque digan la verdad, no escriben en el Cielo incorruptible, ni con letras inmutables, sino escriben en papel con letras, que aunque en él fueran durables, con la mudanza de los tiempos a la fin se desconocen. Las letras de Egipcios y Caldeos, y otros muchos que tanto florecieron ¿quién las sabe? ¿quién conoce agora los Reyes, los grandes hombres que a ellas encomendaron su fama? Todo va en olvido, el tiempo lo borra todo.

Y los grandes edificios, que otros toman por socorro para perpetuar la fama, también los abate, y los iguala con el suelo. No hay piedra que tanto dure, ni metal, que no dure más el tiempo consumidor de las cosas humanas. ¿Qué se ha hecho la torre fundada para subir al Cielo? ¿Los fuertes muros de Troya? ¿El templo noble de Diana? ¿El sepulcro de Mausolo? Tantos grandes edificios de Romanos, de que apenas se conocen las señales donde estaban ¿qué son hechos? Todo esto va en humo hasta que tornan los hombres a estar en tanto olvido como antes que naciesen; y la misma vanidad se sigue después que primero había”. Las últimas palabras de la disertación de Aurelio suenan a nuestros oídos como el retornelo de una elegía repetido en las letras castellanas desde D. Pero López de Ayala, pasando por las coplas de los Manriques, hasta la canción *A las ruinas de Itálica*.

Antonio contesta apoyándose en la religión. “Las faltas de la naturaleza humana, si algunas hubiese, pensaríamos que en Dios estuviesen, pues ninguna cosa hay que tan bien represente a otra como a Dios representa

el hombre... El hombre es cosa universal, que de todas participa. Tiene ánimo a Dios semejante, y cuerpo semejante al mundo: vive como planta, siente como bruto, y entiende como ángel. Por lo qual bien dixeron los antiguos que es el hombre menor mundo cumplido de la perfición de todas las cosas, como Dios en sí tiene perfición universal...” Hermoso cuerpo tiene el hombre: la descripción de la hermosura humana es de los mejores pasajes de la disertación. “Los Pintores sabios en ninguna manera se confían de pintar al hombre más hermoso que desnudo; y también naturaleza, lo saca desnudo del vientre, como ambiciosa y ganosa de mostrar su obra excelente sin ninguna cobertura.” Y si nace llorando, es porque no viene a su verdadero mundo. Dios ama tanto al hombre que no le condenó después del pecado, como a los ángeles rebeldes, sino que le dio ocasiones de salvarse, y hasta vino a la tierra a sufrir por él; y, aun siendo tan frágil su cuerpo, le sostiene entre peligros. La inteligencia, aguzada por la vida social, “nos lleva a hallar nuestra perfición”: con ella puede el hombre igualar a todos los demás animales, excepto a las aves, pues no alcanza a volar. “No es igual la pereza, del cuerpo a la gran ligereza de nuestro entendimiento: no es menester andar con los pies lo que vemos con el alma... El entendimiento... es el que lo iguala a las cosas mayores; éste es el que rige las manos en sus obras excelentes, éste halló la habla, con que se entienden los hombres, éste halló el gran milagro de las letras, que nos dan facultad de HABLAR CON LOS AUSENTES, y de escuchar agora a los sabios antepasados las cosas que dixeron”... El trabajo es gloria del hombre: “Bienaventurado —se dice en los *Proverbios*— es el que halló sabiduría y abunda de prudencia”. Honor merecen los que gobiernan y defienden a los pueblos. “El hombre que escoge estado en que vivir él y sus pensamientos, con voluntad de tratarlo como le mostrare la razón, vive contento y tiene deleyte”. La muerte no es terrible: “en tal pelea lo primero que el hombre pierde es el sentido, sin el qual no hay dolor ni agonía. Que estos gestos que vemos en los que mueren, movimientos son del cuerpo, no del alma, que entonces está adormida... No es la muerte mala, sino para quien es mala la vida, que los que bien viven, en la muerte hallan el galardón, pues por ella pasan a la otra vida más excelente”... Hablar mal del hombre, en suma, es negar la bondad divina.

Con breves frases de Dinarco, dando la razón al defensor de la dignidad del hombre y alabando el ingenio del pesimista, que “en causa tan manifiesta halló con su agudeza tantas razones”, termina el *Diálogo*.¹⁴

Otro humanista, poco posterior a Oliva, Francisco Cervantes de Salazar, catedrático fundador en la Universidad de México, le agregó una extensísima y hábil continuación, en general más erudita que profunda, y la dedicó a Hernán Cortés. El escritor bilingüe Alfonso de Ulloa lo tradujo al italiano. Aun hubo de leerse en el siglo XVII, como lo hacen suponer sus momentáneas semejanzas con los soliloquios de *La vida es sueño*.

No aspiraba el Maestro Oliva a realizar en el *Diálogo de la dignidad del hombre* solamente un trabajo filosófico, sino que además quiso dar muestra de cuánto podía hacerse en la lengua castellana, desdeñada entonces para la alta especulación. De joven, residente en París, había escrito un breve diálogo, elogio de la *Aritmética* de su maestro el futuro Cardenal Juan Martínez Silíceo, en lengua, que era a la vez latina y castellana: con este rasgo de ingenio, ya ejecutado antes por otros escritores y después por muchos más, quiso probar la semejanza grande de ambas lenguas. Poco después hizo una versión libre del *Anfitrión* de Plauto, como “muestra de la lengua castellana”, y la dedicó a su sobrino Agustín de Oliva, manifestando en la dedicatoria que “en el hombre dis-

¹⁴ Cervantes de Salazar y su anotador Cerda y Rico, en la continuación del *Diálogo*, citan diversos pasajes de autores antiguos y aun modernos, que refuerzan las exposiciones de Olivo y que probablemente las inspiraron en ocasiones. Mencionaré los principales *loci*: la sentencia atribuida por los griegos a Sileno, “lo mejor sería no nacer”, citada por Cicerón (*Tusculanae quaestiones*, I, 48) y Plinio (*Historia natural*, libro 7, comienzo), y comentada por Erasmo, *Adagios*; dos pasajes homéricos: “Ninguna cosa hay tan mísera como el hombre”, en boca de Ulises, Versos 129 y siguientes, rapsodia XVIII de la *Odisea*, y la comparación del hombre con las hojas del árbol, en boca de Glauco, versos 146 y siguientes, rapsodia VI de la *Diada*; sobre la vejez, Cicerón, *Cato maior seu De senectute*, capítulos III y V, y Terencio, *Formio*, acto IV, escena I; sobre la brevedad de la vida, además de varios poetas griegos, los *Adagios* de Erasmo nuevamente; sobre la doble naturaleza del hombre, Tomás de Aquino, *Summa theologica*, parte I, cuestión 91; hay también citas bíblicas, especialmente del Génesis y del *Eclesiastés*.

creto es parte muy principal de la prudencia saber bien su lengua natural” y confiando en que la castellana no se dejaría vencer por sus rivales clásicas. Escribió poesías, según los antiguos metros españoles: nos quedan cuatro, insignificantes, aun la de fecha última. Ya en la madurez, escribió, a más del *Diálogo de la dignidad del hombre*, sus imitaciones o refundiciones de la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides, intituladas *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*. Empeño peregrino y benemérito, sobre todo en quien, como él, fue la mayor parte de su vida adulta alumno o profesor en la Universidad de Salamanca, donde estaba prohibido usar del castellano excepto en pocas cátedras.

En la batalla que libraron los idiomas modernos por ascender a la categoría de instrumentos sabios, aptos para el pensamiento filosófico y científico lo mismo que para el arte refinado, no bastó, como suele creerse, el florecimiento de las literaturas vernáculas para decidir el triunfo: fue necesario que los mismos escritores asumieran la defensa de los idiomas que manejaban, en el momento en que éstos llegaban al principio de su madurez. La defensa de las lenguas romances es materia para estudio de interés altísimo. En Italia, cuando apenas contaba un siglo de existencia independiente la literatura nacional, surge Dante, y fija la lengua toscana en moldes que el curso de seis siglos no ha alterado en punto esencial. Y es el mismo Dante, hombre de estudio a la par que artista creador, quien asume la defensa de la lengua vulgar, quien escribe el *De vulgari eloquio*, monumento inicial de la crítica moderna.

En Francia, el idioma, después de sufrir larga evolución que lo altera y transforma por completo, llega al siglo XVI, a Rabelais, a Montaigne, a la *Pléyade*, y adquiere formas clásicas en manos de aquellos *humanistas insurrectos*. Uno de ellos, el hábil y delicado Joachim Du Bellay, el amigo y compañero de Ronsard en la fundación de la *Pléyade*, escribe la sagaz *Deffence et illustraiion de la langue françoise*, cuyas finas observaciones conservan fresca su vitalidad y podrían aducirse hoy en toda disputa sobre renovación de lengua y estilo.

Poco antes que Francia, tuvo España sus defensores del idioma vernáculo. En primer lugar, Pérez de Oliva, quien, si no con disertaciones especiales, con su obra entera aboga por la preponderancia del romance. En segundo lugar, Juan de Valdés, cuya personalidad egregia resurge hoy de entre la sombra secular en que le sepultaron sus audacias de pensamiento y habrá de revelarse por entero cuando se pongan sus obras al alcance de todo lector, como lo exige el decoro de la cultura española;

Valdés, espíritu original, a la vez brillante y profundo, pensador místico, maestro de teología y ética personalísimas, director del mayor movimiento religioso heterodoxo en la Italia moderna, hombre de vida pura y austera, amigo de Erasmo, consejero de Giulia Gonzaga y de Vittoria Colonna, en cuyos versos exquisitos se trasluce el influjo magistral, y escritor cuya prosa diáfana y tersa no falta quien estime la mejor de nuestra lengua.^{15 16}

En la obra de Valdés es donde principalmente se definen las formas del idioma *literario* en España, y es él quien las estudia, antes que nadie, en el *Diálogo de la lengua*. Ciertamente, ya bajo los Reyes Católicos la prosa había adquirido flexibilidad y elegancia de sabor a veces moderno, con Diego de San Pedro y Hernando del Pulgar, por ejemplo; luego, *La*

¹⁵ Mr. James Fitzmaurice-Kelly es quien más entusiasta se manifiesta por la prosa de Valdés: “posible es que Cervantes, en sus mejores pasajes, llegue a un grado de excelencia que no alcanza Valdés; pero Cervantes es uno de los escritores más desiguales del mundo, mientras que Valdés es uno de los más atentos y escrupulosos. De aquí que, dejando a un lado prejuicios de secta, Valdés deba ser considerado, si no el primero en absoluto, al menos entre los primeros maestros de la prosa castellana.” La opinión es significativa, sobre todo porque viene de un católico, y Valdés fue heterodoxo. El Sr. Menéndez y Pelayo concede siempre a Valdés, como prosista, un lugar inmediato al de Cervantes, y expresa que “en él había verdadero genio de escritor”.

¹⁶ N.d.e.: para apreciar el desarrollo de las ideas de PHU léase la versión de este párrafo en *En la orilla. Mi España*: “Poco antes que Francia, tuvo España sus defensores del idioma vernáculo. En primer lugar, Pérez de Oliva, quien, si no con disertaciones especiales, con su obra entera aboga por las preponderancia del romance. En segundo lugar, Juan de Valdés: en su obra de pensador y estilista acrisolado es donde principalmente se definen las formas del idioma *literario* en España, y es él quien las estudia, antes que nadie, en el *Diálogo de la lengua*. Su labor es directa sobre el propio idioma y no sobre modelos latinos: cuan sabia, lo declara el *Diálogo*, cuyo único precedente, como estudio de lingüística española, se halla en los trabajos de Palencia y en los de Nebrija, a quien precisamente Valdés afecta desdeñar, teniéndole por andaluz imperito en cosas de Castilla. En su prosa vemos cuajada ya nuestra sintaxis: en el *Diálogo de la lengua* están escogidos y defendidos, con adivinación genial, vocablos y giros que habían de ser, con pocas excepciones, definitivos hasta nuestros días; el lenguaje se vuelve fluido, dócil a todos los usos, especialmente al especulativo, en el cual no había logrado antes igual precisión. Sin embargo, todavía medio siglo después otro gran maestro del diálogo español, Fray Luis León, vuelve a la defensa del idioma, en *Los nombres de Cristo*.”

Celestina dio modelos insuperables del coloquio amoroso y del diálogo como espejo de costumbres; y, bajo Carlos V, López de Villalobos y Pérez de Oliva son anteriores a Valdés, y Guevara y Boscán son sus contemporáneos estrictos.

Pero, cualesquiera que sean los méritos de la prosa castellana anterior a Valdés, se advierte que perduran en ella indecisiones: en el uso de los regímenes, en la colocación de los pronombres, en el orden mismo de la frase. *La Celestina* está llena de trasposiciones, de palabras y giros latinos no bien castellanizados. Pérez de Oliva, devoto de Cicerón, no se libra del latinismo. Villalobos, donoso y fácil, es incorrecto. Guevara, ingenioso y brillante, es amanerado, con frecuencia excesivo. Queda Boscán, con su acrisolada versión de *El Cortesano*, de Castiglione; para alcanzar la perfección de su prosa, le fue utilísimo trabajar sobre un modelo, en lengua muy semejante a la propia, donde ya estaban resueltos muchos problemas; y aun así, Valdés le vence por lo general en el encadenamiento de las frases y el corte sobrio de los párrafos.

El trabajo de Valdés es directo sobre el propio idioma: cuán sabio, lo declara su *Diálogo de la lengua*, cuyo único precedente, como estudio de lingüística española, se halla en los trabajos de Palencia y de Nebrija, a quien precisamente Valdés afecta desdeñar, teniéndole por andaluz imperito en cosas de Castilla. En la prosa *valdesiana* vemos cuajada ya nuestra sintaxis: en el *Diálogo de la lengua* están escogidos y defendidos, con adivinación genial, vocablos y giros que habían de ser, salvo excepciones, definitivos hasta nuestros días; el lenguaje se vuelve fluido, dócil a todos los usos, especialmente al especulativo, en el cual no se había logrado antes igual precisión.

La prosa de Pérez de Oliva no es tan francamente *moderna* como lo son, ya en su tiempo, la de Valdés, la de Boscán y aun la de Guevara. Del modelo ciceroniano adquirió recursos de elocuencia: el dominio de las transiciones, el énfasis que se obtiene con iteraciones y preguntas, y no escaso artificio de sintaxis, que, si llega a parecer natural en latín, no lo es en castellano. Tales cualidades muestra en el *Diálogo de la dignidad del hombre*, y también riqueza de léxico y de giros, a vueltas de un erróneo concepto de la medida en la prosa, que le hace caer a menudo en la de verso. Y preferiríamos que Cicerón no le sirviera de pauta precisamente en el diálogo filosófico. El diálogo ciceroniano es por lo común *discursivo* y lánguido, sin personajes vivos ni movimiento real de discusión. ¡Cuánto se habría superado el Maestro Oliva si estudiara, en el

modelo platónico, el arte del diálogo como drama dialéctico! Sin seguir a Platón, sino al vivaz y luminoso Luciano, a través del cual le llegó el soplo del Ática ¡cuánta vida puso Valdés en sus diálogos!

Pero el Maestro Oliva, aunque dice haber leído a Platón, no debió de ser lector asiduo de él. Sólo un eco lejano, como indirecto, de las conversaciones socráticas (del *Fedro*, el más popular de los escritos de Platón), parece llegar vagamente en el principio del *Diálogo de la dignidad del hombre*.

El esplendor de la prosa de Oliva no se encuentra, a mi juicio, en el famoso *Diálogo*, obra en que descansa su reputación, sino en sus ya olvidadas imitaciones del teatro clásico. Descarto, desde luego, el *Anfitrión*, como obra de juventud, y de propósito en gran parte didáctico, según se ve por la dedicatoria. De Plauto sólo quedan allí el asunto y las líneas generales del desarrollo. Desaparece la división en cinco actos, y la comedia pasa a la forma indivisa; no subsiste la unidad de tiempo: con intervalo de sólo tres escenas, se pasa de un día a otro. Desaparece el chispeante prólogo de Mercurio; desaparecen los monólogos aislados, aunque no los que se pronuncian sin advertir la presencia de otros personajes, ni los apartes; las situaciones que en Plauto constituyen el acto quinto se transforman totalmente; se añade, al comenzar la obra, la llegada de Júpiter fingiéndose Anfitrión; y todas las escenas varían, abreviándose las más. Quedan suprimidos dos personajes, las fámulas Bromia y Tesala; y en cambio, aparece Naucrates, mencionado incidentalmente por Plauto. Apenas hay pasaje largo en que se haya seguido a la letra el original. La comedia, en suma, podría tenerse por otra si no subsistieran el argumento y las peripecias, intactos en sí: pues las variantes, con ser grandes y notorias, son principalmente *externas*.

La debilidad de esta producción de Oliva está en su escasez de vigor cómico. No es que le falte por completo, pues el asunto es esencialmente humorístico, y muchos de sus elementos han sido aprovechados por grandes autores de comedias, entre ellos Molière y Dryden; no poco de Plauto pasó a la refundición; y aun en las ocasiones en que Oliva se aparta de la riqueza del original, suele introducir novedades de efecto agradable, si bien de orden dialéctico. Ingeniosa, aunque larga, e introducida inhábilmente en el diálogo, es la fábula narrada por el criado So-

sia, del loco que se creía muerto y se negaba a comer, y a quien un pariente suyo hizo volver a tomar alimento, fingiéndose muerto él también y explicando al loco que “el no comer, en la vida tiene por remedio la muerte; mas quien no come después de muerto, no tiene otro remedio sino sufrir el hambre”. Pero, comparada con la *tragicomedia* de Plauto, esta versión resulta fría, lenta, llena de intermitencias y saltos bruscos. Aunque vale menos en cuanto a pureza de estilo, tiene más viveza y alegría la versión, más fiel y al mismo tiempo españolísima en su desenfado, hecha por el Doctor López de Villalobos (1515) poco antes de que emprendiera la suya el Maestro Oliva.

Poseyó éste dotes dramáticas, aunque no pericia de hombre de teatro ni vena cómica (ya lo observaba D. Leandro Fernández de Moratín): su talento tendía a lo grave y hondo. En la reconciliación entre Júpiter y Alcumena, introduce sabiamente un detalle patético; en el personaje de Anfitrión añade énfasis a la cólera: ambas cosas muestran fino sentido de la psicología dramática. Agrega, con menos habilidad, multitud de reflexiones y aun disertaciones morales, que al fin y al cabo dan sabor peculiar a la comedia.

No debe olvidarse el discurso de Júpiter a Alcumena sobre la significación de las guerras, expresado en forma paradójica, como sin duda juzgaba el Maestro que convenía, en boca de paganos:

...“¿Cómo tú solo puedes por ventura forzar un ejército que te obedezca?” pregunta Alcumena al que cree su esposo Anfitrión. —“No es fuerza que los superiores hacen, porque los otros les sean sujetos, sino costumbre en que los ponen de obedecer; unos por amor, otros por premio, y otros por temor, los reducen todos a que pongan el cuello so el yugo de la servidumbre. Después es menester no afloxarles aquellas leyes, que los tienen fuera de su libertad, porque de mucha costumbre les parezcan inevitables... A todas aquellas cosas que a nuestro servicio pertenecen, ponemos buenos nombres, como osadía, lealtad, sufrimiento, trabajo, diligencia, menosprecio de la vida y los deleytes. A ninguno solemos loar con otros nombres; y a los que solemos vituperar decimos cobardes, traydores, impacientes de sed y de hambre y de pobreza, temerosos del trabajo, negligentes, amadores de su vida, hombres viles, indignos de honra. Con este sonido henchimos la red de hombres vanagloriosos, de crueles, de ociosos, de locos, de perdidos. Así que para limpiar

la República de hombres dañosos fue bien instituida la guerra, que no es otra cosa sino justicia universal que dellos se hace. Después de ganados, confirmámoslos los ánimos con nuevos trajes, con el resplandor de las armas y son de trompas y tambores, y con promesas que les hacemos. Y después, uno dellos que pagamos es remuneración de mil muertos y esperanza de otros tantos vivos. Así que si los hombres no pudiesen ser engañados, no habría quien fuese a la guerra, digo a aquella que los Príncipes hacen por su ambición. Porque do el descuido y el reposo es mayor peligro, verdadera fortaleza es entonces ponerse el hombre a la muerte, como quando su tierra peligra, o teme injuria, o recibo detrimento su hacienda, o la Religión... La República bien instituida ha de ser como el cuerpo sano, de todos los miembros sirven cada uno en su oficio. En la primera edad, que los hombres se ayuntaron en una común morada, seguían este exemplo, imitando las hormigas y las abejas, que primero que ellos tuvieron República. Los envidiosos de aquellos comenzaron después a loar el ocio, y llamarlo libertad, y la solitud de aprovechar en la República, vileza y servidumbre. Quando esta pestilencia primero comenzó a corromper los ánimos, los Príncipes que entonces eran distraían estos hombres de la República, o por fuerza los ocupaban en grandes edificios, que de aquellos tiempos quedaron. Pero después aqueste vicio entró en los mayores, los quales no queriendo guardar la ley común de todos, pusieron nombre de nobleza a la exención. Esta nobleza, como ves, por la mayor parte es acompañada de soberbia, de tiranías, de cazas, de juegos, de persecución de vírgines, de difamias, de injurias que se hacen a los buenos. ¿No los ves estos nuestros nobles pasar la vida como sueño, contando quantos pasos hay en la Ciudad, vertiendo siempre por la boca las vanidades que en la cabeza tienen, burlando de los que en buen ejercicio ven, loando el arreo y locura de mujeres perdidas, y palabras de truhanes, recontando grandes hechos de sus antecesores, do muestran quán malos sucesores ellos son? Estos tales, con todos los perdidos que en su defensa viven, los sacamos de entre la gente que merecen paz, y los llevamos do hagan guerra. Esto entenderás, no de todos los nobles, porque los buenos son

padres y defensores de todos, dignos del gobierno y del amor de la República”...

Curioso desenlace tiene la comedia en la versión de Pérez de Oliva: cuando Anfitrión descubre que su mujer ha sido engañada por Júpiter, no acepta la ocurrencia del soberano del Olimpo, como en Plauto, sino que protesta:

...“Bien yo creo que aquellos hombres adoraron a Júpiter que quisieron tener en los Dioses exemplo de sus vicios con que se excusasen; que entre los buenos, con tales hechos por tirano será habido, pues usa de su poderío para servir a sus viles deleytes. Pésame que no somos de igual suerte para poderlo combatir; pero algún Dios santo y bueno, destos malos nos dará venganza. Vamos agora a dar consuelo a Alcumena, que bien sé que lo ha mucho menester, según su honestidad, la qual tengo por engañada, mas no por corrompida”.—Naucrates hace subir de punto la extrañeza de la situación, contestando: “Y aun será bien que destas cosas no hablemos más, donde tantos nos oyen”.

Sería Hernán Pérez de Oliva el primer intérprete de tragedias griegas en idioma moderno —pues su *Electra*, fue publicada en 1528 y su *Hécuba* es necesariamente anterior a 1533—, si no se le hubiera anticipado el poeta italiano Giovanbattista Gelli, cuya traducción en verso de la misma *Hécuba* no se sabe a punto fijo cuándo se imprimió primeramente, aunque se supone que fue en Florencia y hacia 1519.

Poco posteriores a los trabajos de Oliva fueron la versión italiana de la *Antígona* de Sófocles por el pulcro Luigi Alamanni (1533), la francesa de la *Electra* del mismo Sófocles por Lazare de Baif (1537) y la castellana, perdida, de alguna tragedia de Eurípides por Boscán (¿o tal vez Garcilaso?).

Gelli tradujo de la versión latina de Erasmo. No sabemos si el Maestro Oliva usaría de los originales griegos, o de traducciones latinas, pues ni él menciona el estudio del griego entre los que había hecho, ni la libertad de sus versiones permite aducirlas como argumento suficiente. Acaso un análisis minucioso, ayudado por el conocimiento de las versiones latinas hechas ya entonces, permitiría averiguar si estudió a Sófocles y a Eurípides en su lengua; pero ni cabría en los límites de mi trabajo, ni está a mi alcance.

De todos modos, las obras elegidas para mostrar con ellas cómo podía ascender el castellano o las excelsitudes de la tragedia clásica eran de las más propias a difundir benéfico influjo en un teatro incipiente. Si no lo ejercieron visible —siquiera como el que tuvo en Francia y aun en Italia el drama antiguo—, débese a que la semilla dramática ya germinante en España era enérgicamente autóctona e iba a producir abundancia de frutos con jugo y sabor propios y nuevos.¹⁷

¹⁷ Aunque no ejercieron influjo general las dos tragedias del Maestro Oliva, hay indicios del interés que llegaron a despertar. Ante todo, el hecho de que la *Electra* alcanzara tres ediciones en catorce años. El Sr. Menéndez y Pelayo menciona un curioso dato, en su artículo, ya citado, *De los historiadores de Colón*: ...“El heroico y fidelísimo Diego Méndez, que en una canoa llevó de la Jamaica o la Española la relación del cuarto viaje (escrita por el mismo Colón), y que en servicio de su señor el Almirante gastó todo su haber, lo cual no lo impidió fundar un mayorazgo con los diez únicos libros que poseía, a saber: una *Ética* de Aristóteles, un *Josefo*, una *Electra* de Sófocles traducida por Hernán Pérez de Oliva, un opúsculo de Eneas Silvio (Piccolomini), y cinco tratados de Erasmo. ¡Extraña biblioteca para un marinero de tal temple!”

En Portugal fue imitada esta tragedia por Enrique Ayres Victoria (1555).

Dice el mismo Sr. Menéndez y Pelayo, en el artículo *Cuatro palabras acerca del teatro griego en España*: “De este opúsculo de estupenda rareza sólo llegó a ver un ejemplar Inocencio de Silva, y a juzgar por los trozos que en su *Diccionario bibliographico portuguez* copia, Enrique Ayres, más que el original griego, tuvo “a la vista la traducción del Maestro Oliva, y sobre ella calcó la suya, convirtiendo “la prosa en quintillas.”

Según el Abate Lampillas, empeñado en probar la superioridad del Maestro cordobés sobre los primeros trágicos italianos, Trissino y Rucellai, “a ejemplo del trágico español intituló Cerutí *Las desgracias de Hécuba* su tragedia compuesta de *Las troyanos* y la *Hécuba* de Eurípides, imitándolo hasta en escribirlas en prosa”. (*Ensayo histórico-apologético de la literatura española*, tomo VI.)

Todavía en el siglo XVIII García de la Huerta se valió de *La venganza de Agamenón* para escribir su tragedia en verso *Agamenón vengado*.

La tragedia antigua, aunque no griega, había entrado ya en España antes de Oliva, con traducciones de obras de Séneca: a línea del siglo XIV, el valenciano Mosén Antonio Vilaragut tradujo al lemosín el *Hércules (ífurens?)* y la *Medea*; ya en el siglo XV (en su primera mitad, según Amador de los Ríos) se tradujeron al castellano, anónimamente, las diez tragedias del poeta latino y quizás alguna fue traducida más de una vez. Consultar: Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, tomo VII, páginas 1479 y 480, y Cañete, *Teatro español del siglo XVI*, estudio sobre *Lucas Fernández*.—Las únicas versiones de

La *Electra* de Sófocles es el espectáculo de un alma juvenil y femenina, virginalmente heroica, encendida en ardiente sed de justicia y de amor, en acrisolada devoción a la memoria del padre sacrificado, y en indomable esperanza de la fatal redención dolorosa. En torno de esa alma se desenvuelve el conflicto trágico, y de ella —espectadora ansiosa— parecen brotar las peripecias y la catástrofe; en derredor suyo, como para cumplir los votos de su corazón, se mueven Egisto y Clitemnestra, livianos y secos de espíritu, Crisotemis, irresoluta y en sobresalto, Orestes, ardoroso, certero como el brazo mismo de la Moira, el coro, agitado y fluctuante como un mar, con sus cánticos estremecidos por el soplo de los presagios tremendos. Pero sobre el tumulto de las pasiones, el espíritu del poeta creador vigila: no acorta las magnitudes del desastre, pero lo humaniza, mostrándolo como liberación, como purificación impuesta para el necesario equilibrio de las cosas divinas y humanas.

Menos armoniosa, menos pura que la *Electra*, pero más rica en cambios y contrastes, la *Hécuba* de Eurípides asciende por instantes a la cumbre de lo patético. Es quizás la obra más antigua, entre las que del arte europeo se conocen, donde el amor y el dolor maternos alcanzan plenitud de expresión. El mismo Eurípides, en su última obra, su tragedia mística, *Las Bacantes*, pintó el dolor materno: perdido el pasaje final, se cree sin embargo que haya sido el modelo para las lamentaciones de la Virgen Madre en el *Cristo paciente* atribuido a Gregorio Nacianceno; y

tragedias griegas al castellano, hechas en los siglos XVI y XVIII, que han llegado hasta nosotros, son las del Maestro Oliva; pues se han perdido, no sólo la versión que emprendió Boscán, de una tragedia de Eurípides, sino las de otras obras del mismo trágico, único griego que encontraba traductores después de Oliva: *Medea*, por Pedro Simón Abril, traductor insigne de griegos y latinos, la cual parece que se imprimió; *Ifigenia en Aulide*, por autor desconocido, la cual llegó a ser representada; o *Hipólito*, por Esteban Manuel de Villegas, la cual no se sabe si fue terminada.

La comedia latina sí ejerció influencia visible en los primeros pasos del teatro español; pero no sería fácil precisar qué parte tuvo en ella el *Anfitrión* del Maestro Oliva. Debe mencionarse el hecho de que esa versión fue fundida con la del Dr. Villalobos, por un escritor anónimo (“Comedia de Plauto llamada Amphitriton traducida de latín en lengua Castellana, Agora nuevamente impresa en muy dulce apacible y sentencioso estilo. 1554”; véanse la traducción de la *Historia de la literatura española*, de Ticknor, por Gayangos y Vedia, tomo II, p. 520, el *Catálogo del teatro español*, por Barrera, y el libro de D. Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo*, Madrid, 1887, número 273).

así, el arte ateniense habrá servido de comentario a la tragedia de María en el Gólgota, cuya narración prístina debemos al grande artista del Cuarto Evangelio.

Pero, si se ha perdido el final de *Las Bacantes*, conocemos todo el dolor de *Hécuba*. La reina troyana, que en la *Ilíada* pasa con rapidez de sombra, y de cuyas tribulaciones sólo se nos cuenta cómo llama a Héctor para que esquive el combate con Aquiles, y cómo, ante el cadáver de su heroico hijo, “comienza el lamento inacabable”, ahora, en la tragedia de Eurípides, ciñe la corona de todos los dolores: cautiva, sin hogar, sin patria, sola ya con dos hijos desvalidos, una virgen y un infante, ve morir a la una sacrificada a los deseos póstumos de Aquiles y al otro muerto por su guardián, ganoso de agradar a los destructores de Troya. Desolación que pone espanto en el espíritu y no se creería cupiese en palabras. Y sin embargo, Eurípides logra expresarla sin disminuir su intensidad ni excederse en horror. Como de la estatua de Niobe dijo Shelley, “no hay allí terror; hay dolor, dolor profundo, inextinguible, sin remedio; todo se anega en el sufrimiento, y la madre no es sino lágrimas”. Oímos hablar comúnmente de la *serenidad* griega; ante la *Hécuba* debe hablarse de la desesperación griega. ¿Qué poeta romántico de nuestros días supera en inquietud de emoción a Eurípides?

Este misino poeta, acusado de prosaísmo, es quien hizo en ocasiones (así en su *Electra*, rara interpretación de la leyenda de los Atridas, heroica en Esquilo y Sófocles) sufrir extraños cambios a la antigua concepción trágica; pero en *Hécuba*, y en las *Ifigenias*, y en *Medea*, y en *Hipólito*, y en *Las Bacantes*, creó belleza sin la cual tendríamos pobre noción de la rica variedad del teatro griego. Su *Hécuba*, es cierto, se transforma luego en historia de venganza; pero recordemos que, como dice Otfried Müller, “Hécuba es siempre para Eurípides una mujer de osadía y libertad de espíritu inusitadas”.

Poner manos en tales insignes modelos, y no con propósitos de mera traducción, sino, como hoy se dice, de *refundición y arreglo*, podía resultar profanatorio. Pero el Maestro Oliva no quiso *arreglar* ni menos mejorar las obras de Sófocles y Eurípides. Su objeto era probar que la alta forma de la tragedia podía vivir, sin perder dignidad, en castellano. Quiso hacer obra fácilmente inteligible para españoles cristianos del Renacimiento; pero, como no aspiraba a la originalidad, prefirió tomar de

autores antiguos el asunto y, de un modo general, la forma, consagrados ya. Él mismo llama a *La venganza de Agamenón* “tragedia que hizo Hernán Pérez de Oliva. Maestro, cuyo argumento es de Sophocles poeta griego”; y la *Hécuba triste* aparece publicada por su sobrino Ambrosio de Morales como “tragedia que escribió en Griego el Poeta Eurípides, y el Maestro Hernán Pérez de Oliva, tomando el argumento, y mudando muchas cosas, la escribió en castellano”. No diversa cosa es, por ejemplo, la novísima *Electra*, escrita sobre el modelo de Sófocles por el poeta alemán Hugo von Hofmannsthal.

Así consideradas, las dos tragedias de Oliva ofrecen extraordinario interés: revelan, ante todo, una concepción del drama. La época era de indecisión en este orden: el teatro español oscilaba entre la forma indivisa y la división en actos, entre la prosa y el verso; él desecha la división en actos y la forma poética; no le estorbaba el rutinario prejuicio según el cual los poetas deben ser traducidos en verso, aunque hayan escrito en idiomas (como el griego y el latín) de cuya métrica no es posible dar trasunto exacto. Su concepción tiene vaguedades: desaparece, como era inevitable, la tradición religiosa del teatro griego, y la sustituye una especie de *ambiente moral*, creado por reflexiones de sabor cristiano diseminadas en las escenas; subsiste el coro, disminuido y ya sin significación precisa; aun se incurre en la puerilidad de recomendarle discreción. Pero, por encima y a pesar de estos obstáculos, el humanista español muestra sentido del drama, como antes en el *Anfitrión*: ni la comedia latina ni las dos tragedias atenienses pierden en sus manos ningún elemento dramático que deba estimarse como esencial fuera de la forma particular, histórica, en que fueron creadas.

En ambas obras, todas las escenas están alteradas, reducidas las más: el texto sólo de lejos sigue a los originales. En *La venganza de Agamenón*, el coro, en vez de vírgenes, como al carácter de la heroína corresponde, lo componen *dueñas*; pero este coro significa bien poco, y así se explica la supresión de sus cánticos, de sus *stasima*. Oliva hace hablar (pero no *vivir*) a Píldes, personaje mudo en Sófocles; no le basta que llegue la falsa noticia de la muerte de Orestes, y añade la simulación del arribo del cadáver; introduce situaciones nuevas (tal el diálogo entre Orestes y Píldes); suprime personajes en otras (así, al final, el *pedagogo*, a quien se da allí el nombre de *ayo*); y cambia de orden las escenas (retarda, por ejemplo, la escena entre Electra y su madre).

En la *Hécuba* el coro ha sufrido menos: canta su doliente invocación a los vientos marinos y su treno sobre la destrucción de Troya. Sin embargo, ha desaparecido su tumultuosa entrada, ejemplo vivido de la *desesperación griega*:

“Hécuba, corro hacia ti... No vengo a aliviar tus males; te traigo nuevas terribles; seré para ti ¡oh mujer! heraldo de dolores. La asamblea de los griegos ha dispuesto que tu hija sea inmolada a los manes de Aquiles... Ulises vendrá bien pronto a arrancar a tu hija de tu regazo y de tus débiles manos. ¡Corre a los templos, corre a los altares, échate a las rodillas de Agamenón, suplícale, invoca a todos los dioses, a los del Olimpo y a los del Averno!”

Como en *Electra*, las situaciones cambian de orden; y la doble trama, en vez de quedar dividida, como en Eurípides, se enlaza: antes de la noticia final de la muerte de Polixena, llega, flotando sobre el mar, hasta los pies de la misma Hécuba, el cuerpo de Polidoro. Desaparece el personaje de Taltibio, y una parte del coro, que sale de la escena, es quien narra a la reina troyana el martirio de su hija; desaparece, por inútil, la sirvienta. La escena entre Hécuba y Agamenón ha sido suprimida; en cambio, hay una situación nueva, llena de ternura: el amortajamiento del cadáver del infante por las mujeres del coro. Al final, Polimnéstor no profetiza; en cambio, Hécuba se extiende en razones para justificar la venganza que tomó en el guardián de su hijo. Agamenón juzga del caso en breves palabras: lo cual no pareció adecuado a uno de los sobrinos literatos del Maestro Oliva, Jerónimo de Morales, quien añadió de su pluma una sentencia del Atrida, con sabor más jurídico que poético: su mismo hermano Ambrosio opina que “parece más pronunciada en juicio que fin de tragedia”, aunque cree que tiene “algún buen gusto” del estilo del Maestro.

No es quizás su prosa traducción directa del griego, y sin embargo, no faltan expresiones, fieles o no al texto original, de sabor clásico:

“...Mícnas, esta Ciudad que delante tienes grande y torreada...
Ya la noche es pasada, y el Sol muestra las puntas de sus rayos...
Ya no hay gentes que no sientan mis gemidos, ni lugar de mi morada que no mane con mis lágrimas... Veríasla hecha fuente de lágrimas por ti... Renueva tu corazón con algún consuelo...
¿Para qué quiero mi hermosura, si ha de ser siempre desierta?...
Recoge tus querellas con cordura en tu corazón, porque no te

aneguen... Acatada y servida en las mesas do sirven con oro... Luego por todo aquel espacio había una lluvia de lágrimas... Tú, piedad, que sueles atar las manos en la venganza, suelta agora las mías... Todos tienen en sus madres un común reposo de amor, todos en sus hermanas placiente acogimiento, sino yo triste, desventurada, que viniendo a ellas echada con ondas de tempestad, las halló más duras que los riscos, adó las manos no pueden hacer presa... Aquel su cuello, semejante al marfil adornado con oro... Fuera luego rabiosa, acompañada de muerto y de venganza... ¡Oh hermano, oh lumbre!... ¡Oh día alegre, que poco antes me parecía noche oscura, y agora en mis ojos resplandeces!...” (*La Venganza de Agamenón.*)

“¡Oh ayres de la mar, que movéis continuo sus ondas! ¿A qué tierras nos habéis de llevar? ¿Iremos por caso a servir a los Dóricos? ¿O a las tierras do corre el río Apidano? ¿O si nos llevaréis a la Isla do la primera palma nació? ¿do está el laurel dedicado a Latona? ¿O a la ciudad que se dice de Palas, a pintar lienzos con seda y aguja? ¿O dónde a otra parte nos llevaréis a ser esclavas en tierras ajenas, do siempre lloremos la memoria de Troya, que agora dexamos humeando en el suelo?... Ves aquí todas las partes por do puedes ligeramente matarme. Si quieres el cuello, veslo tendido; si quieres el pecho, veslo patente... ¿Qué dices, malvado? ¿Qué buscas en esa noche perdurable do te habernos metido?...” (*Hécuba triste.*)

A veces, en cambio, hay reminiscencias de la Biblia y de la literatura cristiana:

“Envía, Señor, tu ira sobre ellos, y parezca sobre la tierra tu gran poderío, porque los hombres no se olviden que solo tú eres el que la gobierna...” (*La venganza de Agamenón.*)

Y más frecuente todavía es el sabor de sutileza escolástica y tendencia al conceptismo, que en las tragedias griegas apenas se anuncia en los diálogos de frases breves:

“Electra, doncella de santo zelo y virtud admirable, más perdió tu padre en ti que en perder la vida. Los crueles tiranos que, matando á él, hirieron tu pecho tan duramente, no fueron tan crueles en matar tu padre quanto lo fueron en dar a ti tal vida... Mayor muerte no me puede dar que no darme ninguna... En este

punto combaten en mi corazón la seguridad de mi vida y la muerte de mi hijo: mi seguridad demanda alegría, y su muerte no me la consiente...” (*La venganza de Agamenón.*)

“...Quanto más ya perdieres, tanto menos ternás que temer... Espantada estoy, do hay tanta humillad en cuerpo tan seco...” (*Hécuba triste.*)

En general, la mayor virtud expresiva de esta prosa se halla en cuanto se refiere a sentimientos, y particularmente al dolor. En *Hécuba triste*, acaso la última obra del Maestro, y sin disputa la de más rico y flexible lenguaje, alcanza delicadeza y ternura exquisitas. No abundan en la antigua prosa castellana ejemplos de dulzura igual a la suavidad sencilla, lenta, arrulladora, de la escena inventada por el Maestro Oliva: la aparición del cadáver de Polidoro sobre las aguas y los cuidados con que las mujeres lo recogen y amortajan. Viene a la memoria la dulzura patética de su contemporáneo Garcilaso. Aun hay coincidencias:

¡Oh hermosura sobro el ser humano!

¡Oh claros ojos! ¡Oh cabello de oro!

¡Oh cuello de marfil! ¡Oh blanca mano!

(*Égloga II.*)

“Veslo aquí, Señora, limpio y lavado con las aguas que lo traían. ¡Oh mezquino niño, qué herida trae en el cuello! Bien parece la rabia con que lo mataron, que según es grande su herida, un elefante pudieran matar. ¡Qué lindos pechos, qué brazos tan lindos, qué piernas, qué pies! ¡Oh, qué cabello de oro! ¡Qué frente, que boca, qué hermosura tan grande, que aun la muerte no pudo quitarla!... ¿Dónde va Hécuba así desmayada? En aquella peña se sienta, vueltos los ojos a la soledad. Dexémosla estar, mientras la cansa el dolor, que es un solo remedio que puede tener para menos sentirlo. Nosotras agora pongamos este corpecito en este lienzo más limpio. Los pies así juntos, las manos en el pecho, y bien compuesto su cabellico. Parece flor cortada a la mañana, que está desmayada con el Sol de medio día. Coseldo agora, mira no rompáis con el aguja sus carnicicas. Así está muy bien. Cojamos agora de aquestas hierbas más verdes, de que lo hagamos una camita, y la cabecera sembremos de flores. Muy

bien está así. Sentémonos agora alrededor dél, guardémoslo todas mientras Hécuba vuelve, porque ella señale el lugar de su sepultura.

Espíritu lleno de juvenil vigor y rico en la disciplina de la madurez; curioso de la vida como del arte y de la ciencia; físico original; pensador interesante; defensor ingenioso y hábil cultivador de la lengua patria; artista sobre cuya obra irradió a veces la luz inmortal del espíritu antiguo: tal fue el maestro Hernán Pérez de Oliva. Se le menciona con frecuencia: rara vez se le lee, y desde el siglo XVIII sólo se ha reimpresso una producción suya. Pero su labor activa y escrita merece estudio: en él se descubre un ejemplo típico de la época de Carlos V, ágil y curiosa como ninguna en España; no desligada de la tradición medioeval, pero abierta ya a las tendencias del Renacimiento: cuadro histórico que iba a modificarse profundamente poco después.

México, 1910.

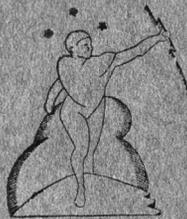
► *Cuba Contemporánea, Cuba Contemporánea*, año 2, t. 4, 1914; se publicó en separata, La Habana: Imprenta "El Siglo XX", 1914, 44 pp.

LA UTOPIÍA DE AMÉRICA

[1925]

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

LA UTOPIÍA DE AMÉRICA



EDICIONES DE "ESTUDIANTINA"
LA PLATA MCMXXV

AL DIRECTOR DE “ESTUDIANTINA”

Amigo Villarreal:

Vienen sus palabras a recordarme, en momentos de escepticismo, uno de mis actos de fe: aquella conferencia que di en octubre de 1922, ante estudiantes de la Universidad de La Plata, cuando visité la Argentina unido a los mexicanos. Las horas de la vida me bastan apenas, desde hace años, para la obligación premiosa de sustentarla; y la pobre conferencia utópica dormía, intacta, esperando retoques para los que nunca llegaba tiempo. Me llegó, sí, el olvido, y la duda de que valiera aquello la pena.

Estamos en peligro de caer en escépticos al advertir que el mundo no mejora con la rapidez que ansiábamos cuando teníamos veinte años. Yo sé que no será en mis días cuando nuestra América suba adonde quiero. Pero no viene de ahí mi escepticismo: es que rodando, rodando, ya no sé a quién hablo; no sé si nadie quiere oír, ni dónde habría que hablar. ¿Su petición me dice que mis palabras no son inútiles? Allá va, pues, la conferencia sobre *La utopía de América*, y con ella su corolario, *Patria de la justicia*, que fué la tesis de mi discurso, meses atrás, en la demostración de simpatía al buen luchador Carlos Sánchez Viamonte.

Temo, sí, que todo se pierda en el desatado río de palabras que fluye sobre el ancho cauce de “nuestra América”. Lo sentiría, porque miro en torno, y miro escaso empeño de dar sustancia y firmeza a los conceptos que corren de pluma en pluma. Aplaudo las voces entusiastas, *líricas*, en su valor generoso de estímulo; pero quiero más: si estas palabras mías que ahora le entrego suenan vagas, será que padezco torpeza para dar en breve espacio la impresión de las cosas reales que me preocupan. A mí no me interesa la unión como fin en sí: creo en nuestra unión, y la deseo, contra todos los cortos de vista (¡la rencorosa y abigarrada Europa no se ruboriza al hablar de su federación futura, y nosotros, por miedo a parecer ingenuos, no sabemos romper la lugareña estrechez que se da aires de malicia desengañada!); pero nuestra

unión, sea cualquiera la forma que asuma, será sólo medio y recurso para fines reales. Es fin, es propósito válido, la conservación de nuestro espíritu con sus propias virtudes, el "nacionalismo espiritual", contrario al político, que sólo se justifica temporalmente como defensa del otro, del esencial; y aun así me interesaría poco si hubiéramos de persistir en nuestros errores, en nuestra pereza intelectual y moral, bajo el pretexto de que "así somos". Aquí el peligro no es que a fuerza de imitar al extraño caigamos en el descastamiento: la ley de genio y figura se cumple en los pueblos como en los hombres, hasta bajo las desviaciones aparentes; el peligro es que no sepamos vencer la desidia para revelarnos en perfección. Y para mí el peor despeñadero está en el mal del sueño que aflige a nuestro sentido de justicia: el dolor humano golpea inútilmente a la puerta de nuestra imaginación, y nuestra indiferencia discurre sonámbula entre la "guerra de todos contra todos" que es la sociedad de nuestro tiempo.

Me despido, en la esperanza de que habrá de cesar nuestra ofuscación; de que despertará nuestra inteligencia y nos abrirá el camino de la justicia.

Suyo

Pedro Henríquez Ureña

La Plata, septiembre de 1925.

LA UTOPIA DE AMÉRICA

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN LA UNIVERSIDAD DE LA PLATA EN 1922.

No vengo a hablaros en nombre de la Universidad de México, no sólo porque no me ha conferido ella su representación para actos públicos, sino porque no me atrevería a hacerla responsable de las ideas que expondré¹. Y sin embargo, debo comenzar hablando largamente de México porque aquel país, que conozco tanto como mi Santo Domingo, me servirá como caso ejemplar para mi tesis. Está México ahora en uno de los momentos activos de su vida nacional, momento de crisis y de creación. Está haciendo la crítica de su vida pasada; está investigando qué corrientes de su formidable tradición lo arrastran hacia escollos al parecer insuperables y qué fuerzas serían capaces de empujarlo hacia puerto seguro. Y México está creando su vida nueva, afirmando su carácter propio, declarándose apto para fundar su tipo de civilización.

Advertiréis que no os hablo de México como país joven, según es costumbre al hablar de nuestra América, sino como país de formidable tradición, porque bajo la organización española persistió la herencia indígena, aunque empobrecida. México es el único país del Nuevo Mundo donde hay tradición, larga, perdurable, nunca rota, para todas las cosas, para toda especie de actividades: para la industria minera como para los tejidos, para el cultivo de la astronomía como para el cultivo de las letras clásicas, para la pintura como para la música. Aquél de vosotros que haya visitado una de las exposiciones de arte popular que empiezan a convertirse, para México, en benéfica costumbre, aquél podrá decir qué variedad de tradiciones encontró allí representadas, por ejemplo, en cerámica: la de Puebla, donde toma carácter del Nuevo Mundo la loza de Talavera; la de Teotihuacán, donde figuras primitivas se dibujan en blanco sobre negro; la de Guanajuato, donde el rojo y el verde juegan sobre fondo amarillo, como en el paisaje de la región; la de Aguascalientes, de ornamentación vegetal en blanco o negro sobre rojo oscuro; la de Oaxaca, donde la mariposa azul y la flor

¹ Me dirigía al público de la Universidad de La Plata, en 1922.

amarilla surgen, como de entre las manchas del cacao, sobre la tierra blanca; la de Jalisco, donde el bosque tropical pone sobre el fértil barro nativo toda su riqueza de líneas y su pujanza de color. Y aquél de vosotros que haya visitado las ciudades antiguas de México, —Puebla, Querétaro, Oaxaca, Morelia, Mérida, León—, aquél podrá decir cómo parecen hermanas, no hijas, de las españolas: porque las ciudades españolas, salvo las extremadamente arcaicas, como Ávila y Toledo, no tienen aspecto medioeval sino el aspecto que les dieron los siglos XVI a XVIII, cuando precisamente se edificaban las viejas ciudades mexicanas. La capital, en fin, la triple México —azteca, colonial, independiente—, es el símbolo de la continua lucha y de los ocasionales equilibrios entre añejas tradiciones y nuevos impulsos, conflicto y armonía que dan carácter a cien años de vida mexicana.

Y de ahí que México, a pesar de cuanto tiende a descivilizarlo, a pesar de las espantosas conmociones que lo sacuden y revuelven hasta los cimientos, en largos trechos de su historia, posea en su pasado y en su presente con qué crear o—tal vez más exactamente—con qué continuar y ensanchar una vida y una cultura que son peculiares, únicas, suyas.

Esta empresa de civilización no es, pues, absurda, como lo parecería a los ojos de aquellos que no conocen a México sino a través de la interesada difamación del cinematógrafo y del telégrafo; no es caprichosa, no es mero deseo de *Jouer à l'autochtone*, según la opinión escéptica. No: lo autóctono, en México, es una realidad; y lo autóctono no es solamente la raza indígena, con su formidable dominio sobre todas las actividades del país, la raza de Morelos y de Juárez, de Altamirano y de Ignacio Ramírez: autóctono es eso, pero lo es también el carácter peculiar que toda cosa española asume en México desde los comienzos de la era colonial, así la arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o de Tepozotlán como la comedia de Lope y Tirso en manos de Don Juan Ruiz de Alarcón.

Con fundamentos tales, México sabe qué instrumentos ha de emplear para la obra en que está empeñado; y esos instrumentos son la cultura y el nacionalismo. Pero la cultura y el nacionalismo no los entiende, por dicha, a la manera del siglo XIX. No se piensa en la cultura reinante en la era del capital disfrazado de liberalismo, cultura de *dilettantes* exclusivistas, huerto cerrado donde se cultivaban flores artificiales,

torre de marfil donde se guardaba la ciencia muerta, como en los museos. Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer sino igualmente aprender a hacer. No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular. Y no se piensa en el nacionalismo político, cuya única justificación moral es, todavía, la necesidad de defender el carácter genuino de cada pueblo contra la amenaza de reducirlo a la uniformidad dentro de tipos que sólo el espejismo del momento hace aparecer como superiores: se piensa en otro nacionalismo, el espiritual, el que nace de las cualidades de cada pueblo cuando se traducen en arte y pensamiento, el que humorísticamente fue llamado, en el Congreso Internacional de Estudiantes celebrado allí, el nacionalismo de las jícaras y los poemas.

El ideal nacionalista invade ahora, en México, todos los campos. Citaré el ejemplo más claro: la enseñanza del dibujo se ha convertido en cosa puramente mexicana. En vez de la mecánica copia de modelos triviales, Adolfo Best, pintor e investigador —“penetrante y sutil como una espada”—, ha creado y difundido su novísimo sistema, que consiste en dar al niño, cuando *comienza* a dibujar, solamente los siete elementos lineales de las artes mexicanas, indígenas y populares (la línea recta, la quebrada, el círculo, el semicírculo, la ondulosa, la *ese*, la espiral) y decirle que los emplee a la manera mexicana, es decir, según reglas derivadas también de las artes de México: así, no cruzar nunca dos líneas sino cuando la cosa representada requiera de modo inevitable el cruce.

Pero al hablar de México como país de cultura autóctona, no pretendo aislarlo en América: creo que, en mayor o menor grado, toda nuestra América tiene parecidos caracteres, aunque no toda ella alcance la riqueza de las tradiciones mexicanas. Cuatro siglos de vida hispánica han dado a nuestra América rasgos que la distinguen.

La unidad de su historia, la unidad de propósito en la vida política y en la intelectual, hacen de nuestra América una entidad, una *magna patria*, una agrupación de pueblos destinados a unirse cada día más y más. Si conserváramos aquella infantil audacia con que nuestros antepasados llamaban Atenas a cualquier ciudad de América, no vacilaría yo en compararnos con los pueblos, políticamente disgregados pero espiritualmente unidos, de la Grecia clásica y la Italia del Renacimiento.

Pero sí me atreveré a compararnos con ellos para que aprendamos, de su ejemplo, que la desunión es el desastre.

Nuestra América debe afirmar la fe en su destino, en el porvenir de la civilización. Para mantenerlo no me fundo, desde luego, en el desarrollo presente o futuro de las riquezas materiales, ni siquiera en esos argumentos, contundentes para los contagiados del delirio industrial, argumentos que se llaman Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Valparaíso, Rosario. No, esas poblaciones demuestran que obligados a competir dentro de la actividad contemporánea, nuestros pueblos saben, tanto como los Estados Unidos, crear en pocos días colmenas formidables, tipos nuevos de ciudad que difieren radicalmente del europeo, y hasta acometer, como Río de Janeiro, hazañas no previstas por las urbes norte-americanas. Ni me fundaría, para no dar margen a censuras pueriles de los pesimistas, en la obra, exigua todavía, que representa nuestra contribución espiritual al acervo de la civilización en el mundo, por más que la arquitectura colonial de México, y la poesía contemporánea de toda nuestra América, y nuestras maravillosas artes populares, sean altos valores.

Me fundo sólo en el hecho de que, en cada una de nuestras crisis de civilización, es el espíritu quien nos ha salvado, luchando contra elementos en apariencia más poderosos; el espíritu solo, y no la fuerza militar o el poder económico. En uno de sus momentos de mayor decepción, dijo Bolívar que si fuera posible para los pueblos volver al caos, los de la América Latina volverían a él. El temor no era vano: los investigadores de la historia nos dicen hoy que el África Central pasó, y en tiempos no muy remotos, de la vida social organizada, de la civilización creadora, a la disolución en que hoy la conocemos y en que ha sido presa fácil de la codicia ajena: el puente fue la guerra incesante. Y el *Facundo* de Sarmiento es la descripción del instante agudo de nuestra lucha entre la luz y el caos, entre la civilización y la barbarie. La barbarie tuvo consigo largo tiempo la fuerza de la espada; pero el espíritu la venció en empeño como de milagro. Por eso hombres magistrales como Sarmiento, como Alberdi, como Bello, como Hostos, son verdaderos creadores o salvadores de pueblos, a veces más que los libertadores de la independencia. Hombres así, obligados a crear hasta sus instrumentos de trabajo, en lugares donde a veces la actividad económica estaba reducida al mínimo de la vida patriarcal, son los verdaderos representantes de nuestro espíritu. Tenemos la costumbre

de exigir, hasta al escritor de gabinete, la aptitud magistral: porque la tuvo, fue representativo José Enrique Rodó. Y así se explica que la juventud de hoy, exigente como toda juventud, se ensañe contra aquellos hombres de inteligencia poco amigos de terciar en los problemas que a ella le interesan y en cuya solución pide la ayuda de los maestros.

Si el espíritu ha triunfado, en nuestra América, sobre la barbarie interior, no cabe temer que lo rinda la barbarie de afuera. No nos deslumbré el poder ajeno: el poder es siempre efímero. Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno de los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.

¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección. Juzga y compara; busca y experimenta sin descanso; no le arredra la necesidad de tocar a la religión y a la leyenda, a la fábrica social y a los sistemas políticos. Es el pueblo que inventa la discusión, que inventa la crítica. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías.

El antiguo Oriente se había conformado con la estabilidad de la organización social: la justicia se sacrificaba al orden, el progreso a la tranquilidad. Cuando alimentaron esperanzas de perfección —la victoria de Ahura Mazda entre los persas o la venida del Mesías para los hebreos— las situaron fuera del alcance del esfuerzo humano: su realización sería obra de leyes o de voluntades más altas. Grecia cree en el perfeccionamiento de la vida humana por medio del esfuerzo humano. Atenas se dedicó a crear utopías: nadie las revela mejor que Aristófanes; el poeta que las satiriza no sólo es capaz de comprenderlas sino que hasta se diría simpatizador de ellas, ¡tal es el esplendor con que llega a presentarlas! Poco después de los intentos que trajeron la burla de Aristófanes, Platón crea, en *La República*, no sólo una

de las obras maestras de la filosofía y de la literatura, sino también la obra maestra en el arte singular de la utopía.

Cuando el espejismo del espíritu clásico se proyecta sobre Europa, con el Renacimiento, es natural que resurja la utopía. Y desde entonces, aunque se eclipse, no muere. Hoy, en medio del formidable desconcierto en que se agita la humanidad, sólo una luz unifica a muchos espíritus: la luz de una utopía, reducida, es verdad, a simples soluciones económicas por el momento, pero utopía al fin, donde se vislumbra la única esperanza de paz entre el infierno social que atravesamos todos.

¿Cuál sería, pues, nuestro papel en estas cosas? Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del *neminem laedere*, sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu.

¿Y cómo se concilia esta utopía, destinada a favorecer la definitiva aparición del hombre universal, con el nacionalismo antes predicado, nacionalismo de jácara y poemas, es verdad, pero nacionalismo al fin? No es difícil la conciliación; antes al contrario, es natural. El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y ésa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.

Y por eso, así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes: las literarias, en que nuestra originalidad se afirma cada día; las plásticas, tanto las mayores como las menores, en que poseemos el doble tesoro, variable según las regiones, de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas; y las musicales, en que nuestra insuperable creación popular aguarda a los hombres de genio que sepan extraer de ella todo un sistema nuevo que será maravilla del futuro.

Y sobre todo, como símbolos de nuestra civilización para unir y sintetizar las dos tendencias, para conservarlas en equilibrio y armonía, esperemos que nuestra América siga produciendo lo que es acaso su más alta característica: los hombres magistrales, héroes verdaderos de nuestra vida moderna, verbo de nuestro espíritu y creadores de vida espiritual.

▶ *Analectas*, Santo Domingo, tomo I, núm. 12, 1933.

PATRIA DE LA JUSTICIA

PALABRAS EN EL HOMENAJE A CARLOS SÁNCHEZ VIAMONTE EN 1924.

Nuestra América corre sin brújula en el turbio mar de la humanidad contemporánea. ¡Y no siempre ha sido así! Es verdad que nuestra independencia fue estallido súbito, cataclismo natural: no teníamos ninguna preparación para ella. Pero es inútil lamentarlo ahora: vale más la obra prematura que la inacción, y de todos modos, con el régimen colonial de que llevábamos tres siglos, nunca habríamos alcanzado preparación suficiente: Cuba y Puerto Rico son pruebas. Y con todo, Bolívar, después de dar cima a su ingente obra de independencia, tuvo tiempo de pensar, con el toque genial de siempre, los derroteros que debíamos seguir en nuestra vida de naciones hasta llegar a la unidad sagrada. Paralelamente, en la campaña de independencia, o en los primeros años de vida nacional, hubo hombres que se empeñaron en dar densa sustancia de ideas a nuestros pueblos: así, Moreno y Rivadavia en la Argentina.

Después... Después se desencadenó todo lo que bullía en el fondo de nuestras sociedades, que no eran sino vastas desorganizaciones bajo la apariencia de organización rígida del sistema colonial. Civilización contra barbarie, tal fue el problema, como lo formuló Sarmiento. Civilización o muerte eran las dos soluciones únicas, como las formulaba Hostos. Dos estupendos ensayos para poner orden en el caos contempló nuestra América, aturdida, poco después de mediar el siglo XIX: el de la Argentina, después de Caseros, bajo la inspiración de dos adversarios dentro de una sola fe, Sarmiento y Alberdi, como jefes virtuales de aquella falange singular de activos hombres de pensamiento; el de México, con la Reforma, con el grupo de estadistas, legisladores y maestros, a ratos convertidos en guerreros, que se reunió bajo la terca fe patriótica y humana de Juárez. Entre tanto, Chile, único en escapar a estas hondas convulsiones de crecimiento, se organizaba poco a poco, atento a la voz magistral de Bello. Los demás pueblos vegetaron en pueril inconsciencia o padecieron bajo afrentosas tiranías o agonizaron en el vértigo de las guerras fratricidas: males

pavorosos para los cuales nunca se descubría el remedio. No faltaban intentos civilizadores, tales como en el Ecuador las campañas de Juan Montalvo en periódico y libro, en Santo Domingo la prédica y la fundación de escuelas, con Hostos y Salomé Ureña; en aquellas tierras invadidas por la cizaña, rendían frutos escasos; pero ellos nos dan la fe: ¡no hay que desesperar de ningún pueblo mientras haya en él diez hombres justos que busquen el bien!

Al llegar el siglo XX, la situación se define, pero no mejora; los pueblos débiles, que son los más en América, han ido cayendo poco a poco en las redes del imperialismo septentrional, unas veces sólo en la red económica, otras en doble red económica y política; los demás, aunque no escapan del todo al mefítico influjo del Norte, desarrollan su propia vida —en ocasiones, como ocurre en la Argentina, con esplendor material no exento de las gracias de la cultura—. Pero, en los unos como en los otros, la vida nacional se desenvuelve fuera de toda dirección inteligente: por falta de ella, no se atina a dar orientación superior a la existencia próspera. En la Argentina, el desarrollo de la riqueza, que nació con la aplicación de las ideas de los hombres del 52, ha escapado a todo dominio; enorme tren, de avasallador impulso, pero sin maquinista... Una que otra excepción, parcial, podría mencionarse: el Uruguay pone su orgullo en enseñarnos unas cuantas leyes avanzadas; México, desde la revolución de 1910, se ha visto en la dura necesidad de pensar sus problemas: en parte, ha planteado los de distribución de la riqueza y de la cultura, y a medias y a tropezones ha comenzado a buscarles solución; pero no toca siquiera a uno de los mayores: convertir al país de minero en agrícola, para echar las bases de la existencia tranquila, del desarrollo normal, libre de los aleatorios caprichos del metal y del petróleo.

Si se quiere medir hasta dónde llega la cortedad de visión de nuestros hombres de estado, piénsese en la opinión que expresaría cualquiera de nuestros supuestos estadistas si se le dijese que la América española debe tender hacia la unidad política. La idea le parecería demasiado absurda para discutirla siquiera. La denominaría, creyendo haberla herido con flecha destructora, una utopía.

Pero la palabra utopía, en vez de flecha destructora, debe ser nuestra flecha de anhelo. Si en América no han de fructificar las utopías, ¿dónde encontrarán asilo? Creación de nuestros abuelos espirituales

del Mediterráneo, invención helénica contraria a los ideales asiáticos que sólo prometen al hombre una vida mejor fuera de esta vida terrena, la utopía nunca dejó de ejercer atracción sobre los espíritus superiores de Europa; pero siempre tropezó allí con la maraña profusa de seculares complicaciones: todo intento para deshacerlas, para sanear siquiera con gotas de justicia a las sociedades enfermas, ha significado —significa todavía— convulsiones de largos años, dolores incalculables.

La primera utopía que se realizó sobre la Tierra —así lo creyeron los hombres de buena voluntad— fue la creación de los Estados Unidos de América: reconozcámoslo lealmente. Pero a la vez meditemos en el caso ejemplar: después de haber nacido de la libertad, de haber sido escudo para las víctimas de todas las tiranías y espejo para todos los apóstoles del ideal democrático, y cuando acababa de pelear su última cruzada, la abolición de la esclavitud, para librarse de aquel lamentable pecado, el gigantesco país se volvió opulento y perdió la cabeza; la materia devoró al espíritu; y la democracia que se había constituido para bien de todos se fue convirtiendo en la factoría para lucro de unos pocos. Hoy, el que fue arquetipo de libertad es uno de los países menos libres del mundo.

¿Permitiremos que nuestra América siga igual camino? A fines del siglo XIX lanzó el grito de alerta el último de nuestros apóstoles, el noble y puro José Enrique Rodó: nos advirtió que el empuje de las riquezas materiales amenazaba ahogar nuestra ingenua vida espiritual; nos señaló el ideal de la magna patria, la América española. La alta lección fue oída; con todo, ella no ha bastado para detenernos en la marcha ciega. Hemos salvado, en gran parte, la cultura, especialmente en los pueblos donde la riqueza alcanza a costearla; el sentimiento de solidaridad crece; pero descubrimos que los problemas tienen raíces profundas.

Debemos llegar a la unidad de la magna patria; pero si tal propósito fuera su límite en sí mismo, sin implicar mayor riqueza ideal, sería uno de tantos proyectos de acumular poder por el gusto del poder, y nada más. La nueva nación sería una potencia internacional, fuerte y temible, destinada a sembrar nuevos terrores en el seno de la humanidad atribulada. No; si la magna patria ha de unirse, deberá unirse para la justicia, para asentar la organización de la sociedad sobre bases nuevas,

que alejen del hombre la continua zozobra del hambre a que lo condena su supuesta libertad y la estéril impotencia de su nueva esclavitud, angustiosa como nunca lo fue la antigua, porque abarca a muchos más seres y a todos los envuelve en la sombra del porvenir irremediable.

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 de 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. 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, esa 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: sería preferible dejar desiertas nuestras altiplanicies y nuestras pampas si sólo hubieran de servir para que en ellas se multiplicaran los dolores humanos, no los dolores que nada alcanzará a evitar nunca, los que son hijos del amor y la muerte, sino los que la codicia y la soberbia infligen al débil y al hambriento. Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro cuando, constituida en magna patria, fuerte y próspera por los dones de su naturaleza y por el trabajo de sus hijos, dé el ejemplo de la sociedad donde se cumple “la emancipación del brazo y de la inteligencia”.

En nuestro suelo nacerá entonces el hombre libre, el que, hallando fáciles y justos los deberes, florecerá en generosidad y en creación.

Ahora, no nos hagamos ilusiones: no es ilusión la utopía, sino el creer que los ideales se realizan sobre la tierra sin esfuerzo y sin sacrificio. Hay que trabajar. Nuestro ideal no será la obra de uno o dos o tres hombres de genio, sino de la cooperación sostenida, llena de fe, de muchos, innumerables hombres modestos; de entre ellos surgirán, cuando los tiempos estén maduros para la acción decisiva, los espíritus directores; si la fortuna nos es propicia, sabremos descubrir en ellos los capitanes y timoneles, y echaremos al mar las naves.

Entre tanto, hay que trabajar, con fe, con esperanza, todos los días.
Amigos míos: a trabajar.

► *Analectas*, Santo Domingo, tomo III, núm. 9, 1934.

SEIS ENSAYOS EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESIÓN

[1928]

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

SEIS ENSAYOS

EN BUSCA DE NUESTRA EXPRESION



B. A. B. E. L.
BIBLIOTECA ARGENTINA DE BUENAS EDICIONES LITERARIAS
BUENOS AIRES - MADRID

SERIE A

VOL. I

ORIENTACIONES

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, repúblicas 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 la 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 campo de victoria de Olmedo, en los gritos insurrec-

tos de Heredia, en las novelas y las campañas humanitarias y democráticas de Fernández de Lizardi, hasta en los *cielitos* y en 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 y 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 comentarista 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 nues-

tros amigos de hoy), el viaje a Atenas, a la desmedrada 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, con la moda literaria: el provenzal, en todo el Mediterráneo latino; el francés, 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 (improvisador genial, pero débil de conciencia artística, hasta pedir excusas por escribir a gusto de sus compatriotas); 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 fren-

tes, 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 la 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 África, pero impregnadas 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 típicamen-

te nuestra. Pero, extraños o familiares, lejanos o cercanos, el lenguaje tonal y el lenguaje plástico de abolengo 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 prosas 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.

LAS 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 describir, 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 amarlos, 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 plásticas 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 vió 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 púrpuras 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 de topacios”.

A la naturaleza sumamos el primitivo habitante. ¡Ir al 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 nuestros 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 de 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 aborigen 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 de 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, atenaceado 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 desembocado en 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 aspiraciones 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 griegos vienen de la nada; Grecia, madre de tantas invenciones, 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 confusa¹.

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 proscriptos argentinos veinte años después, cuando organizaba la cultura chilena; y los más violentos censores de Bello, de regreso en su

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'Odysée*, texto y traducción, París, 1924).

patria, habían de emprender en 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 los comienzos del siglo XIX se definen, en abierta y perdurable 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 Romania. 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 en 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; afinar, definir, con ansia de perfección.

El ansia de perfección es la única forma. 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 debiera 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 esperanzas. 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 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 el 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.

► Conferencia pronunciada en la Asociación Amigos del Arte, de Buenos Aires, el 28 de agosto de 1926; publicada en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1926; reproducida en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 1926, núm. 22, 11 de octubre, pp. 340-343; en *Patria*, Santo Domingo, núms. 65-68, noviembre de 1928; en *Analecta*, Santo Domingo, tomo I, núm. 3, abril de 1934.

CAMINOS DE NUESTRA HISTORIA LITERARIA

La literatura de la América española tiene cuatro siglos de existencia¹, 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 interés²; aplaudiremos siquiera que se dediquen buenos estudios aislados a Santa Teresa o a fray Luis de León, y nos resignaremos a no poseer 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.³ 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, cuantos carecen del sentido del estilo se desconciertan, y repiten discutibles leyendas⁴. Los más osados exploradores se confiesan a merced de vientos

¹ N.d.e. En la primera versión —de *Valoraciones*, 1925: “La literatura de la América española crece en cantidad año por año”.

² N.d.e. En la primera versión: “porque el asunto pierde interés día por día”.

³ Debo su conocimiento, no a ningún hispanista, sino al doctor Alejandro Korn, el sagaz filósofo argentino. Es significativo.

⁴ N.d.e. De la primera versión se suprimió el siguiente párrafo, “y repiten la

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 arriesgaron⁵, 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 consagró⁶ a describir uno por uno los árboles que tuvo ante los ojos; hacia la mitad de la tarea le traicionó la muerte.⁷ 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 (iocho en la nueva edición!). El ensayo de conjunto se lo dejamos a⁸ 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.⁹

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 quién se decida a darle realidad, conviene apuntar observaciones que aclaren el camino.

discutible leyenda de que a Góngora lo imitaron sus contradictores mismos...”

⁵ N.d.e. En la primera versión, “Por qué los extranjeros se lanzaron...”.

⁶ N.d.e. Ibid., “se puso”.

⁷ A pesar de que el colosal panorama quedó trunco, podría organizarse una historia de la literatura española con textos de Menéndez y Pelayo. Sobre muchos autores sólo se encontrarían observaciones incidentales, pero sintéticas y rotundas.

⁸ N.d.e. Ibid., “se lo dejamos a mis excelentes amigos”.

⁹ N.d.e. Ibid., “la serie quedó trunca con cinco países: el Uruguay, Bolivia, el Perú, Colombia, Santo Domingo”.

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 discernirá¹⁰ 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.¹¹

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 sacrificio y hasta injusticias sumas es como se constituyen las constelaciones de clásicos en todas las literaturas.¹² 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:¹³ 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

¹⁰ N.d.e. Ibid., “nadie atinará a discernir”.

¹¹ A las pruebas y razones que adujo Cuervo en su artículo “El castellano en América”, del *Bulletin Hispanique* (Burdeos, 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.

¹² N.d.e. Ibid., En *Valoraciones*, 1925, “Sacrifiquemos los nombres, no sólo de los mediocres, sino de aquellos cuya obra pudo haber sido magna pero quedó a medio hacer: es así como se han hecho las constelaciones de clásicos en todas las literaturas, y en ocasiones con suma injusticia”.

¹³ N.d.e. Ibid., “La historia literaria de la América española debe escribirse *organizándola* en torno de unos cuantos nombres centrales”.

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.¹⁴ ¿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.¹⁵

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 na-

¹⁴ N.d.e. La introducción originaria de este capítulo, expuesta en *Valoraciones*, 1925, era la siguiente: “Innecesariamente, el *carácter nacional* de las literaturas de la América española se ha convertido en problema de complicaciones y enredos. Pero el asunto es claro. Cada idioma supone una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escriba se teñirá del color de su cristal. La literatura de nuestro idioma está bañada en el tinte español. Pero cada idioma varía de ciudad a ciudad, de región a región; y con esas variantes, a veces ligerísimas, conviven multitud de matices espirituales diversos. La diferencia entre Castilla y Andalucía, lingüísticamente, no es grande: espiritualmente sí. Las dos regiones son inconfundibles en la vida y en la literatura. Nadie tomaría a Jorge Manrique o a Fray Luis de León o a Moratín por andaluces, ni a Góngora o a Rioja o a Bécquer por castellanos. Y cuando se habla de los novelistas españoles, se hace de rigor reconocer el carácter montañés, el gallego, el valenciano...”

¹⁵ 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.

cieron 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 casua-

les: *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 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. Extemando, 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 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 esos 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 tanto 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 a 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 ienfáticamente 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? Ciertamente; 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 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 fría. ¡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 luna baja. Así se ve que el ca-

rácter 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.

La Plata, Mayo 1925.

► *Valoraciones*, La Plata, tomos 2-3, números 6-7, pp. 246-253 y 27-32, agosto-septiembre de 1925.

CAMINOS DE NUESTRA HISTORIA LITERARIA

[II]¹⁶

Si la historia literaria pide selección, pide también sentido del *carácter*, de la originalidad: ha de ser la historia de las notas nuevas —acento personal o sabor del país, de la tierra nativa— en la obra viviente y completa de los mejores. En la América española, el criterio vacila. ¿Tenemos originalidad? ¿O somos simples, perpetuos imitadores? ¿Vivimos en todo de Europa? ¿O pondremos fe en las “nuevas generaciones” cuando pregonan —cada tres o cuatro lustros, desde la independencia— que *ahora sí* va a nacer la expresión genuina de nuestra América?

EL ECLIPSE DE EUROPA

Yo no sé si empezaremos a “ser nosotros mismos” mañana a la aurora o al mediodía; no creo que la tarea histórica de Europa haya concluido; pero sí sé que para nosotros Europa está en eclipse, pierde el papel dogmático que ejerció durante cien años. No es que tengamos brújula propia; es que hemos perdido la ajena.

A lo largo del siglo XIX, Europa nos daba lecciones definidas. Así, en política y economía, la doctrina liberal. Había gobiernos arcaicos, monarquías recalcitrantes; pero cedían poco a poco a la coerción del ejemplo: nosotros anotábamos los lentos avances del régimen constitucional y aguardábamos, armados de esperanza, la hora de que cristalizase definitivamente entre nosotros. Cundía el socialismo; pero los

¹⁶ N.d.e. Esta segunda parte de *Caminos...* apareció en *Valoraciones*, tomo 3, núm. 7, pp. 27-32, agosto-septiembre de 1925, pero fue excluida de *Seis ensayos...* La recuperación de este texto se la debemos a Rafael Gutiérrez Girardot, quien la publica en su antología de textos de Pedro Henríquez Ureña *Utopía de América*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

espíritus moderados confiaban en desvanecerlo incorporando sus “reivindicaciones” en las leyes: en la realidad, así ocurría. ¿Ahora? Cada esquina, cada rincón, son cátedras de heterodoxia. Los pueblos recelan de sus autoridades. Prevalecen los gobiernos de fuerza o de compromiso; y los gobiernos de compromiso carecen, por esencia, de doctrina; y los gobiernos de fuerza, sea cual fuere la doctrina que hayan aspirado a defender en su origen, dan como fruto natural teorías absurdas. Como de Europa no nos viene la luz, nos quedamos a oscuras y dormitamos perezosamente; en instantes de urgencia, obligados a despertar, nos aventuramos a esclarecer nuestros problemas con nuestras escasas luces propias.¹⁷

El cuadro político halla su equivalente en la literatura: en toda Europa, al imperio clásico del siglo XVIII le sucede la democracia romántica, que se parte luego en simbolismo para la poesía y realismo para la novela y el drama. ¿Ahora? La feliz anarquía...

Ojos perspicaces discernirán corrientes, direcciones, tendencias, que a los superficiales se les escapan¹⁸; pero no hay organización, ni se concibe; no se reemplaza a los antiguos *maestros*: manos capaces de empuñar el cayado se divierten —como de Stravinski dice Cocteau— en desbandar el rebaño apenas se junta.

¿Volverá Europa —hogar de la inquietud— a la cómoda unidad de doctrinas oficiales como las de ayer? ¿Volveremos a ser alumnos dóciles? ¿O alcanzaremos —a favor del eclipse— la independencia, la

¹⁷ Prueba de que dormitamos: la algarada que provocan las recientes tesis políticas de Lugones. Para mí son ellas tesis muy nuestras pero tardías: son la ideología de nuestro caudillaje, fenómeno que va en decadencia. Si en la Argentina no dormitara el pensamiento político, si no se viviera todavía —según confesión general— dentro de las normas de Alberdi, las tesis de Lugones habrían sonado poco, a pesar de la alta significación literaria de su autor, y los contradictores sabrían oponerles cosa mejor que la manoseada defensa de la democracia. No olvido a los “grupos avanzados”, pero los creo “muy siglo XIX”: así, los socialistas ganan terreno al viejo modo oportunista; su influencia sobre los conceptos de la multitud es muy corta. Es distinto México: para bien y para mal, allí se piensa furiosamente la política desde 1910, con orientaciones espontáneas.

¹⁸ Eso no implica ningún acuerdo con los moradores de la *terrazza* donde todo sustento intelectual proviene de la *Revista de Occidente*: no es allí donde se definirá “el tema de nuestro tiempo.”

orientación libre? Nuestra esperanza única está en aprender a pensar las cosas desde su raíz.

HERENCIA E IMITACIÓN

Pertenece al mundo occidental: nuestra civilización es la europea de los conquistadores, *modificada* desde el principio en el ambiente nuevo pero rectificadora a intervalos en sentido *européizante* al contacto de Europa.¹⁹ Distingamos, pues, entre imitación y herencia: a quien nos reproche el componer dramas de corte escandinavo, o el pintar cuadros cubistas, o el poner techos de Mansard a nuestros edificios, debemos detenerlo cuando se alargue a censurarnos porque escribimos romances o sonetos, o porque en nuestras iglesias haya esculturas de madera pintada, o porque nuestra casa popular sea la casa del Mediterráneo. Tenemos el derecho —herencia no es hurto— a movernos con libertad dentro de la tradición española, y, cuando podamos, a superarla. Todavía más: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental.

¿Dónde, pues, comienza el mal de la imitación?

Cualquier literatura se nutre de influjos extranjeros, de imitaciones y hasta de robos: no por eso será menos original. La falta de carácter, de sabor genuino, no viene de exceso de cultura, como fingen creer los perezosos, ni siquiera de la franca apropiación de tesoros extraños: hombres de originalidad máxima saquean con descaro la labor ajena y la transforman con breves toques de pincel. Pero el caso es grave cuando la transformación no se cumple, cuando la imitación se queda en imitación.

¹⁹ Antonio Caso señala con eficaz precisión los tres acontecimientos europeos cuyo influjo es decisivo sobre nuestra América: el Descubrimiento (acontecimiento español), el Renacimiento (italiano), la Revolución (francés). El Renacimiento da forma —en España sólo a medias— a la cultura que iba ser trasplantada a nuestro mundo; la Revolución es el antecedente de nuestras guerras de independencia. Los tres acontecimientos son de pueblos románicos, pueblos de tradición latina. 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 ellos hizo Francia.

Nuestro pecado, en América, no es la imitación sistemática —que no daña a Catulo ni a Virgilio, a Corneille ni a Molière—, sino la *imitación difusa*, signo de la literatura de aficionados, de hombres que no padecen ansia de creación; las legiones de pequeños poetas adoptan y repiten indefinidamente en versos incoloros “el estilo de la época”, los lugares comunes del momento.

Pero sepamos precavernos contra la exageración; sepamos distinguir el toque de la obra personal entre las inevitables reminiscencias de obras ajenas. Sólo el torpe hábito de confundir la originalidad con el alarde o la extravagancia nos lleva a negar la significación de Rodó, pretendiendo derivarlo todo de Renán, de Guyau, de Emerson, cuando el sentido de su pensamiento es a veces contrario al de sus supuestos inspiradores. Rubén Darío leyó mucho a los españoles, a los franceses luego: es fácil buscar sus fuentes, tanto como buscar las de Espronceda, que son más.

Pero sólo “el necio audaz” negaba el acento personal de Espronceda; sólo el necio o el malévolo niega el acento personal del poeta que dijo: “Se juzgó mármol y era carne viva”, y “¿Quién que es no es romántico?”, y “Con el cabello gris me acerco a los rosales del jardín”, y “La pérdida del reino que estaba para mí,” y “Dejad al huracán mover mi corazón”, y “No saber adonde vamos ni de dónde venimos”.

¿Y será la mejor recomendación, cuando nos dirijamos a los franceses, decirles que nuestra literatura se nutre de la suya? ¿Habría despertado Walt Whitman el interés que despertó si se le hubiera presentado como lector de Victor Hugo? No por cierto: buena parte del éxito de Whitman (ino todo!) se debe a que los franceses del siglo XX no leen al Victor Hugo del período profético.

La rebusca de imitaciones puede degenerar en manía. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, que no sabía discernir dónde residía el *carácter americano* como no fuera en la pincelada exterior y pintoresca (se le escondían los rasgos espirituales), tuvo la manía de sorprender reminiscencias de Horacio en todas partes. Si Juan Cruz Varela dice que la fama de los héroes dura solo gracias al poeta, el historiador recuerda el “carent quia vate sacro”. Si a José Joaquín Pesado, el poeta académico, se le acusaba de recordar a Lucrecio cuando decía:

¿Qué importa pasar los montes,
visitar tierras ignotas,

si a la grupa los cuidados
con el jinete galopan?

Menéndez y Pelayo lo defendía buscando la fuente en Horacio y olvidando que la idea se halla realmente en Lucrecio, aunque el acusador no citara el pasaje: “Hoc se quisque modo fugit”.

LOS TESOROS DEL INDIO

De intento he esquivado aludir a nuestro pasado indígena anterior a la conquista. *Sumergido* largo tiempo aquel pasado, deshecha su cultura superior con la muerte de sus dueños y guardianes, no pudimos aprovecharlo conscientemente: su influencia fué *subterránea*, pero, en los países donde el indio prevalece en número (y son la mayoría), fue enorme, perdurable, poderosa en modificar el carácter de la cultura trasplantada. El indio de Catamarca o del Ecuador o de Guatemala que con su técnica nativa interpreta motivos europeos, o al contrario, nada sabe de sus porqués. Nosotros, los más, ignoramos cuánto sea lo que tenemos de indios: no sabemos todavía pensar sino en términos de civilización europea.

Después de nuestra emancipación política, hemos ensayado el regreso consciente a la tradición indígena. Muchas veces erramos, tantas, que acabamos por desconfiar de nuestros tesoros: la ruta del *indigenismo* está llena de descarrilamientos. Ya el motivo musical se engarzaba en rapsodias según el fatal modelo de Liszt o cuando mucho en transcripciones en estilo de Mussorgski o Debussy; ya el motivo plástico se disolvía en “arte decorativo”; ya el motivo literario fructificaba en poemas o novelas de corte romántico, sembrados de palabras indias que obligaban a glosario y notas. Si son hermosos el monumento a Cuauhtémoc de Noriega y Guerra, y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, y las *Fantasías indígenas* de José Joaquín Pérez, y el *Enriquillo* de Galván, el material nativo sólo de manera exterior o incidental influye en ellos.

No podíamos persistir indefinidamente en el error. En días recientes, hemos comenzado a penetrar en la esencia del arte indígena: dos casos de acierto lo revelan, los estudios sobre la música del Perú y Bolivia, apoyados en la definición de la escala pentatónica, y sobre el dibujo mexicano, con la definición de sus siete elementos lineales. Esa es la vía.

HISTORIA Y FUTURO

Nuestra vida espiritual tiene derecho a sus dos fuentes, la española y la indígena: sólo nos falta conocer los secretos, las llaves de las cosas indias; de otro modo, al tratar de incorporárnoslas haremos tarea mecánica, sin calor ni color.

Pero las fuentes no son el río. El río es nuestra vida: aprendamos a contemplar su corriente, apartándonos en hora oportuna ¡sin renunciar a ellos! del Iliso y del Tíber, del Arno y del Sena. No hay por qué apresurarnos a definir nuestro espíritu encerrándolo dentro de fórmulas estrechas y recetas de nacionalismo²⁰; bástenos la confianza de que *existimos*, a pesar de los maldicientes, y la fe de que llegaremos a fundar y a representar la libertad del espíritu.

Y en la historia literaria, tengamos ojos —insiste— para las imágenes que surgieron, nuevas para toda mirada humana, de nuestros campos salvajes y nuestras ciudades anárquicas: desde la “sombra terrible de Facundo” hasta *Ismaelillo*; aun la visión de paz y esplendor que situábamos en Versalles o en Venecia fue el íntimo ensueño con que acallábamos el disgusto del desorden ambiente. La expresión genuina a que aspiramos no nos la dará ninguna fórmula, ni siquiera la del «asunto americano»: el único camino que a ella nos llevará es el que siguieron nuestros pocos escritores fuertes, el camino de perfección, el empeño de dejar atrás la literatura de aficionados vanidosos, la perezosa facilidad, la ignorante improvisación, y alcanzar claridad y firmeza, hasta que el espíritu se revele en nuestras creaciones acrisolado, puro.

► “Caminos de nuestra historia literaria”, *Valoraciones*, tomos 2-3, núms. 6-7, pp. 246-253 y 27-32, agosto-septiembre.

²⁰ Crítica aguda y certera de las teorías nacionalistas en la literatura argentina es la que hace D. Arturo Costa Alvarez en *Nuestro preceptismo literario* (La Plata, 1924): todos los temas y las obras en que se ha querido cifrar el nacionalismo tienen carácter argentino, pero el carácter argentino no está sólo en ellos.

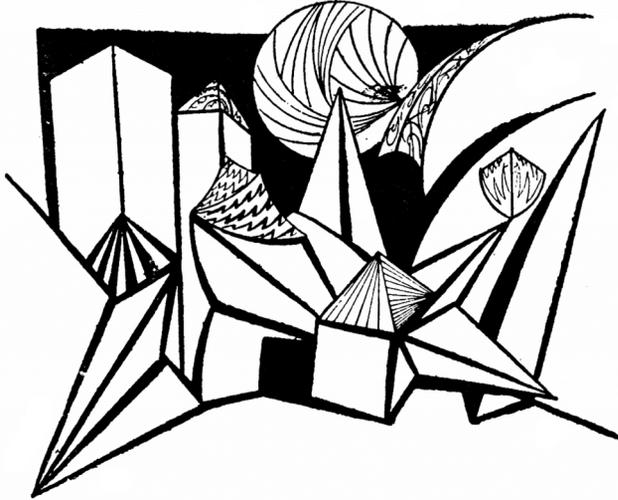
HACIA EL NUEVO TEATRO¹

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: imperaba. 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, esquivando 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 arrancaríase 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, Chekhov y Gorki inventaban de nuevo —después de Eurípides— la

¹ N.d.e. En la primera versión de este ensayo, aparecido en *Valoraciones*, se le agregó al título la siguiente nota: “Esta disertación fué leída en la Asociación de Amigos del Arte, de Buenos Aires, y aparecerá en el primer volumen de conferencias que publicará dicha asociación, a cuya deferencia especial debemos el poder adelantarla ahora a los lectores de *Valoraciones*.”

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.



ESQUEMA DE GIACOMO BALTA PARA “FUEGOS DE ARTIFICIO”
DE STRAVINSKI.²

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 tabladillos 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.

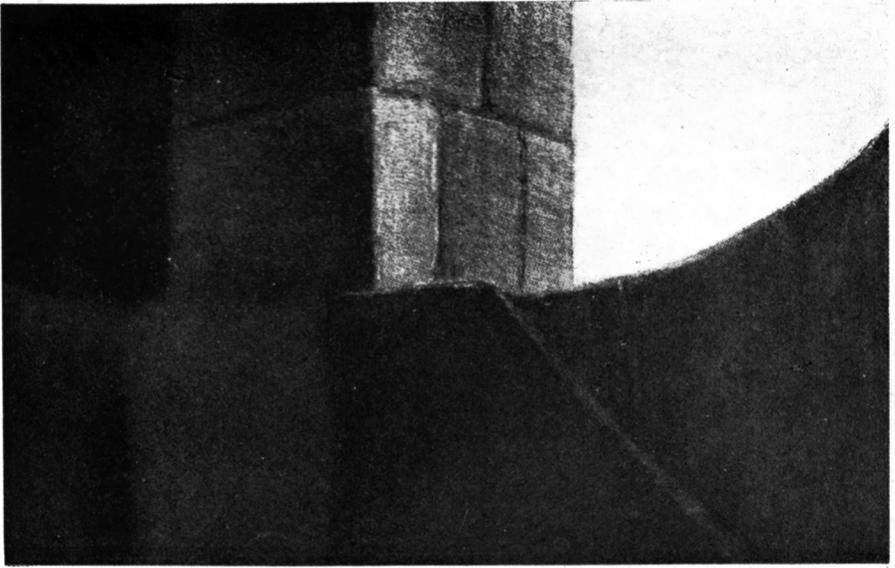
² N.d.e. las ilustraciones incluidas en este ensayo fueron reproducidas en la versión de *Valoraciones*, mas no en la edición de *Siete ensayos...* Recuperamos las mismas —y sus pies— por su gran valor didáctico.

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 española, busco siempre las novedades del teatro, y hallo que nuestras novedades son vejeces. No soy más que espectador (crítico pocas veces, autor menos); pero como espectador cumplo 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.



DECORACIÓN PARA *LA PUERTA RELUCIENTE* DE LORD DUNSANY EN EL ARTS AND CRAFTS THEATRE DE DETROIT.



DECORACIÓN DE ADOLFO APPIA PARA EL SEGUNDO ACTO DE *PARSIFAL*
DE WAGNER.

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-

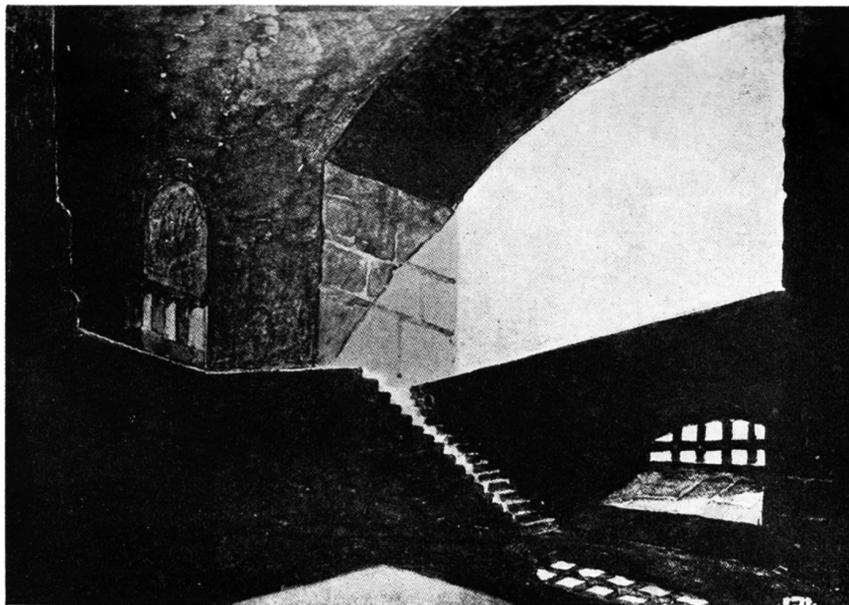
carro y sus decoraciones circulares); pero los actores, para subir o bajar, necesitan abrirse camino; bien pronto hay que utilizar para los espectadores uno (excepcionalmente dos) de los tres lados de la plataforma: así nace el *fondo de la escena*.

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



DECORACIÓN DE GOLOVINE PARA EL SEGUNDO ACTO DE *DON JUAN* DE MOLIÈRE.



DECORACIÓN DE JOSEPH URBAN PARA *MACBETH*.

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 candelijas del prosenio, 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 presentarnos 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 *Merceder*, 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.

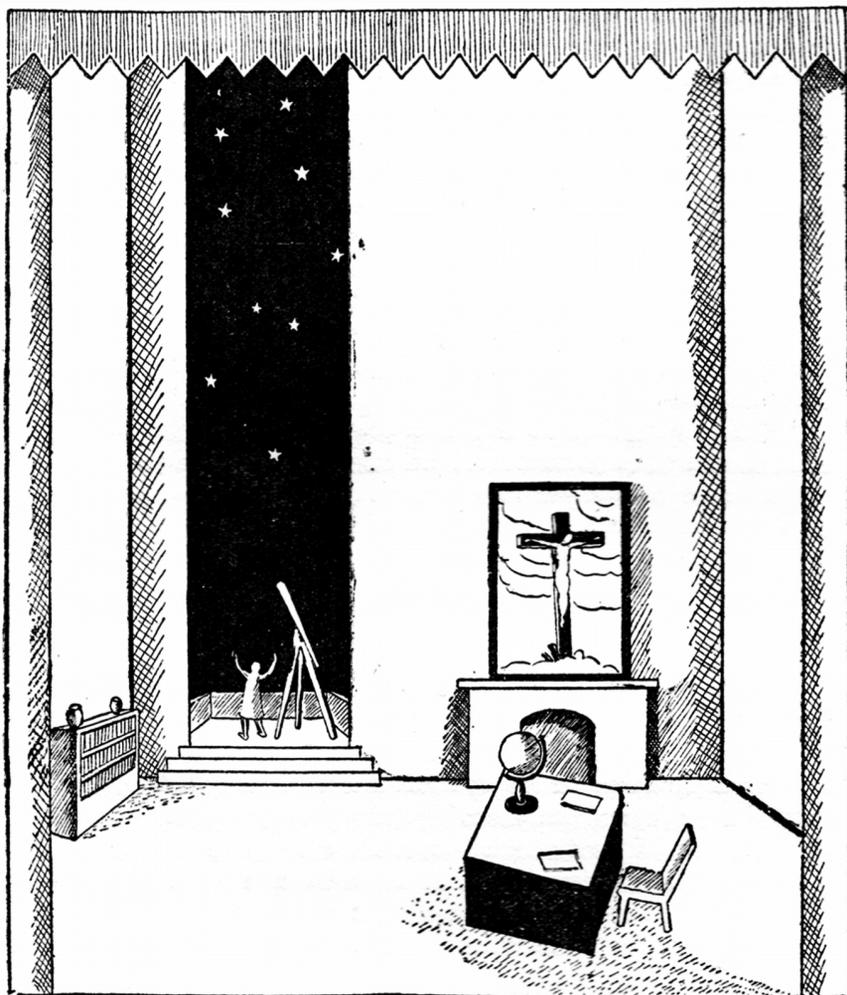
¿PARA QUÉ SIRVE EL REALISMO?

¿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 Maeterlinck, 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 las 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 opinión, 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 redu-

cido 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



RECONSTRUCCIÓN HECHA POR A. TRAVASCIO DE LA ESCENA PARA EL IV ACTO DE *HACIA LAS ESTRELLAS* DE ANDREYEV, REPRESENTADO POR LA COMPAÑÍA TEATRAL DEL GRUPO RENOVACIÓN DE LA PLATA, EN OCTUBRE DE 1922.

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.³

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 fotográfica, 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 foto-

³ Desde 1925, el intento de romper con las rutinas toma empuje caudaloso en España. El drama, que iba convirtiéndose en monopolio de hombres de pocas letras, vuelve a ser ficción y preocupación de escritores genuinos: Azorín, Baroja, Ors, los Machado, Araquistain; reaparece Unamuno y Valle-Inclán. En la Argentina, con menos fuerza, se observan signos semejantes.

grafía 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 pictórico 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 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...

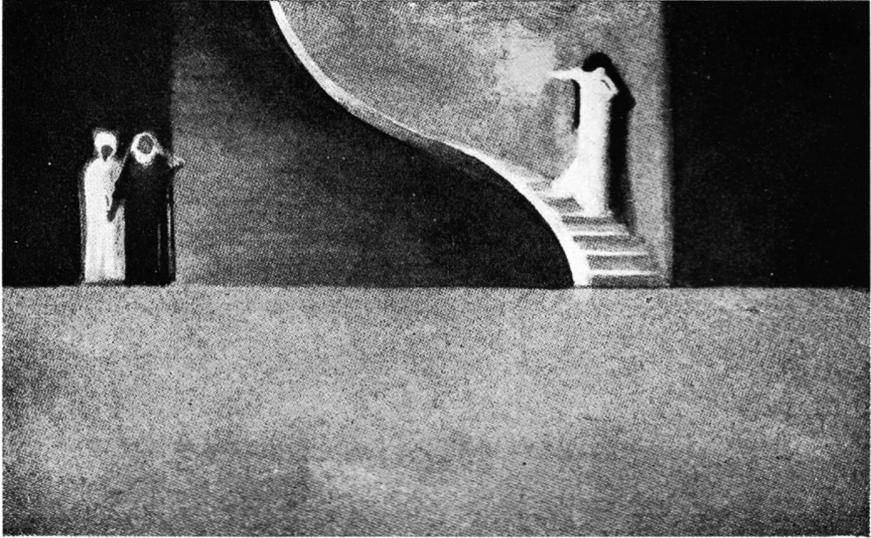
En aquel ambiente lúgubre comenzó la representación de la más lúgubre de las grandes tragedias. El escenario está sumido en tinieblas: noche profunda... A poco se dibuja vagamente una muralla, rota en el medio. De la noche vienen las troyanas, el coro que se agrupa en torno

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 radiante 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 resulte 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?⁴

⁴ ¡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



DECORACIÓN DE STRÖM Y GLIESE PARA *MACBETH* EN BERLÍN.

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. Todavía en 1914, viendo *El rey Juan*, de Mantell, actor de 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 Nueva York, enemigo de la literatura moderna, pero incapaz de respetar la antigua. Abundaban todavía los arreglos, o reducciones, o 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.



DECORACIÓN DE ERNST STERN PARA *ANTIGONE*.

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 Noh, 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!



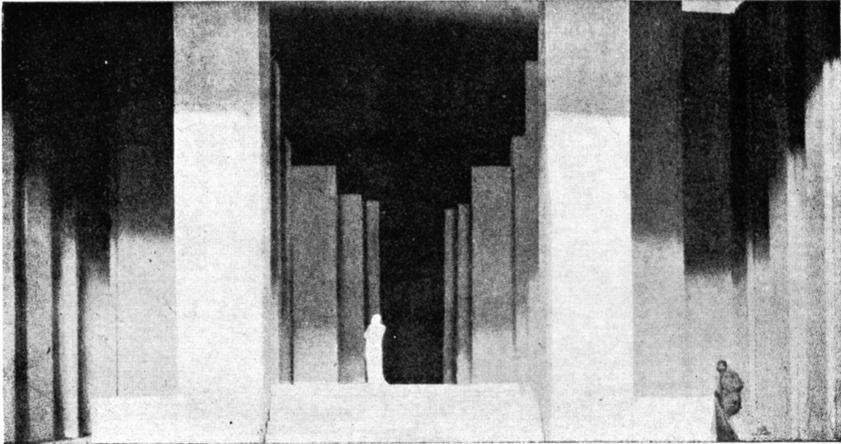
DECORACIÓN DE GORDON CRAIG PARA HAMLET.



NATALIA GONTSCHAROWA: TELÓN DE FONDO.



GORDON CRAIG: ESCENARIO CON FONDO BAJO DE *HAMLET*.

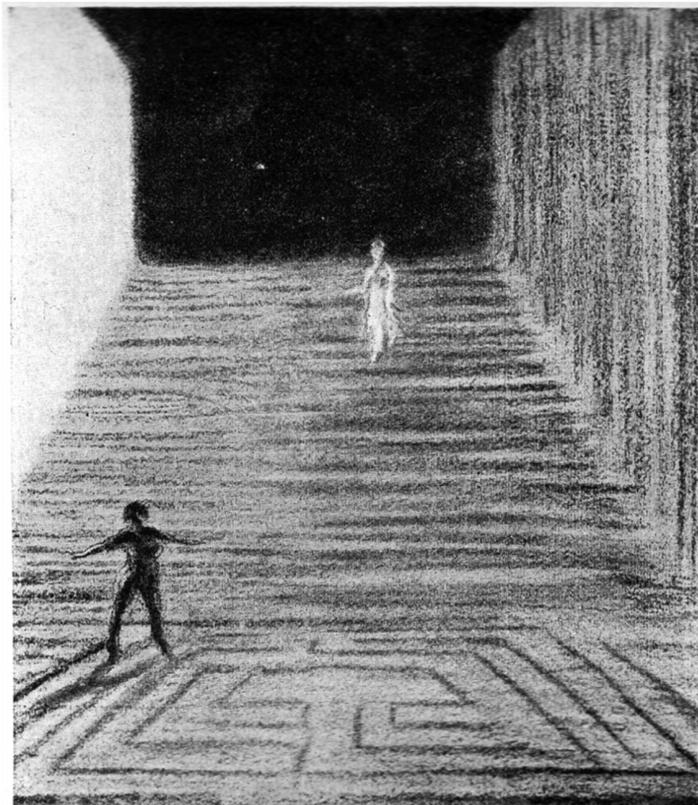


GORDON CRAIG: PROYECTO EN SENTIDO MONUMENTAL EMPLEANDO BIOMBOS.

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



GORDON CRAIG: ESCENA CON ESCALONES.

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 tragi-comedia 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 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 movimiento 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 abraza 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... Entre tanto, 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.⁵

Buenos Aires, 1925.

► *España*, Madrid, 1920; en *El Mundo*, México, y *Repertorio Americano*, VII, núm. 20, feb. 11, 1924, pp. 309, 318-319; en *Valoraciones*, t. III, núm. 9, marzo de 1926, pp. 210-221. Modificado, fue leído en "Amigos del Arte", en Buenos Aires, y publicado en *Social* de La Habana, 1925.

⁵ N.d.e.: En la versión publicada en *Valoraciones* aparece la siguiente nota, eliminada posteriormente de la versión recogida en *Seis ensayos...*, por haberse integrado en el primer párrafo de esta última parte: "Después de pronunciada esta conferencia, la América española ha dado al movimiento de renovación del escenario en Europa y los Estados Unidos su primera contribución con el joven pintor mexicano, Miguel Covarrubias: a él se deben las decoraciones de la sensacional *Revue Nègre* en París, y ahora, en Nueva York, las de *Androcles y el león* de Bernard Shaw y *Los siete contra Tebas* de Esquilo. De sus trabajos dará muestra *Valoraciones* en números posteriores."

FIGURAS

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 razonadora 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 concordes 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 Carpió 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 regiones 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 *Toque*:

¿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 vividas, 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 Ángel 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 Montalbán, 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 fértilísimo”.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, Hartzbusch 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 Juvencio y de Prudencio?

¹ *Extraño, extrañeza*, solían usarse en el siglo XVII con significado de mero elogio, como *singular, único, peregrino*. Pero con el pasaje de Montalbán no se ha perdido el significado de *rareza*.

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 diversión, 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 activo, con vitalidad superior a la del 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 extragavante (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 suponersele 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 mesurados y más calculados, sometidos a una lógica más estricta (salvo los desenlaces). Hartzenbusch 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 defetos,
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 reproducción 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, traduciéndolo, 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. Orgullosa 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 Mendozas, 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 pruden-

te, 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, malévola-mente, 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 afecto 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 Garcirui 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 prorrumpe en un elogio de la mentira, a la manera de Mark Twain o de Oscar Wilde. Y qué personaje 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 exención 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 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 imperceptible 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 aproxi-

ma 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.

► “Don Juan Ruiz de Alarcón” [conferencia pronunciada la noche del 6 de diciembre en la 3a. sesión organizada por Francisco J. de Gamoneda en la Librería General], *Nosotros*, núm. 9, México, marzo de 1914, pp.185-189; esta es una versión corregida y reducida por el autor..

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

¹...El camino eres tú mismo.

Así la ruta espiritual de este poeta: parte de la múltiple visión de las cosas, de la riqueza de imágenes necesaria al hombre de arte y, camino adentro, llega a su filosofía de la vida universal. Su poesía adquiere doble carácter: de individualismo y de panteísmo a la vez. Las mónadas de Leibniz penetran en el universo de Spinoza gracias al milagro de la síntesis estética.

I

Interesantísima, para la historia espiritual de nuestro tiempo, en la América española, es la formación de la corriente poética a que pertenecen los versos de Enrique González Martínez.² Esta poesía de con-

¹ N.d.e. El texto previo a estos puntos suspensivos, publicado en la primera edición de este texto, aparecido en *Cuba Contemporánea* (1915), era el siguiente:

“El ansioso llegó adonde vive el maestro de la sabiduría.

—Toda mi juventud he marchado por los caminos de la tierra, y no a ver vanidades ni a buscar placeres. Mucho observé en las cosas; mucho supe de los hombres. Pero la sabiduría reveladora de los secretos del mundo, ésa me falta. Buscándola vine a ti.

—Demasiado pides,

—Muéstrame, siquiera, la ruta en que marchas rumbo al misterio universal. Que si no lo describro, al menos lo sienta en mí como algo más que interrogación.

El maestro le tocó sobre los párpados, y le dijo:

—Ya estás en el camino.

... Cuando de nuevo se encontró frente al maestro, dijo:

—He vivido largos días ¿años tal vez? en la ruta del misterio, y sorprendí la luz de mi espíritu, y vi que iluminaba mundos nuevos, y me sentí llenarme del alma universal. ¿Cuál es tu secreto?

—Cerré tus ojos. Bajo la actitud inmóvil, hacia adentro marchabas. El camino eres tú mismo.”

² Escrito este trabajo en 1915, como prólogo al libro de versos *La muerte del*

ceptos trascendentales y de emociones sutiles es la última transformación del romanticismo: no sólo del romanticismo interior, que es de todo tiempo, sino también del romanticismo en cuanto forma histórica. Como en toda revolución triunfante, en el romanticismo de las literaturas novolatinas las disensiones graves fueron las internas. En Francia —a la que seguimos desde hace cien años como maestra única³, para bien y para mal, los pueblos de lengua castellana—, junto a la poesía romántica, pura, la de Hugo, Lamartine y Musset, desnuda expresión de toda inquietud individual, ímpetu que inundaba, hasta desbordarlos, los cauces de una nueva retórica, surgió Vigny con su elogio del silencio y sus desdenes aristocráticos; surgió Gautier con su curiosidad hedonística y su aristocrática ironía. El *Parnaso* se levanta como protesta, al fin, contra el exceso de violencia y desnudez: su estética, pobre por su actitud negativa, o limitativa al menos, quedó atada y sujeta a la del romanticismo por el propósito de contradicción. Tras la tesis romántica, que engendra la antítesis parnasiana, aparece, y aun dura, la síntesis: el simbolismo. Ni tanta violencia ni tanta impasibilidad. Todo cabe en la poesía; pero todo se trata por símbolos. Todo se depura y ennoblece; se vuelve también más o menos abstracto. De aquí ahora el lirismo abstracto, el peligro que está engendrando la reacción, la antítesis contraria a la actual tesis simbolista bajo cuyo imperio vivimos.

Ésta es, entre tanto, la fuerza que domina en nuestra poesía: el simbolismo. Hemos sido en América clásicos, o a menudo académicos; hemos sido románticos o a lo menos desmelenados; nunca acertamos a ser de modo pleno parnasianos o decadentes. Nuestro *modernismo*, años atrás, sólo parecía tomar del simbolismo francés elementos formales; poco a poco, sin advertirlo, hemos penetrado en su ambiente, hemos adoptado su actitud ante los problemas esenciales del arte. Hemos llegado, al fin, a la posición espiritual del simbolismo, acom-

cisne, al leerlo debe recordarse la limitación de tiempo. El poeta, después, no se ha quedado inmóvil. El mundo, tampoco. [N.d.e. En lugar de a *La muerte del cisne*, este texto sirvió de prólogo a otro libro publicado por González Martínez también en 1915 por Librería Hnos. Porrúa: *Jardines de Francia*, una antología de poesía francesa. Es curioso que el yerro aún se mantuviese en la inclusión de este texto en los *Seis ensayos...*].

³ En *CubCon*: “con devoción única” en lugar de “como maestra única”.

dándonos [más que a sus difíciles tanteos estilísticos de ayer]⁴ al tono lírico que ha dado a la poesía francesa.

II

Así lo demuestra la obra de Enrique González Martínez; así lo demuestra el culto que suscita entre los jóvenes. Aunque muchos en América no lo conocen todavía, González Martínez es en 1915 el poeta a quien admira y prefiere la juventud intelectual de México; fuera, principia a imitársele en silencio.

Raras veces conocerá las tablas de valores literarios de México quien no visite el país; porque la crítica se ejerce mucho más en el cenáculo que en el libro o el periódico. ¿Quién, en nuestra América, no conoce las colecciones de versos, populares entre las mujeres, de poetas mexicanos que florecieron antes de 1880? Sus nombres, ¿no se repiten como nombres representativos entre los lectores medianamente informados? Pero la opinión de los cenáculos declara —y con verdad— que México no tuvo poetas de calidad entre las dos centurias transcurridas desde sor Juana Inés de la Cruz hasta Manuel Gutiérrez Nájera. Éste es, piensa Antonio Caso, la personalidad literaria más influyente que ha aparecido en el país. De su obra, engañosa en su aspecto de ligereza, parten incalculables direcciones para el verso como para la prosa. Con su aparición, que históricamente es siempre un signo, aunque no siempre haya sido una influencia, principia a formarse el grupo de los dioses mayores.

Seis dioses mayores proclama la voz de los cenáculos: Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, muertos ya; Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez.⁵ Cada uno de

⁴ Las frases incluidas entre corchetes [], fueron eliminadas en la versión de *Seis ensayos...* N.d.e.

⁵ En *CubCon* se incluía la siguiente nota, luego eliminada en *Seis ensayos...*: “No hace mucho, en elegante conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, coincidía espontáneamente con esta selección el distinguido crítico y poeta D. Francisco A. de Icaza, ausente de su país desde largos años atrás. Probablemente la primera declaración *oficial* del criterio que prevalece en México sobre la significación de los poetas nacionales, se encuentra en *Las cien mejores poesías mexicanas*, antología compilada por los Sres. Castro Lean, Vásquez del Mercado y Toussaint (1914). Este, por su parte, en artículo pu-

los poetas anteriores tuvo su hora de influencia. González Martínez es el de la hora presente, el amado y preferido por los jóvenes que se inician, como al calor de extraño invernadero, en la intensa actividad de arte y de cultura que sobrevive, enclaustrada y sigilosa, entre las amenazas de disolución social.

Este poeta, a quien tributan homenaje íntimo las almas selectas de su patria, llegó a la capital hace apenas cuatro años. Le acogieron con solícito entusiasmo los representantes de la tradición, en la Academia; los representantes de la moderna cultura, en el Ateneo. Traía ya cuatro libros: el cuarto, *Los senderos ocultos*, admirable. Venía de las provincias, donde pasó la juventud.

III

...¿Qué mundos de experiencias recorrió este poeta, capaz de tantas, en los veinte años que transcurrieron entre la adolescencia impresionable y la juvenil madurez? Su poesía esconde toda huella de la existencia exterior y cotidiana. Es, desde los comienzos, autobiografía espiritual; obra de arte simbólico, compuesto, no con los materiales nativos, sino con la esencia ideal del pensamiento y la emoción.

El poeta estuvo, desde su despertar, encendido en íntimas ansias y angustias. Pero observó en torno suyo; le sedujo el prestigio de las formas y los colores, la maravilla del sonido:

Yo amaba solamente los crepúsculos rojos,
 las nubes y los campos, la ribera y el mar..
 Del jardín me atraían el jazmín y la rosa
 (la sangre de la rosa, la nieve del jazmín)...
 Halagaban mi oído las voces de las aves,
 la balada del viento, el canto del pastor...

Entonces se componen los inevitables sonetos descriptivos; se consulta a Virgilio; se piden temas a la Grecia decorativa de poetas franceses; se traduce a Leconte o a Heredia.

blicado en la revista *Nosotros*, declaraba a nombre de su generación, la más joven: "la poesía de González Martínez es nuestra poesía". La influencia que este poeta iba a ejercer sobre los jóvenes la anunciaba ya Alfonso Reyes en su artículo sobre *Los senderos ocultos* (1911), aparecido en la *Revista de América*, de París." N.d.e.

Pero junto a las rientes escenas mitológicas, entre los paisajes de *escuela mexicana* (la que comienza en Navarrete y culmina en Pagaza y Othón),⁶ flotan reminiscencias románticas: arcaicas invocaciones a la onda marina y al rayo de las tormentas; voces confusas que turban la deseada armonía. En este conjunto que aspira al reposo parnasiano, suenan ya notas extrañas; se deslizan modulaciones de la flauta de Verlaine. ¡Ay de quien escuchó este son *poignant*!

En el bosque tradicional, atraen al poeta dos símbolos: el árbol majestuoso, la fuente escondida. De ellos aprende, tras los primeros delirios, la lección de recogimiento y templanza. Ellos le librarán de dos embriagueces, peligrosas si persisten: la interna, el dolor metafísico de la adolescencia torturada por súbitas desilusiones; la externa, el deslumbramiento de la juventud ante la pompa y el deleite del mundo físico.

Halla su disciplina, su norma: el goce perfecto de las cosas bellas pide “ocio atento, silencio dulce”; y el goce de las altas emociones pide el aquietamiento de los tumultos íntimos, pide templanza:

Irás sobre la vida de las cosas
con noble lentitud...
Que todo deje en ti como una huella
misteriosa grabada intensamente...

Porque este sigilo, esta templanza, lo llevan ahora lejos del culto de los ídolos impasibles; lo llevan a escudriñar bajo el suntuoso velo de las apariencias. A la imagen decorativa del cisne sucede el símbolo espiritual del búho, con su aspecto de interrogación taciturna.

Yo amaba solamente los crepúsculos rojos...
Al fenecer la nota, al apagarse el astro,
¡oh sombras, oh silencio! dormitabais también...

No; ahora procura “no turbar el silencio de la vida”, pero afina su alma para que pueda “escuchar el silencio y ver la sombra”. Su poesía adquiere virtudes exquisitas; se define su carácter de meditación solemne, de emoción contenida y discreta; su ambiente de contemplación y de ensueño; su clara melodía de cristal; su delicada armonía lacustre. Éxtasis serenos [ante “el alma de las cosas”, ante los rumores del misterio universal]:

⁶ En *CubCon*: “la que comienza en Pesado y culmina en Pagaza y Othón”. N.d.e.

Busca en todas las cosas un alma y un sentido
 oculto; no te ciñas a la apariencia vana...
 Hay en todos los seres una blanda sonrisa,
 un dolor inefable o un misterio sombrío...

“Todo es revelación, todo es enseñanza —dice Rodó—, todo es tesoro oculto en las cosas”. Todo es símbolo:

A veces, una hoja desprendida
 de lo alto de los árboles, un lloro
 de las linfas que pasan, un sonoro
 trino de ruiseñor, turban mi vida...

... Que no sé yo si me difundo en todo
 o todo me penetra y va conmigo...

Así, después de sortear el peligro de las embriagueces juveniles, alcanza el poeta la suprema y tranquila embriaguez del panteísmo.

Pero no se extinguió la vieja savia romántica; la experiencia del dolor, siempre personal, íntima siempre, es acaso quien la remueve, como aquella tristeza antigua que interrumpió su felicidad olvidadiza:

Yo podaba mi huerto y libaba mi vino...
 Y la vieja tristeza se detuvo a mi lado
 y la oí levemente decir: ¿Has olvidado?
 De mis ojos aún turbios del placer y la fiesta
 una lágrima muda fue la sola respuesta...

La inquietud le pide que mire hacia adentro:

Te engañas: no has vivido mientras tu paso
 incierto surque las lobregueces de tu interior a tientas...

Halla su camino. Está ante las puertas de la madurez. Ha conquistado su equilibrio, su autarquía:

Y sé fundirme en las plegarias del paisaje
 y en los milagros de la luz crepuscular...
 Mas en mis reinos subjetivos...
 se agita un alma con sus goces exclusivos,
 su impulso propio y su dolor particular...

IV

La autobiografía lírica de Enrique González Martínez es la historia de una ascensión perpetua. Hacia mayor serenidad, pero a la vez hacia mayor sinceridad; hacia más severo y hondo concepto de la vida. Espejo de nuestras luchas, voz de nuestros anhelos, esta poesía es plenamente de nuestro siglo y de nuestro mundo. Terribles tempestades azotan a nuestra América; pero Némesis vigila, pronta a castigar todo desmayo, toda vacilación. Tampoco pretendamos olvidar, entre frívolos juegos, entre devaneos ingeniosos, el deber de edificar, de construir, que el momento impone. Nuestro credo no puede ser el hedonismo; ni símbolo de nuestras preferencias ideales el faisán de oro o el cisne de seda. ¿Qué significan las *Prosas profanas*, de Rubén Darío, cuyos senderos comienzan en el jardín florido de las *Fiestas galantes* y acaban en la sala escultórica de *Los trofeos*? Diversión momentánea, juvenil divagación en que reposó el espíritu fuerte antes de entonar los *Cantos de vida y esperanza*.

La juventud de hoy piensa que eran aquellos “demasiados cisnes”; quiere más completa interpretación artística de la vida, más devoto respeto a la necesidad de interrogación, al deseo de ordenar y construir. El arte no es halago pasajero destinado al olvido, sino esfuerzo que ayuda a la construcción espiritual del mundo.

Enrique González Martínez da voz a la nueva aspiración estética. No habla a las multitudes; pero a través de las almas selectas viaja su palabra de fe, su consejo de meditación:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje...

Mira al búho sapiente...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta

pupila, que se clava en la sombra, interpreta

el misterioso libro del silencio nocturno.

V

Bajo las solemnes contemplaciones del poeta vive, con amenazas de tumulto, la inquietud antigua. Así, bajo la triunfal armonía de Shelley, arcángel cuya espada de llamas señala cumbres al anhelo perenne, gemía, momentáneamente, la nota del desfallecimiento.

El poeta piensa que debe “llorar, si hay que llorar, como la fuente escondida”; debe purificar el dolor en el arte, y, según su religión estéti-

ca, trasmutarlo en símbolo. Más aún: el símbolo ha de ser *catharsis*, ha de ser enseñanza de fortaleza.

Pero la vida, cruel, no siempre da vigor contra todo desastre. Y entonces el artista cincela con sombrío deleite su copa de amargura, cuyo esplendor trágico seduce como filtro de encantamiento. En las páginas de *La muerte del cisne* luchan los dos impulsos, el de la fe, el de la desesperanza, la voz sollozante de los *días inútiles* y del *huerto cerrado*.

Son duros los tiempos. Esperemos... Esperemos que el tumulto ceda cuando baje la turbia marea de la hora. Vencerá entonces la sabiduría de la meditación, la serenidad del otoño.

Washington, marzo de 1915.

APOSTILLA

Para completar la perspectiva histórica de este estudio, recordaré unas “Notas sobre literatura mexicana”,¹ que escribí en 1922 y que no se continuaron, deteniéndose precisamente en González Martínez.

La previa declaración de dificultad, a que nos creemos obligados ante el lector al emprender cualquier trabajo de conjunto, resulta indispensable cuando el tema es la literatura mexicana durante los últimos doce años. Desde 1910, la vida intelectual de México empieza a tomar rumbos nuevos; nuevos grupos de hombres y mujeres entran a dominar en ella; la producción es vasta e irregular para quien hubo de pasar años fuera del país. Renuncio, pues, a la pretensión de reseñar en todos sus pormenores la vida literaria de México entre 1910 y 1922; preferiré los aspectos de conjunto; los nombres que cite, como ejemplos, los tomaré de entre aquellos que me son más conocidos; y ninguna omisión implicará necesariamente juicio sobre los méritos del escritor.²

I

De 1800 a nuestros días, la literatura mexicana se divide en cinco períodos. Al primero lo caracteriza el *estilo*³ *académico* en poesía; su comienzo podría fijarse en 1805, con la aparición de fray Manuel de Navarrete en el primer *Diario de México*; Pesado y Carpio representan su apogeo y su declinación. Con el academicismo en poesía coincide en la prosa el sabroso *popularismo* de Lizardi, de Bustamante, del padre Mier, a quienes heredan después Cuéllar y Morales.

¹ Estas *Notas*... fueron publicadas en la revista *México Moderno*, año 2, núm. 3, pp. 162-165, y corregidas para ser incluidas en *Apostilla*. En la primera de ellas, al pie de página en aquella edición, se anunciaba que “se publicarán en varios números de *México Moderno*”, pero tal promesa no se cumplió. Recuperaremos la separación original del ensayo en capítulos, indicando por lo demás las transformaciones del texto. N.d.e.

² Este párrafo fue eliminado en la edición de la *Apostilla*. N.d.e.

³ En *MM*: *gusto* por *estilo*. N.d.e.

Después de 1830 entra en México el romanticismo: la era para nosotros de los versos descuidados y de los novelones truculentos. ¡Nunca se lamentará bastante el daño que hizo en América nuestra pueril interpretación de las doctrinas románticas! La literatura debía ser obra de improvisación genial, sin estorbos; pero de hecho ninguno de nuestros poetas gozaba de la feliz ignorancia y de los ojos vírgenes que son el supuesto patrimonio del hombre primitivo. Todos eran hombres de ciudad y, mal que bien, educados en libros y en escuelas;⁴ pero huyendo de la disciplina se entregaban a los azares de la mala cultura; no leían libros, pero devoraban periódicos; y así, cuando creían expresar ideas y sentimientos personalísimos, repetían fórmulas ajenas que se les habían quedado en la desordenada memoria.

Entre 1850 y 1860 se inicia el período de la Reforma, en que imperan las próceres figuras de Altamirano, Ignacio Ramírez, Riva Palacio y Guillermo Prieto. Hombres de alto talento y de buena cultura, habrían sido grandes escritores a no nacer su obra literaria en ratos robados a la actividad política. Aun así, hay páginas de Ramírez que cuentan entre la mejor prosa castellana de su siglo. Y en la labor de otros contemporáneos suyos, investigadores o humanistas, hay valor permanente: en los trabajos históricos y filológicos de José Fernando Ramírez y de Manuel Orozco y Berra; en la formidable reconstrucción emprendida por García Icazbalceta de la vida intelectual de la Colonia; en el libro de Alejandro Arango y Escandón sobre fray Luis.

Poco después de 1880 se abre, para terminar hacia 1910, el período que es usual considerar⁵ como la edad de oro de las letras mexicanas, o, por lo menos, de la poesía: se ilustra con los nombres de Justo Sierra, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Othón y Nervo, y se enlaza con el vivaz flo-

⁴ La versión de *MM* del siguiente párrafo: “y así, cuando creían expresar ideas y sentimientos personalísimos no hacían sino repetir fórmulas ajenas que se les habían quedado en la desordenada memoria; cuando creían inventar, con la rapidez del genio, novedades de estilo, no hacían sino repetir los peores ripios de Zorrilla o las expresiones menos felices de Espronceda. El ejemplo de Plácido, de Abigail Lozano, de Rodríguez Galván, de Fernando Calderón, debería precavernos, aun hoy, contra la fábula de la inspiración genial que pretende conservarse pura a fuerza de no leer libros, aunque devore periódicos.” N.d.e.

⁵ En *MM*: “período que muchos consideran” en lugar de “el período que es usual considerar”. N.d.e.

recimiento de las letras en toda la América española, donde fueron figuras centrales Darío y Rodó. Es la época de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna*. Reducida al mínimum la actividad política con el régimen de Díaz, los escritores disponen de vagar para cultivarse y para escribir: hay espacio para depurar la obra.

De 1910 en adelante, la literatura vuelve a perder el ambiente de tranquilidad con la caída del antiguo régimen, y se produce, según la expresión horaciana, “en medio de cosas alarmantes”: unas veces, en el país lleno de tumulto; otras, en el destierro, voluntario o forzoso. Como Francia a partir de la Revolución, México posee su *literatura de los emigrantes*. Todo esto debía dar, y ha dado, nuevo tono vital a la literatura⁶, en contraste con el aire de *dilettantismo* que iban adquiriendo durante la época de Porfirio Díaz.

II

En 1910 se cumplían quince años de la muerte de Gutiérrez Nájera, en quien había comenzado oficialmente la poesía contemporánea de México; Manuel José Othón había muerto cuatro años antes; Salvador Díaz Mirón escribía poco y publicaba menos. A los poetas de generaciones anteriores —aunque escribiesen cosas admirables, como el obispo Pagaza— apenas se les leía. Los poetas en auge contaban alrededor de ocho lustros: Amado Nervo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada.

De ellos, Nervo había de sobrevivir solamente nueve años, durante los cuales no agregó a su obra nada nuevo en los temas ni en la forma; pero sí fue perfeccionándose en la honda pureza de su concepción de la vida y adquiriendo definitiva sencillez de estilo: hay en *El estanque de los lotos* muchas de sus notas más sinceras y más claras.

Tampoco hay variación importante en la obra de Urbina: *El poema del Mariel*, por ejemplo, es igual combinación de paisajes y suspiros melancólicos que *El poema del lago*. Exteriormente, sí, cambian los temas: los paisajes no son mexicanos, sino extranjeros. Y tiene notas nuevas, de realismo pintoresco, en el *Glosario de la vida vulgar*.

¿Me atreveré a decir que en Tablada tampoco hay cambio esencial? Siempre ha sido Tablada el más inquieto de los poetas mexicanos, el

⁶ En *MM*: “a las letras” en lugar de “a la literatura”. N.d.e.

que se empeña en “estar al día”, el lector de cosas nuevas, el maestro de todos los exotismos; no es raro que en doce años haya tanta variedad en su obra: tipos de poesía traídos del Extremo Oriente; ecos de las diversas revoluciones que de Apollinaire acá rizan la superficie del París literario; y a la vez, temas mexicanos, desde la religión y las leyendas indígenas hasta la vida actual. En gran parte de esta labor hay más ingenio que poesía; pero cuando la poesía se impone, es de fina calidad; y en todo caso, siempre será Tablada agitador benéfico que ayudará a los buenos a depurarse y a los malos a despeñarse.

III

Otros poetas había en 1910: así, los del grupo intermedio, de transición entre la *Revista Moderna* y el Ateneo. Sus poetas representativos, como Argüelles Bringas,⁷ pertenecen por el volumen y el carácter de su obra al México que termina en 1910 y no al que entonces comienza. Había, en fin, dos poetas de importancia, pero situados todavía en la penumbra: Enrique González Martínez y María Enriqueta.

La reputación literaria de María Enriqueta es posterior a la Revolución⁸: hacia el final del *antiguo régimen* abundaba en México la creencia de que la mujer no tenía papel posible en la cultura. Y, sin embargo, su primer libro de poesías, *Rumores de mi huerto*, es de 1908. Su inspiración de tragedia honda y contenida es cosa sin precedentes en México, y, por ahora, sin secuela y sin influjo; pero por ella, y a pesar de sus momentos pueriles, es María Enriqueta uno de los artistas más singulares.⁹

⁷ En *MM* aparecían dos nombres luego suprimidos: Rafael López, Manuel de la Parra. N.d.e.

⁸ En *MM*: “1910” en lugar de “Revolución”. N.d.e.

⁹ En *MM*, este párrafo tenía la siguiente redacción: “La reputación literaria de María Enriqueta es posterior a 1910: hacia el final del *antiguo régimen*, abundaba en México la creencia de que la mujer no debía intervenir en las actividades de cultura. Y debe advertirse que la poetisa ha dado al público, después de 1910, menos versos que antes: desde luego, su libro de poesías, *Rumores de mi huerto*, es de 1908. Su inspiración de tragedia honda y contenida es cosa sin precedente en México, y, por ahora, sin secuela y sin influjo; pero, por ella, es María Enriqueta uno de los artistas más singulares y su expresión, felizmente libre de *literatura*, una de las más perfectas.” N.d.e.

Enrique González Martínez —que por la edad pertenece al grupo de Nervo, Urbina y Tablada— iba a ser el poeta central de México durante gran trecho de los últimos doce años. En 1909 publica su primer libro de gran interés, *Silenter*, desde la provincia; en 1911 viene a la capital; en 1914 es el poeta a quien más se lee; en 1918 es el que más siguen¹⁰ los jóvenes. No creo ofenderle si declaro que en 1922 se comienza a decir que ya no tiene nada nuevo que enseñar.¹¹ Su obra de artista de la meditación representa en América una de las principales reacciones contra el *dilettantismo* de 1900; en México ha sido ejemplo de altura y pureza.¹²

En 1927 agregaré que, a través de sus cinco libros posteriores a *La muerte del cisne* (*El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño, Parábolas y otros poemas, La palabra del viento, El romero alucinado, Las señales furtivas*), González Martínez se ha mantenido fiel a la línea directriz de su poesía. Los años afirmaron en él la serenidad (“la clave de la melodía es una serenidad trágica”, dice Enrique Díez-Canedo); acallaron el lamento, pero no las preguntas (“y en medio de la rosa de los vientos mi angustiada interrogación”); su interminable monólogo interior se ha ido transformando: descubre sin desazón que cada día se aleja más del mundo de las apariencias y se concentra en su sueño de romero alucinado:

una apacible locura
guardaba en la cárcel oscura
del embrujado corazón.

▶ “La poesía de Enrique González Martínez” [Prólogo a *Jardines de Francia*, Porrúa Hnos., México, 1915, pp. IX-XXI; fechado en Washington en marzo de 1915] y publicado en *Cuba Contemporánea*, tomo VIII, junio de 1915, núm. 3, pp. 164-171. “Notas sobre literatura mexicana”, *México Moderno*, año 2, núm. 3, 1922 [como apostilla a “Enrique González Martínez”].

¹⁰ En *MM*: “imitan” en lugar de “siguen”. N.d.e.

¹¹ En 1922, la influencia de González Martínez cedía ante la de Ramón López Velarde (1888-1921), con su mexicanismo de fina emoción y colores pinto-rescos. Después llega la vanguardia novísima.

¹² En *MM* hay una oración siguiente a este párrafo: “Contra las sospechas de los pesimistas, todavía creo que habrá de darnos notas inesperadas”. N.d.e.

ALFONSO REYES

Al fin, el público se convence de que Alfonso Reyes, ante todo, es poeta. Como poeta empiezan a nombrarlo las noticias casuales: buena señal. Buena y tranquilizadora para quienes largo tiempo defendimos entre alarmas la tesis en cuyo sostén el poeta nos dejaba voluntariamente inermes.

Cuando Alfonso Reyes surgió, hace veinte años, en adolescencia precoz, luminosa y explosiva, se le aclamó poeta en generosos y fervorosos cenáculos juveniles. Estaba lleno de impulso lírico, y sus versos, al saltar de sus labios con temblor de flechas, iban a clavarse en la memoria de los ávidos oyentes:

La imperativa sencillez del canto...
Aquel país de las cigarras de oro,
en donde son de mármol las montañas...
¡Amo la vida por la vida!
A mí, que donde piso siento la voz del suelo,
¿qué me dices con tu silencio y tu oración?

Aquel momento feliz para la juventud mexicana —el momento de la revista *Savia Moderna*, de la Sociedad de Conferencias— pasó pronto. Con más brío, con mayor solidez, vendría el Ateneo (1909); la edad de ensueño y de inconsciencia había terminado: el Ateneo vivió entre luchas y fue, en el orden de la inteligencia pura, el preludio de la gigantesca transformación que se iniciaba en México. La Revolución iba a llamar a todas las puertas y marcar en la frente a todos los hombres; Alfonso Reyes, uno de los primeros, vio su hogar patricio, en la cima de la montaña, desmantelado por el huracán que nacía:

¡Ay casa mía grande, casa única!

El poeta ocultó su canción ante la tormenta. Canción es autobiografía; la suya iba toda en símbolo y cifra, y todavía tuvo empeño en esconderla. Después el guardarla se hizo hábito. Era:

cancioncita sorda, triste...
canción de esclava que sabe
a fruto de prohibición...

Toda en símbolo y cifra; rica en imágenes complejas, en figuras sutiles, con hermetismos de estirpe rancia o de invención novísima, pero transparente para la atención afectuosa. Canción cargada de resonancias sentimentales: mientras los ojos se van tras los iris del torrente lírico, el oído reconstruye con las resonancias la historia íntima, historia de alma intensa en la emoción y en la pasión. Y así, en la “Fantasía del viaje” el asombro de los espectáculos nuevos (“¡he visto el mar!”) se funde con la tragedia de la casa paterna, del paisaje nativo que se ha quedado atrás, con sus fraguas de metal y sus campos polvorientos. Principia la odisea: bajo la máscara homérica suena el lamento de la despedida, la *Elegía de Itaca*:

¡Itaca y mis recuerdos, ay amigos, adiós!

Y el hombre que prueba el sabor salado del pan ajeno hace su camino entre ímpetus y desfallecimientos. Cayendo y levantando, acaba por confiarse a la vida:

Remo en borrasca,
ala en huracán:
la misma furia que me azota
es la que me sostendrá.

Se hace dura la vida; pero en mitad de las tormentas sobrevienen días puros, días alciónicos, de cielo diáfano, de aire tibio, sin el rumor ni el ardor de la primavera:

Si a nuevas fiestas amanezco ahora,
otras recuerdo con un llanto súbito...

Las lámparas del hogar nuevo, encendidas trabajosamente en tierra extraña, son por fin señales de paz, a cuya luz se descubre en la valerosa compañera “la vibración de plata —hebra purísima— de la primera cana” y se saborea la “voz de niño envuelta en aire” y el “claro beso impersonal” del hijo a los padres.

Después la vida le devuelve parte de los dones hurtados y le cumple triunfos prometidos; la resucitada juventud recobra la voz, ahora con resonancias nuevas; sobre las notas cálidas, de pecho de ave, domina el timbre metálico de la ironía, óxido de los años... Pero es ironía sin hielles, que persigue guiños y fantasías de las cosas en vez de flaquezas humanas; cabriola de ideas, danza del ingenio. Los ojos se reglan fiestas y viajes; las ciudades, reducidas a síntesis cubistas, desfilan en pro-

cesiones irreales: como a todo viajero de mirar intenso, se le encogen en signos mágicos con que se evoca el espíritu del lugar.

Con los años, todo poeta lírico, cargado de vida contradictoria, de emociones complejas, tiende a poeta dramático. En Alfonso Reyes, el drama ha llegado: su obra central, donde ha concentrado la esencia de su vida y de su arte, es un poema trágico: *Ifigenia cruel*.

En el instante que atravesamos, Grecia ha entrado en penumbra: no sabemos si para eclipse pasajero o para sombra definitiva. Excepciones ilustres (¡Santayana! ¡Paul Valéry!) las hay, y son raras. Pero en los tiempos en que descubríamos el mundo Alfonso Reyes y sus amigos, Grecia estaba en apogeo: ¡nunca brilló mejor! Enterrada la Grecia de todos los clasicismos, hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible. Soplaban todavía el viento tempestuoso de Nietzsche, henchido del duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisiaco; en Alemania, la erudición prolífica se oreaba con las ingeniosas hipótesis de Wilamowitz; en los pueblos de lengua inglesa, el público se electrificaba con el sagrado temblor y el irresistible oleaje coral de las tragedias, en las extraordinarias versiones de Gilbert Murray, mientras Jane Harrison rejuvenecía con aceite de “evolución creadora” las viejas máquinas del mito y del rito; en Francia, mientras Víctor Bérard reconstruía con investigaciones pintorescas el mundo de la *Odisea*, Charles Maurras, peregrino apasionado, perseguía la transmigración de Atenas en Florencia.

De aquella Hélade viviente nos nutrimos. ¡Cuántas veces después hemos evocado nuestras lecturas de Platón; aquella lectura del *Banquete* en el taller de arquitectura de Jesús Acevedo! Aquel alimento vivo se convertiría en sangre nuestra; y el mito de Dionisos, el de Prometeo, la leyenda de la casa de Argos, nos servirían para verter en ellos concepciones nuestras.

La *Ifigenia cruel* está tejida, como las canciones, con hilos de historia íntima. El cañamazo es la leyenda de Ifigenia en Táuride, salvada del sacrificio propiciatorio en favor de la guerra de Troya y consagrada como sacerdotisa de la Artemis feral entre los bárbaros. En la obra de

Alfonso Reyes, la doncella trágica ha perdido la memoria de su vida anterior. Cuando Orestes llega en su busca, ella rehúsa acompañarlo, contrariando la tradición recogida por Eurípides. Orestes, espoleado por las urgencias rituales de su expiación, que es la expiación de toda su raza, se lleva la estatua de Artemis. Ifigenia se queda en la tierra extraña. En la concepción primitiva de Alfonso Reyes, Ifigenia se ponía a labrar un ídolo nuevo, una nueva Artemis, para sustituir la que le arrancan Orestes y Pílates. En la versión definitiva de la tragedia, le basta aferrarse a la nueva patria.

Quien sepa de la vida de Alfonso Reyes sentirá el acento personal de su *Ifigenia cruel*:

Ando recelosa de mí,
acechando el golpe de mis plantas,
por si adivino adónde voy...

Es que reclamo mi embriaguez,
mi patrimonio de alegría y dolor mortales.
¡Me son extrañas tantas fiestas humanas
que recorréis vosotras con el mirar del alma!

Hay quien perdió sus recuerdos
y se ha consolado ya...

Y cambia el sueño de los ojos
por el sueño de su corazón...

Alfonso Reyes se estrenó poeta; pero desde sus comienzos se le veía desbordarse hacia la prosa: su cultura rebasaba los márgenes de la que en nuestra infantil América creemos suficiente para los poetas; su inteligencia se desparramaba en observaciones y conceptos agudos, si no estorbosos, al menos inútiles para la poesía pura.

Su cultura era, en parte, fruto de la severa disciplina de la antigua e ilustre Escuela Preparatoria de México; en parte, reacción contra ella. Ser “preparatoriano” en el México anterior a 1910 fue blasón comparable al de ser “normalien” en Francia. Privilegio de pocos era aquella enseñanza, y quizá por eso escaso bien para el país: a quienes alcanzó

les dio fundamentos de solidez mental insuperable. De acuerdo con la tradición positivista, la escala de las ciencias ocupaba el centro de aquella construcción; hombres de recia contextura mental, discípulos de Barreda, el fundador, vigilaban y dirigían el gradual y riguroso ascenso del estudiante por aquella escala. A la mayoría, el paso a través de aquellas aulas los impregnó de positivismo para siempre. Pero Alfonso Reyes fue uno de los rebeldes: aceptó íntegramente, alegremente, toda la ciencia y toda su disciplina; rechazó la filosofía imperante y se echó a buscar en la rosa de los vientos hacia donde soplaba el espíritu. Cuando se alejó de su “alma mater”, en 1907, bullían los gérmenes de revolución doctrinal entre la juventud apasionada de filosofía. Tres, cuatro años más y el positivismo se desvanece en México, cuando en la política se desvanece el antiguo régimen.

En la obra de Alfonso Reyes la influencia de su Escuela se siente en el aplomo, en la plenitud de cimentación. Al principio se extendía a más, aun contrariando su deseo; todavía en *El suicida* (1917), junto a páginas de fina originalidad, hay páginas de “preparatoriano”, con resabios de la escolástica peculiar de aquel positivismo.

Fuera de su Escuela, olvidadiza o parca para las humanidades, hubo de buscar también sus orientaciones literarias. Lector voraz, pero certero, sin errores de elección; impetuoso que no se niega a sus impulsos, pero les busca el cauce mejor, su preocupación fue no saber nada a medias. Hizo —hicimos— largas excursiones a través de la lengua y la literatura españolas. Las excursiones tenían la excitación peligrosa de las cacerías prohibidas; en América, la interpretación de toda tradición española estaba bajo la vigilancia de espíritus académicos, apostados en su siglo XVIII (¡reglas!, ¡géneros!, ¡escuelas!) y la juventud huía de la España antigua creyendo inútil el intento de revisar valores o significados. De aquellas excursiones nacieron los primeros trabajos de Alfonso Reyes sobre Góngora, explicándolo por el impulso lírico que en él tendía “a fundir colores y ritmos en una manifestación superior”, y sobre Diego de San Pedro, definiendo su *Cárcel de amor* como novela perfecta en la elección del foco, al colocarse el autor dentro de la obra, pero sólo como espectador.

Y de los temas españoles se extendió a los mexicanos; en uno de sus estudios, inconcluso y ahora sepulto entre los folletos inaccesibles, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, apuntó observaciones pre-

ciosas sobre las relaciones entre la literatura y el ambiente físico en América.

De aquellas excursiones pudo pasar, en 1913, a desempeñar la primera cátedra de filología española que existió en México, en aquella quijotesca jornada en que creamos, sin ayuda oficial, los cursos superiores de humanidades en la Universidad; pudo pasar en Madrid a ser uno de los obreros de taller en el Centro de Estudios Históricos y la *Revista de Filología Española*, bajo la mano sabia, firme y bondadosa de Menéndez Pidal, junto al cordial estímulo y la ejemplar disciplina de Américo Castro y Navarro Tomás.

Se puso íntegro en esas labores; entre 1915 y 1920 va dando sus estudios y ediciones del Arcipreste, de Lope, de Alarcón, de Calderón, de Góngora, de Quevedo, de Gracián, su versión del *Cantar de Mio Cid*, en prosa moderna. Y de él, de esos trabajos, proviene una porción interesante de las nociones con que se ha renovado en nuestros días la interpretación de la literatura española: desde el medieval empleo cómico del “yo” en el Arcipreste hasta el significado del teatro de Alarcón como “mesurada protesta contra Lope”.

En aquellos años de Madrid no sólo las investigaciones del pasado literario lo absorbían; sobre la montaña oscura y honrada de las papeletas se alzaba todavía la página semanal de *El Sol*, con disquisiciones sobre historia (de allí ha podido entresacar el ingenioso volumen de *Retratos reales e imaginarios*); se alzaba, por fin, la arboleda de las traducciones —Sterne, Chesterton, Stevenson—: los editores de Madrid vivían el período más febril de su furia de lanzar libros extranjeros.

Alfonso Reyes se puso íntegro en sus labores, porque no sabe ponerse de otro modo en nada; pero suspiraba por la pluma libre, para la cual le quedaban ratos breves. El trabajo del investigador, del erudito, del filólogo, aprisiona y devora; en sus cartas —cartas opulentas, desbordantes— se quejaba él de la tiranía creciente de la “pantufila filológica”. Habría podido agregar, como Henri Franck en parejo trance: “¡Pero danzo en pantuflas!

Y de sus danzas furtivas, en ratos robados, salían los versos, los cuentos, los ensayos, las notas mínimas y agudas. Con ellos, sumándolos a escritos anteriores de México o de París, van saliendo los libros libres: *Cartones de Madrid*, *El suicida*, *Visión de Anáhuac*, *El plano oblicuo*, *El*

cazador. Después, en años de libertad, vienen los tomos de versos y la *Ifigenia*, el *Calendario*, las cinco series de *Simpatías y diferencias*.

En Alfonso Reyes, el escritor de la pluma libre es de tipo desusado en nuestro idioma. Buscando definirlo, clasificarlo (¡vieja manía!), se le llama ensayista. Y se parece, en verdad, a ensayistas ingleses; no a la grave familia, filosófica y moralista, de los siglos XVII y XVIII, ni a la familia de polemistas y críticos del XIX, sino a la de los ensayistas libres del período romántico, como Lamb y Hazlitt. La literatura inglesa lo familiarizó temprano con esas vías de libertad. Pero su libertad no viene sólo del ejemplo inglés; es más amplia. Tuvo él la singular fortuna de convivir desde la adolescencia con espíritus abiertos a toda novedad, para quienes todo camino merecía los honores de la prueba, toda fantasía los honores de la realización. Pudo, entre tales amigos, concebir, escribir, discutir la más imprevista literatura; adquirió, así, después de vencer la pesada herencia del “párrafo largo”, soltura extraordinaria; Antonio Caso, uno de los amigos, la definía como el poder de dar forma literaria a toda especie de “ocurrencias”. Sus ensayos convertían en certidumbre el dicho paradójico de Goethe: “La literatura es la sombra de la buena conversación”. Concepto nuevo, atisbo psicológico, observación de las cosas, comparación inesperada, invención fantástica, todo cabía y hallaba expresión, cuajaba en estilo ágil, audaz, de toques rápidos y luminosos.

En la más antigua de sus páginas libres, junto a la fácil maestría de la expresión se siente aún el peso de las reminiscencias: es natural en el hombre joven completar la vida con los libros. Entre sus cuentos y diálogos de *El plano oblicuo* los hay, como el episodio de Aquiles y Helena, cargados de literatura —de la mejor—; pero hay también creaciones rotundas y nuevas, como *La cena*, donde los personajes se mueven como fuera de todo plano de gravitación; hay fondos espaciosos de vida y rasgos de ternura rápida, entre piruetas de ingenio, en *Estrella de Oriente*, en las memorias del alemán comerciante y filólogo. ¡Lástima que el cuentista no haya perseverado en Alfonso Reyes!

El hombre de imaginación, de sentidos ávidos y finos, nos ha dado al menos la *Visión de Anáhuac*, “poema de colores y de hombres, de monumentos extraños y de riquezas amontonadas”, dice Valéry Larbaud,

colorida reconstrucción del espectáculo del México azteca, centro de la civilización esparcida en aquella majestuosa altiplanicie, “la región más transparente del aire”; el observador nos ha dado los *Cartones de Madrid*, apuntes sobre el espectáculo renovadamente goyesco de la capital española, dentro de la altiplanicie castellana, desnuda, enérgica, erizada en picos y filos. Aquellas dos altiplanicies, semejantes para la mirada superficial, opuestas en su esencia profunda, preocupan al escritor: en ellas están las raíces de la enigmática vida espiritual de su patria.

Porque en Alfonso Reyes todo es problema o puede serlo. Su inteligencia es dialéctica: le gusta volver del revés las ideas para descubrir si en el tejido hay engaño; le gusta cambiar de foco o punto de vista para comprobar relatividades. Antes perseguía relaciones sutiles, rarezas insospechadas; ahora, convencido de que las cosas cotidianas están henchidas de complejidad, se contenta con señalar las antinomias invencibles con que tropezamos a cada minuto. “Antes coleccionaba sonrisas; ahora colecciono miradas”.

Pero la convicción de que el universo es antinómico no lo lleva a ninguna forma radical de pesimismo; el fatalismo de su pueblo no hace presa en él; nunca será fatalista, sino agonista, luchador. Como artista sabe que las antinomias del universo se resuelven, para el sentido espectacular, en armonías, y una mañana de luz, después de una noche de lluvia, nos da la fe, siquiera momentánea, en el equilibrio esencial de las cosas: “la inmarcesible faz del mundo brilla como en el primer día”. Y sabe que en la creación artística el impulso lírico impone ritmos a la discordancia. Concibe el impulso lírico —su teoría juvenil, que largamente discutimos, pero que nunca recibió vestidura final— como forma de la energía ascendente de la vida. Conoce, siente los valores del impulso vital, de la intuición, del instinto. Pero no se confía solamente a ellos; sabe que pueden flaquear, traicionar.

Cuando, en oposición al positivismo, cundieron las triunfantes filosofías de la intuición, empeñadas en reducir la inteligencia a mera función útil y servil, pudo pensarse que Alfonso Reyes encontraría en ellas la justificación y la ampliación de sus conatos teóricos y hasta de su temperamento. No fue así; interesado hondamente en ellas, como sus amigos, resistió mejor que otros a la fascinación del irracionalismo.

El impulso y el instinto, en él, llaman a la razón para que ordene, encauce y conduzca a término feliz.

Con su visión artística, su confianza en la desdeñada razón lo aleja del pesimismo. La razón, educada en la persecución de la verdad, dispuesta a no descansar nunca en los sitios del error, a no perderse entre la niebla de las ideas vagas, a precaverse contra las ficciones del interés egoísta, es luz que no se apaga. Toda otra iluminación, quizá más intensa, está sujeta a la desconocida voluntad de los dioses. Alfonso Reyes, poeta de emociones hondas, hombre de imaginación y de ingenio, ensayista cuya libertad llega a vestir las apariencias del capricho arbitrario, es el reverso del improvisador sin brújula y del extravagante sin norma: predica —y ejemplifica— para su patria, la fidelidad a la única luz firme, aunque modesta. Debajo de sus complejidades y sus fantasías, sus digresiones y sus elipses, se descubre al devoto de la noción justa, de la orientación clara, de la “razón y la idea, maestras en el torbellino de todas las cosas subconscientes”.

Buenos Aires, 1927.

► *La Nación*, Buenos Aires, 2 de julio del 1927; *Repertorio Americano*, 10 de diciembre de 1927.

DOS APUNTES ARGENTINOS

EL AMIGO ARGENTINO

I

Conocí a Héctor Ripa Alberdi en México en septiembre de 1921, y fue para mí la revelación íntima de la Argentina. Conocía yo hasta entonces, junto a la Argentina de fama internacional, la que revelan sus escritores; siempre observé cómo el ímpetu y el brillo, que dan carácter al país en nuestra época, y que se atribuyen a su reciente desarrollo, existían desde antaño; los encontraba en Echeverría, en Mármol, en Sarmiento, en Andrade. Pero la literatura argentina, con sus solos cien años, no revela toda la vida nacional; si es posible, digamos, conocer a través de los escritores el carácter del pueblo inglés o del francés, en todo su pormenor, ningún pueblo de América ha llegado en sus creaciones literarias a semejante *corografía*. Hay gran parte de la vida nuestra, sobre todo de la diaria y familiar, que el simple lector, aun el lector asiduo, no puede conocer con certidumbre; y más si se piensa que, bajo muchas aparentes semejanzas, y entre muchas semejanzas profundas, existe curiosa variedad de matices espirituales entre los pueblos de la América española. Ripa Alberdi, con sus compañeros de 1921 — Orfila, Dreyzin, Vrillaud, Bomchil—, descubrió a mis ojos el espíritu de su tierra con los rasgos de fuerza cordial y delicadeza íntima que yo deseaba. Si así es la Argentina, pensé, ya podemos confiar en que nuestra América llegue a merecer que no se le apliquen las palabras de Hostos, repetidas humorísticamente en la conversación por Antonio Caso: “Hombres a medias, civilizaciones a medias...”

Desde antes de conocerlo familiarmente, Héctor me descubrió aspectos de la Argentina, nuevos entonces para mí. Se presentó en México hablando al público en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria: allí, donde en 1912 se realizó el extraño y conmovedor funeral de Justo Sierra, al cual llama Vasconcelos, con acierto raro, el acto culminante en la vida espiritual del país; allí, donde en 1922 surgió la pintura mural de Diego Rivera, abriendo reñida batalla de arte, que todavía dura. La casualidad me había llevado allí, al primer Congreso Internacional de

Estudiantes, en que cobraba realidad la peregrina idea del agudo autor de *Miniaturas mexicanas*, mi leal amigo Daniel Cosío Villegas; los estudiantes de mi patria, a falta de uno de ellos que emprendiera el viaje hasta México, decidieron atribuirme su representación para que no faltara quien recordase la suerte injusta de Santo Domingo, y en particular la suerte de sus escuelas, cerradas muchas de ellas como venganza mezquina del invasor contra la protesta popular ante exigencias de Wall Street. Al inaugurarse el Congreso, el 20 de septiembre de 1921, despertaba interés la numerosa delegación argentina; sabíamos que llevaba la representación del movimiento que había renovado las universidades de su país. Comenzó a hablar Ripa Alberdi. Y a los pocos instantes advertíamos cuántos velos iba descorriendo.

Si habíamos de juzgar por él, la juventud argentina había abandonado la jerga pedantesca que estuvo de moda veinte años atrás y se expresaba en español diáfano; había abandonado el positivismo e invocaba a Platón. Los que diez años antes, en el Ateneo de México, nos nutríamos con la palabra del maestro de Atenas, sentimos ahora que nos unía con la nueva Argentina el culto de Grecia, raro en los países de lengua española.

Cosa mejor: la juventud de aquel país, grande y próspero, país de empresa y de empuje, se orientaba con generosidad y desinterés hacia el estudio de los problemas sociales, y le preocupaban, no el éxito ni la riqueza, aunque se pretendiera asignarles carácter nacional, sino la justicia y el bien de todos. Cabía pensar que nuestra América es capaz de conservar y perfeccionar el culto de las cosas del espíritu, sin que la ofusquen sus propias conquistas en el orden de las cosas materiales. Rodó no había predicado en el desierto.

En singular fortuna, la labor de toda la delegación argentina no hizo sino confirmar la impresión que dejó el discurso inicial de Ripa Alberdi. Mexicanos y argentinos dominaron el Congreso con su devoción ardiente a las ideas de regeneración social e impusieron las generosas *Resoluciones* adoptadas al fin y publicadas como fruto de aquellas asambleas. Durante la estrecha y activa colaboración que allí establecimos se crearon amistades definitivas. Al terminar las juntas, en muchos de nosotros surgió el deseo de que aquella delegación argentina, toda comprensión y entusiasmo, no se llevara de México como único equipaje las discusiones del Congreso estudiantil y las fiestas del Cen-

tenario: queríamos que conocieran el país, siquiera en parte; los restos de su formidable pasado y los esfuerzos de su inquieto presente. Lo logramos: por mi parte, ofrecí mi casa, de soltero entonces, a Ripa y Vrillaud. Comenzó una serie de excursiones a exhumadas poblaciones indígenas, a ciudades coloniales, a lugares históricos, a sitios pintorescos. Coincidieron más de una vez los jóvenes argentinos con otro huésped carísimo de México, don Ramón del Valle-Inclán: ninguno olvidará aquel delicioso viaje desde la capital hasta el Océano Pacífico, con estaciones en la venerable y trágica Querétaro, la alegre y florida Guadalajara, la rústica Calima.

Aprendí a conocer entonces la inteligencia clara y fina de Héctor, su capacidad de estudiar y perfeccionarse, su carácter firme y discreto; y de nuestras pláticas surgió el plan de escribir en colaboración una breve historia de la literatura en la América española. Anudamos correspondencia. Al año siguiente volví a verlo en su patria, donde pudimos conocer la propaganda cordial que había hecho, con sus amigos, de las cosas mexicanas. Cuando esperaba que nos reuniéramos definitivamente en la Argentina, me llegó la noticia de su muerte (1923)... Días después me tocó decir breves palabras en el acto que a su memoria dedicó la Secretaría de Educación Pública de México, precisamente en el histórico anfiteatro donde lo habíamos conocido.

II

Cuando la muerte corta bruscamente una vida que comenzaba a florecer en abundancia, como la de Héctor Ripa Alberdi, los amigos, inconformes con el golpe inesperado, se reúnen a pensar cómo perpetuarán la memoria del que se fue a destiempo. En el caso de Héctor, lo natural es juntar y reimprimir su obra.¹

La duda nos asalta luego; ¿vamos a dar, con estos esbozos, idea justa del desaparecido? Héctor fue como árbol en flor; los frutos estaban sólo en promesa: ¿pueden, quienes no la conocieron, sorprender el aroma de la flor ya seca?

Más que en la obra escrita, Héctor vivió intensamente en la lucha por la cultura y en los estímulos de la amistad. De las excepcionales virtu-

¹ El presente trabajo sirvió de prólogo a la edición de las *Obras* de Ripa Alberdi, en dos volúmenes, La Plata, 1925.

des del amigo —viril, leal, discreta, animador— da clara idea Arturo Marasso en su artículo *Mis recuerdos de Héctor Ripa Alberdi*: página en que se cuenta la noble historia de una amistad, con el desorden y la fuerza ardorosa de una pluma cargada de emoción. Del combatiente universitario, que tanto trabajó para imponer la orientación renovadora, muchos darán testimonio. El estudiante insurrecto de 1918 había llegado a la cátedra desde 1922; pero no para transigir con ninguna forma de reacción, cuyo germen se esconde tantas veces en espíritus que temporal o parcialmente adaptan direcciones avanzadas, sino para combatir contra ella. En los espíritus de temple puro, ni la edad, ni el poder, ni la riqueza, ni los honores crean el temor a las ideas libres; antes reafirman la fe en los conceptos radicales de la verdad y el bien. Ni a Sócrates ni a Tolstoi los hizo la edad conservadores ni renegados.²

III

No sabrán todo lo que fue Héctor Ripa Alberdi quienes no lo conocieron y sólo lean su obra escrita; pero no exageremos el temor: conocerán, si no la amplitud, la calidad de su espíritu. Era su espíritu serenidad y fuerza. En sus versos, deliberadamente, sólo quiso poner serenidad; en ellos se lee su alma límpida, su pensamiento claro, su carácter firme y tranquilo. Aspiró a ser, desde temprano, poeta de la soledad y del reposo; unirse a los maestros cantores, como Arrieta, como González Martínez, que predicaban evangelio de serenidad en nuestra América intranquila y discordante, como el griego que, en perpetua agitación y querrela pública, erigía la *sophrosyne* en ideal de vida. La naturaleza se trocaba a sus ojos en símbolos de dulzura y luz; las imágenes del campo, de su campo natal, fresco, húmedo, luminoso, rumoroso, son las que llenan sus versos. Con ellas puebla la celosa soledad de su aposento; entre ellas coloca la figura de la mujer amada o esperada. A veces, su voz se alza, va en busca de almas distantes, puras como la suya. O las almas que busca viven en el pasado en la Grecia que lo deslumbraba.

² N.d.e.: El siguiente párrafo apareció tanto en la versión de *Nosotros* como de *Cuba Contemporánea*, pero fue suprimido de *Seis ensayos...*: “¿No sería digno homenaje, si hubiere medios para realizarlo, que los compañeros de Ripa Alberdi en 1918 fundaran una cátedra que llevase su nombre en La Universidad de la Plata?”

ba, en la España de los místicos. Sólo por instantes turban aquella paz presentimientos extraños: los de la muerte prematura.

Así lo revelaba su primer libro, *Soledad* (1920). Al leer el segundo, *El reposo musical* (1923), en que persistían aquellas notas, pensé que ya era tiempo de que soltara en sus versos la fuerza que en él vivía, y así se lo dije. No hubo tiempo para la respuesta...

Ocasión hubo, sin embargo, en que salió de su retiro para cantar, arrastrado por sus compañeros, la canción estrepitosa de la multitud juvenil. Y nunca compuso mejor canción. En el meditabundo poeta del reposo musical se escondía el maestro de los nobles coros populares.³

IV

Aquel espíritu tranquilo era espíritu fuerte: por eso unía, a la honda paz de su vida interior, la franca entereza de su vida pública. Creo que lo mejor de su obra escrita queda en los discursos, porque ellos representan una parte de aquella vida pública⁴. El hombre de estudio iba revelándose en las breves páginas de crítica. En ellas expresaba siempre su desdén de la moda, su devoción a las normas eternas. Sus temas eran cosas de nuestra América. En sus últimos meses había escrito su primer ensayo de aliento, sobre *Sor Juana Inés de la Cruz*. Sus artículos en el primer número de la hermosa revista (*Valoraciones*, de La Plata) que acababa de fundar con sus amigas, poco antes de morir, indican la soltura y la vivacidad intencionada que iba adquiriendo su pluma: hasta esgrimía, con buen humor, sin encono, las armas de la sátira.

Sus discursos y sus artículos sobre cuestiones universitarias nos dicen mejor que ningún otro esfuerzo de su pluma cuál era el ideal que lo guiaba y lo preocupaba; comenzó pensando en la renovación de las universidades argentinas; de ahí pasó al ansia de una cultura nacional, modeladora de una patria superior. Estos anhelos se enlazaron con otros: por una parte, la cultura nacional no podía convertirse en rea-

³ Tanto más me interesaron aquellos cantares para fiestas de estudiantes cuanto que, dado como soy a rastrear la poca metafísica que hay en la poesía castellana (Fray Luis... Espronceda... Jiménez), descubro allí este verso:

La realidad existe porque el alma la crea...

N.d.e.: esta nota se incluyó en la versión publicada en *Nosotros*, abril de 1925, pero fue excluida de *Seis ensayos...*

⁴ N.d.e.: en la versión de *Nosotros: vida de acción*, en lugar de *vida pública*.

lidad clara si no se pensaba en la suerte del pueblo *sumergido*, del hombre explotado por el hombre, para quien la democracia ha sido redención incompleta; por otra parte, el espíritu argentino no vive aislado en el Nuevo Mundo: la fraternidad, la unión moral de nuestra América, la fe en la “magna patria”, son imperativos necesarios de cada desenvolvimiento nacional. Poseída de esas verdades, inflamada por esos entusiasmos, la palabra de Ripa Alberdi cobraba alta elocuencia. “En el seno de estas inquietudes —decía refiriéndose a la revolución universitaria— está germinando la Argentina del porvenir”. Y en otra ocasión afirmaba: “En el alma de la nueva generación argentina ha comenzado a dilatarse la simpatía hacia las naciones hermanas”, llamando a este hecho “especie de expansión de la nacionalidad”. ¡Expansión sin sueños ni codicias de imperio! Llega a ofrecer a México sangre argentina para la defensa del territorio... Y en Lima, con noble indiscreción, afrontando con serena valentía la hostilidad de una parte de su auditorio, predica el sacrificio de los rencores estériles en aras de la América futura, que verá “la emancipación del brazo y de la inteligencia”.

En verdad, lo que de la obra de Héctor Ripa Alberdi nunca deberemos echar en olvido es este manojito de páginas del luchador universitario que se exaltó hasta convertirse en soldado de la magna patria.

México, abril de 1924.

► *Nosotros*, año 19, tomo 49, pp. 497-502, marzo de 1925; *Cuba Contemporánea*, tomo XXXVI, noviembre, núm. 143, pp. 213-218; como prólogo en *Obras* de Ripa Alberdi, La Plata, 1925.

POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

La antología de Julio Noé¹ resulta, apenas lanzada al público, obra indispensable en su especie. Es constante la fabricación de antologías, totales o parciales, de la América española; pero esta labor, que en Francia o Inglaterra o Alemania se estima propia de hombres discretos, entre nosotros ha caído en el lodazal de los oficios viles. Pide valor, heroicidad literaria, sacarla de allí, cuando se sabe que el decoroso trabajo ha de ir a rozarse y luchar en la plaza pública con la deplorable mercadería de Barcelona. “La ordenación de una antología —cree Julio Noé— no es empresa de las más arduas”. ¿Modestia, quizá? Su esfuerzo no ha sido fácil; lo sé bien. En América se levanta junto al de Genaro Estrada en *Poetas nuevos de México* (1916).² Aquí, como allí, se ciñe la colección a la época que arranca del *modernismo*, momento de irrupción y asalto contra el desorden y la pereza romántica; aquí, como allí, acompañan a cada poeta apuntaciones breves y exactas sobre su vida, su obra y la crítica que ha suscitado (no siempre alcanza Noé la precisión de Estrada; ¿por qué a veces faltan fechas en la bibliografía?). En la Argentina no ha entrado en completo eclipse la clara tradición de Juan María Gutiérrez, cuya *América poética* de 1846 —antes herbario que jardín, porque el tiempo favorecía los *yuyos* y no las flores— asombra por la solidez de su estructura y la feliz elección de cosas de sabor y carácter, como los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo. A la obra de Noé no le faltan precedentes estimables en los últimos años: la colección de Puig, la de Barreda, la de Morales, útiles por la cantidad (excepto la de *Poetas modernos*, buena en su plan, en su empeño de brevedad, pero deslucida en la elección arbitraria).³ Ninguna

¹ *Antología de la poesía argentina contemporánea, 1900-1922*, con notas biográficas y bibliográficas, ordenada por Julio Noé, Ed. de *Nosotros*, Buenos Aires, 1926.

² Después se ha publicado otra de igual calidad: *La poesía moderna en Cuba*, de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, Madrid, 1926.

³ Después de la antología de Noé se ha publicado otra, interesante, de poetas surgidos desde 1921: *Exposición de la actual poesía argentina*, de Pedro Juan

como la de Noé realiza el arquetipo orgánico y rotundo, alzándose como torre de cuatro cuerpos, donde la figura atlantea de Lugones constituye sola el primero y sostiene los tres superiores.

La obra incita a trazar el mapa político de la poesía argentina contemporánea. El punto de partida de Julio Noé es el año de 1900; antes, entre los poetas de la antología, muy pocos tenían versos en volumen; de esos pocos volúmenes, uno solo era importante: *Las montañas del oro*, de Lugones (1897). Pero la inauguración oficial de la poesía contemporánea en la Argentina es la publicación de las *Prosas profanas*, de Rubén Darío, en Buenos Aires (1896). Darío representaba entonces el ala revolucionaria de la literatura en todo el idioma castellano. A poco, con Lugones, se destaca una extrema izquierda, especialmente desde *Los crepúsculos del jardín*, cuya amplia difusión en revistas, desde antes de comenzar el nuevo siglo, provoca una epidemia continental de sonetos, a la manera de *Los doce gozos*: el contagio se ve en *Harpas en silencio*, de Eugenio Díaz Romero (1900); para entonces ha cruzado el río, y hace egregia víctima en Julio Herrera y Reissig. En 1907, la aparición de Enrique Banchs tuvo carácter de acontecimiento como revelación personal, pero no modifica el mapa político; Banchs no es más revolucionario que Lugones. Para 1915, cuando surge Fernández Moreno, Darío es ya el centro; Lugones continúa en la izquierda; pero *Las iniciales del misal*, con su revolucionaria simplificación, dan la nota extrema. Simultáneamente, con el *Cencerro de cristal*, de Ricardo Güiraldes, se anunciaba, despertando todavía pocas sospechas, la novísima extrema izquierda; en 1925 la vemos frondosa y arrogante en las *revistas de vanguardia*, *Proa* y *Martín Fierro*. Durante los últimos años el incesante empuje de los grupos nuevos ha alterado las situaciones y las relaciones; Lugones no puede parecerlos ya de la izquierda, sino del centro; y desde hace pocos meses, con sus declaraciones contra el verso libre de los nuevos, principia a erigirse en capitán de las derechas.

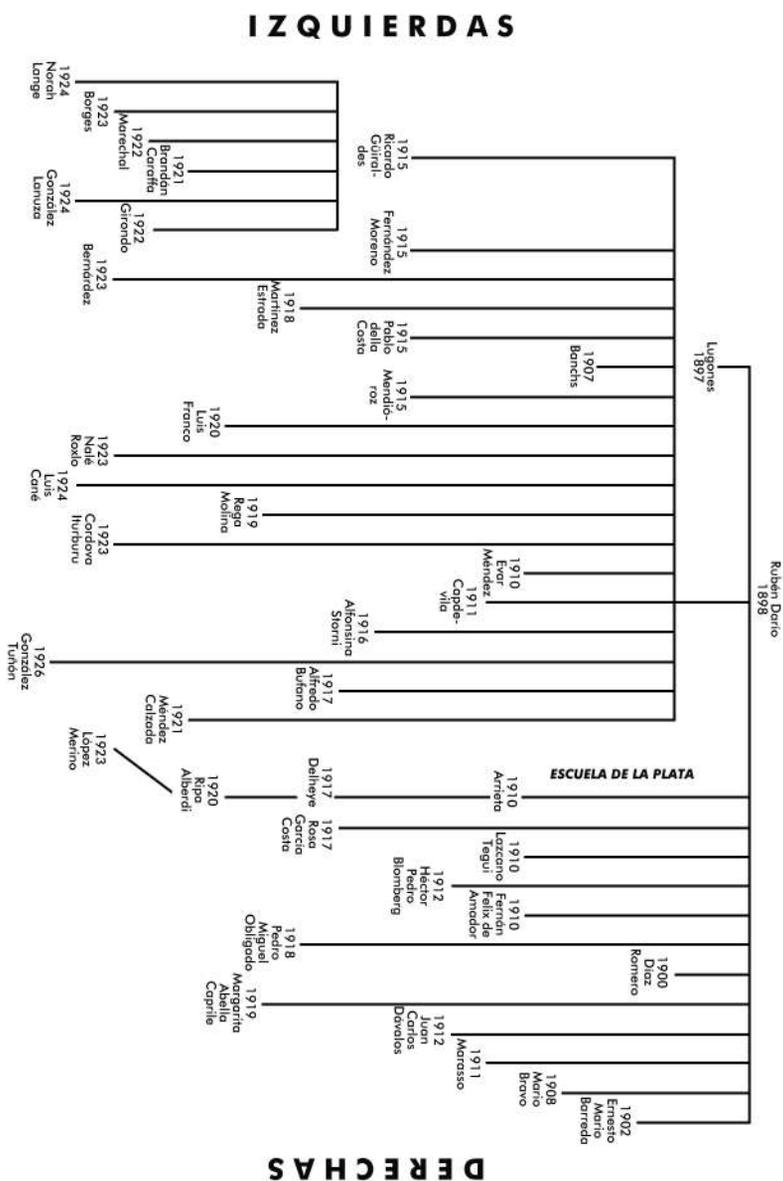
Borges cree que sobran nombres en la antología; donde se me entregan ochenta y siete, no he de regatear la calidad de cuatro o cinco. Sí lamenta, con Borges, la omisión de Norah Lange, nota fundamental del clarín de vanguardia y única mujer activa de las izquierdas; la mayoría de las poetisas argentinas, fieles a la ley del sexo, se acogen al ala conservadora; sólo Alfonsina Storni ensaya audacias intermitentes. Con

Francisco Piñero, desaparecido, pudo hacerse excepción a la regla áurea del “libro publicado”; ¿no se hizo con Emilia Bertolé, q. D. g.?

Junto a esas omisiones de poetas nuevos, discuto la del más antiguo de los poetas contemporáneos de la Argentina, Leopoldo Díaz. Creo inexacto atribuirle “notoriedad anterior al movimiento modernista”. Y sus *Poemas* (1896) son esenciales y típicos en la era de *Prosas profanas*, *Las montañas del oro* y la *Castalia bárbara* (1897), del boliviano Jaimes Freire, residente entonces en Buenos Aires. Temo que la supresión obedezca al deseo de no alterar la arquitectónica estructura de cuatro cuerpos, no cavarle sótano ni robarle a Lugones su soledad sustentadora. No por eso dejó Noé de encontrar acomodo —en el segundo cuerpo de la torre, especie de entresuelo, dedicado a la historia— para Fernández Espiro simple romántico rezagado; para Alberto Ghiraldo y Manuel Ugarte, que hasta publicaron volúmenes de versos antes de *Prosas profanas*.⁴

⁴ Ghiraldo, *Fibras*, 1895; Ugarte, *Versos*, 1894, con carta de Núñez de Arce: no lo registra Noé, ni tampoco anota *Sonatina*, de 1898. Anteriores a 1900 son también dos volúmenes de Goycochea Menéndez, las *Rosas del crepúsculo*, de Carlos Ortiz, 1898, y el folleto de Ángel de Estrada, *Los espejos*, 1899: fechas que omite la antología. Los folletos de Fernández Espiro, *Patria y Espejismos*, deben de ser posteriores a 1900: del primero conozco edición sin año; del segundo, una de 1922, reimpresión quizás. De Leopoldo Díaz, anteriores a *Poemas*, existen *Fuegos fatuos*, 1885; *Sonetos*, 1888; *La cólera del bronce*, *En la batalla*, *Canto a Byron*, 1894; *Bajorrelieves*, 1895. En 1897, su volumen de *Traducciones* las da de autores admirados por los *modernistas*, Leconte (de quien va una carta fechada en 1889), Henri de Régnier, D’Annunzio, Poe; nada de Verlaine. En el “segundo cuerpo” del libro, la historia literaria ganaría con la presencia de Carlos Alberto Becú —por su *plaquette* de “versos libres a la manera francesa”, hacia 1898, recordada por Darío en su *Vida*—, de Pedro J. Naón y de José de Maturana.

Como dato histórico, recordaré los nombres de poetas, excluidos de la antología de Noé, que figuran en la de Morales y Novillo Quiroga (1917): Juan Aymerich, Alfredo Arteaga, Emilio Berisso, Lola S. B. de Bourguet, Rafael de Diego (cuya ausencia advierte Enrique Díez-Canedo; Noé explica que no concedió el permiso para la reproducción de sus versos), J. L. Fernández de la Fuente, Domingo Fontanarrosa, Delfina Bunge de Gálvez, L. González Calderón, Arturo Giménez Pastor, Pedro González Gastellú, Maturana, Doelia C. Míguez, Naón, Domingo A. Robatto, Francisco Aníbal Riú, Amanda Zucchi, Nicolás Coronado, Daniel Elías, Hebe Foussats,



Alejandro Inzaurraga, Claudio Martínez Paiva, José Muzzilli, Salvador Oría.

⁵ N.d.e. este croquis sólo se publicó en la versión de *Valoraciones*.

Excelente, las más veces, la elección de los versos. Cuando se espiga en todos los volúmenes del poeta —como en Fernández Moreno—, contemplamos en breve panorama su desenvolvimiento espiritual. Fiel al límite de 1900, la antología no recoge nada de *Las montañas del oro*. Toque hábil, la inserción de *Los burritos*, no recogidos en volumen por Lugones. ¿Por qué el injusto desdén hacia las *Odas seculares*, feliz renacimiento de la poesía civil? De *Los crepúsculos del jardín* pido —para una nueva edición— los históricos *Doce gozos íntegros* y no partidos, para devolverles su arquitectura de poema, de secuencia de sonetos, según la ilustre tradición italiana. Y del *Libro de los paisajes* pido el paisaje mejor, *Salmo pluvial*:

El cerro azul estaba fragante de romero
y en los profundos campos silbaba la perdiz.

Nuestros poetas contemporáneos no sufren igual peligro que sus antecesores: si se le quitan a Bello sus dos *Silvas americanas* y sus adaptaciones de versos de Hugo; a Olmedo, su *Junín* y su *Miñarica*; a Heredia su *Niágara* y su *Teocali de Cholula*; a Andrade su *Nido de cóndores* y su *Atlántida*; a Obligado su *Santos Vega*, se les reduce a pobreza irremediable. Pero los que vivimos haciéndonos antologías hipotéticas escogemos siempre, hasta en los poetas cuya obra es de calidad uniforme. Echo de menos en Capdevila su *Nocturno a Job* (del *Libro de la noche*), su grito hondo:

¿No me dijeron: ¡Bebe!,
y mi copa rompí?

De Arrieta, suprimiría sin vacilar *La preferida*, maltratada presa de recitadoras trashumantes, y reclamo la *Canción de los días serenos*:

Tenemos el corazón
abierto como una rosa...

De Alfonsina Storni pediría los *Versos a la tristeza de Buenos Aires*, aguafuerte de sabor acre: la ciudad que a Borges le inspira su *Fervor* tranquilo y husmeante de muchacho rico, a la mujer que sabe de agonías la llena de sorda desesperanza, gris como las moles y el suelo de las calles, gris como el río y el cielo de aguacero; visión inesperada, pero viva, de cosas muy de América.

Y de poetas menos populares quiero recordar versos que faltan. De Evar Méndez, su mejor *Nocturno* (de *Las horas alucinadas*):

¿A qué país partir, alma enemiga,
multiforme y hostil ánima de las gentes?

De Francisco López Merino, uno de los cuatro poetas más jóvenes de la antología (con José S. Tallón, Raúl González Tuñón y Susana Calandrelli), pediría los versos de más personal y afinada expresión, como *Mis primas los domingos...*, *Libros de estampas*, tal vez las *Estancias del agua especular*.

Toda antología hace revelaciones; a la de Noé le debo la de Pablo della Costa, y sólo lamento que se le haya concedido espacio estrecho. Pudo, y no logró, hacernos otra revelación: Alberto Mendóroz, poeta intelectualista, muy desigual, pero con dos o tres rasgos duraderos, como *Spleen*:

...Una puerta, al cerrarse, quiebra el cosmos... Y nuevo soñar y
divagar... Me parece que lluevo.

Y pudo haberle regalado al público sagaz la revelación completa de Ezequiel Martínez Estrada, otro poeta intelectualista, con ricos dones expresivos que Mendióroz no alcanzó, y pulcro enemigo de las ferias de vanidad, como Pablo della Costa. En sus *Motivos del cielo* hay tres poemas que pongo en mis antologías hipotéticas: el *Zodiaco*, *Copernicana* y, señaladamente, *El ciclo del día*.

¿Tablas de valores? Sea en otra vez. Digamos, no más, que la antología argentina de Julio Noé es como vasto fresco nacional, cuya riqueza sólo pueden emular ahora, entre los pueblos españoles, México — menos rico en poetas jóvenes— y España, con mayor caudal de emoción en su poesía, pero no con más vigor imaginativo ni más invención de formas y expresiones.

► *Valoraciones*, La Plata, agosto 1926, tomo 3, págs. 270-274.

PANORAMA DE LA OTRA AMÉRICA

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, Whitman. El espíritu norteamericano halla expresión viva, que Europa acoge como revelación cargada 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).

¹ Estudiaré conjuntos, movimientos, orientaciones; enumerar y juzgar a los autores individualmente resultaría fatigoso para 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.

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 gruesas, 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. Entre tanto, 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 sociedad 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 li-

² *The ordeal of Mark Twain*, Nueva York, 1919.

mitaciones 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 del 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 po-

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 el tema filosófico: la *Historia de la filosofía* de Will Durant (1926) halla cerca de doscientos mil lectores.

dían 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 mismas. 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 publicacio-

⁴ Astros menores, irregulares también, atraviesan la época de transición: James Huneker, febril amante 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 revelador, 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 interesar, aunque no hondamente, en Europa. Su principal divulgador sistemático en Francia es Régis Michaud.

nes 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 revistas 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

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.

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”, 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. 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, universi-

dades 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 “asctetismo 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

⁷ En 1828 publica una antología, *Menckeniana*, de los ataques que se le han dirigido.

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

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.

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: íáspero 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 pintoresca 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

¹⁰ En artículo de la *Yale Review* (julio de 1927), Edith Wharton recuerda que *Main Street*, el horizonte estrecho de la ciudad pequeña, había dado asunto a muy buenas novelas: *Pan ázimo*, de Robert Grant, a fines del siglo XIX; *MacTeague*, de Frank Norris y *Susana Lenox* de Graham Philips; pero no despertaron resonancia.

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 orden 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 dejos 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

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 *Roí Pausóle* de Pierre Louÿs); *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), *Tampico* (se desarrolla en México), ha escrito un libro de impresiones entusiastas sobre *San Cristóbal de la Habana*.

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 Mitchell (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 Me-

¹² Novelas principales de Theodore Dreiser: *Jennie Gerhardt*; *El genio* (prohibido por la censura); *Una tragedia americana*; *La hermana Carrie*; *El financiero*.

dia, novedades irlandesas, rusas, austríacas, 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. Es 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 honradas 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 burgués 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 caste-

¹³ Las primeras traducciones castellanas de obras de O'Neill aparecen en la Argentina y en Cuba: *Rumbo al Este* (*Bound Eastfor 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 1925, 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 simio hirsuto*; *Todos los hijos de Dios tienen alas*; *Marco Millones* (Marco Polo). En 1928: *Extraño interludio*.

llano? 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

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. Crotters y Agnes Repplier. Entre los ensayistas de tipo periodístico, a Simeon 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 Bodenheimer, 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 resultados desfavorables, de la prosa de John Dewey, de Van Wyck Brooks, de Joseph Hergesheimer, de Theodore Dreiser, de Carl van Vechten, de Ben Hecht.

En *The New Republic*, de Nueva York (1° 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 con poderoso influjo en su patria nativa a través de su revista *Criterion*; 3) el grupo, poco organizado, de los que cabría llamar neo-románticos, 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 Wick Brooks, Lewis Mumford, Joseph Wood Krutch... Quedan muchos solitarios: tales, Eugene O’Neill y Sherwood Anderson.

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 Díez-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 *imagism*, 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 alicientos 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 bomberos*: 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. Énfasis 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.

► *Nosotros*, Buenos Aires, año 21, t. 57, agosto-septiembre, pp. 353-371; *Patria*, 26 de mayo, 2, 16, 23 y 30 de junio y 7 de julio de 1928.

PALABRAS FINALES

Los seis trabajos extensos que aquí reúno, bajo el título que debo a mi buen amigo y editor Samuel Glusberg —*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*—, y los dos apuntes argentinos que les siguen, están unidos entre sí por el tema fundamental del espíritu de nuestra América: son investigaciones acerca de nuestra expresión, en el pasado y en el futuro. A través de quince años el tema ha persistido, definiéndose y aclarándose: la exposición íntegra se hallará en *El descontento y la promesa*. No pongo la fe de nuestra expresión genuina solamente en el porvenir; creo que, por muy imperfecta y pobre que juzguemos nuestra literatura, en ella hemos grabado, inconscientemente o a conciencia, nuestros perfiles espirituales. Estudiando el pasado, podremos entrever rasgos del futuro; podremos señalar orientaciones. Para mí hay una esencial: en el pasado, nuestros amigos han sido la pereza y la ignorancia; en el futuro, sé que sólo el esfuerzo y la disciplina darán la obra de expresión pura. Los hombres del ayer, en parte los del presente, tenemos excusa: el medio no nos ofrecía sino cultura atrasada y en pedazos; el tiempo nos lo han robado empeños urgentes, unas veces altos, otras humildes. Y, sin embargo, hasta fines del siglo XIX nuestra mejor literatura es obra de hombres ocupados en *otra cosa*: libertadores, presidentes de república, educadores de pueblos, combatientes de toda especie. La calamidad han sido los ociosos: esos poetas románticos, cuyo único oficio conocido era el de hacer versos, pero que eran incapaces de poner seriedad en la obra! Y lo que antes se veía en los románticos ¿no se ve ahora en sus descendientes, bajo designaciones distintas? El moderno, cuando se le ataca por su falta de seriedad, se defiende a veces con la peregrina especie de que el arte no ha de tomarse en serio. Si es así, no hablo con él; no hay nada que hablar. Pero ¿por qué se fundan revistas y se riñen batallas sobre cosas que no son serias?... ¿El arte como deporte? Pero los maestros del deporte, los griegos, los ingleses, estimaron siempre que el deporte es cosa seria.

Como término de comparación, agrego, al final, el panorama literario de los Estados Unidos en el siglo XX: allí también, como entre noso-

tros, la orientación de la literatura es problema nacional, en discusión inquieta, incesante.

De los nueve trabajos que forman el libro —seis ensayos, dos apuntes argentinos y un panorama de “la otra América”—, tres fueron conferencias: *Don Juan Ruiz de Alarcón*, la más antigua, pronunciada en la Librería General, en México; *Hacia el nuevo teatro*, en la Asociación de Amigos del Arte, en Buenos Aires; *El descontento y la promesa*, en la Sociedad de Conferencias, de Buenos Aires, cuyas disertaciones se leen en el local de los Amigos del Arte y se publican en el diario *La Nación*. Dos trabajos fueron prólogos: *Enrique González Martínez y El amigo argentino*. Las *Notas sobre la literatura mexicana* que sirven de apostilla al estudio sobre González Martínez aparecieron en la revista *México Moderno*, de la capital mexicana. El estudio sobre Alfonso Reyes se publicó en *La Nación*, de Buenos Aires; el artículo *Caminos de nuestra historia literaria* y la nota sobre *Poesía argentina contemporánea*, reseña bibliográfica de la antología de Julio Noé, en la revista *Valoraciones* de La Plata. El trabajo sobre *Veinte años de literatura en los Estados Unidos* se escribió especialmente para el número aniversario (veinte años) de la revista *Nosotros*, de Buenos Aires.

La conferencia *Hacia el nuevo teatro* estuvo en embrión en el artículo que en 1920 di a la revista *España*, de Madrid, sobre *La renovación del teatro*; pero aquel embrión constituye menos de la mitad del trabajo actual. En cambio, el estudio sobre *Don Juan Ruiz de Alarcón* se reimprime muy reducido: desaparecen la amplia introducción sobre el espíritu nacional en literatura, uno que otro párrafo posterior, las extensas notas. Todo eso sirvió a sus fines en las dos primeras ediciones (México, 1913, y La Habana, 1915) de la conferencia, cuando mi tesis —el mexicanismo de Alarcón— era nueva y requería armamento defensivo. Después la tesis ha gozado de fortuna: comentada frecuentemente en todos los países donde interesa la historia de la literatura de lengua española, circula por revistas y manuales; y Alfonso Reyes, en sus prólogos a las ediciones de Alarcón en los *Clásicos castellanos*, de *La Lectura*, y en las *Páginas escogidas* de las series Calleja, ha reconstruido la figura del dramaturgo con espíritu nuevo, agregando a la reconstrucción todo el material de datos y documentos. Cumplido mi propósito con inesperado éxito, el trabajo podía aligerarse y reducirse a su esencia.

Va el libro en busca de los espíritus fervorosos que se preocupan del problema espiritual de nuestra América, que padecen el ansia de nuestra expresión pura y plena. Si a ellos logra interesarlos, creeré que no será del todo inútil.

La Plata, agosto de 1927.

TEMAS ARGENTINOS

TAGORE Y LA CIVILIZACIÓN ARGENTINA

La hermosa “Plegaria por Rabindranath Tagore”, publicada en *Martín Fierro* por Héctor Castillo (la que coincide con los fuertes “Versos a la tristeza de Buenos Aires” de Alfonsina Storni, en tildar de fea a la ciudad que Rubén Darío, ¡oh sigloXIX!, llamó *regia*), y la hermosa página de Jorge Luis Borges en *Proa*,¹ se cuentan entre los pocos indicios de civilización que hemos acertado a dar durante la visita del poeta de la India a la Argentina. Por la mayor parte nos hemos portado, no como indios, que eso tendría cuando menos *carácter*, sino como occidentales de la peor especie, como *rastas* con educación postiza y de segunda mano.

Esta queja no tiene nada que ver con lo que pueda pensar Tagore. No se trata de barrer la Avenida de Mayo por aquello de “qué dirá el Príncipe”. En el fondo, lo que piense Tagore debe preocuparnos poco desde el punto de vista de la vanidad: porque es de creer que, si Tagore es inteligente (y eso aún los más despechados no podrán negarlo: cuando el hombre de la India es inteligente alcanza una sutileza de que nos quedamos muy lejos los occidentales), la impresión que le haya hecho la Argentina no puede ser sino una, la que le produce a todo hombre que piensa: un país de enorme vitalidad y de enorme porvenir, pero aquejado ahora por la *enfermedad del crecimiento*, que en nuestro tiempo toma la forma de *economitis aguda*. No: esta queja es para nosotros mismos, porque, en los momentos en que se nos presentaba un personaje enteramente distinto de los europeos célebres que a diario nos visitan, no supimos tomar las actitudes que reclamaba esta diferencia.

Apenas llegó el maestro, se lanzaron sobre él los periódicos con sus fotografías: Tagore, con su paciencia y su indiferencia indostánicas, se dejó retratar, y ni siquiera rectificó los absurdos que los periodistas le

¹ PHU se refiere al artículo de Jorge Luis Borges: *Comentarios: La llegada de Tagore*, aparecido en *Proa*, año 1, no. 4, 11/1924, p. 61. N.d.e.

venían atribuyendo desde que tocó en Río de Janeiro. Todo eso no significa nada. La prensa es la prensa, en todo el mundo occidental, y Tagore lo sabe mejor que nadie, y le tiene sin cuidado. En seguida, los sedicentes admiradores comenzaron a disgustarse: ¡Cómo! ¿Tagore se deja retratar? y cándidamente creyeron descubrirle una flaqueza: ¡como si a estas horas anduviera Tagore en busca de celebridad, y sobre todo bajo la forma de “salir retratado en los periódicos”! La costumbre de imaginar al prójimo como uno mismo... Desde luego, si se hubiera negado a la fotografía, también habrían hallado tema para censuras, porque, ¡en fin...! La vida moderna... el periodismo... No se detienen ahí: ¡Cómo! ¿Tagore usa *realmente* los trajes de su país? ¡Qué *pose*! Estos admiradores que admiten a Tagore con túnica en la India, pero que en Buenos Aires quisieran verlo a la última moda de Londres sin pensar que posiblemente la túnica es más cómoda y que si a las cien mil personas que pasean por Florida les parece exótica, a los trescientos millones que habitan el Indostán les parece perfectamente normal, hacen pensar en habitantes del África que se asombraran de no haber visto a Roosevelt vestido *á la dernière* de Cafrería. Hay más. ¡Cómo! ¿Tagore se hospeda en hotel caro? ¿Tagore acepta hospitalidad en una quinta de San Isidro? Según estos censores, hay contradicción entre predicar el amor universal y vivir cómodamente: es el mismo tipo mental que se asombra de que los socialistas no repartan todo el dinero que tengan o ganen. Es lástima ver estas ridiculeces deslizarse a la pluma de poetas jóvenes como González Lanuza (si bien es justo consignar, en desagravio suyo, que en el artículo dedicado a Tagore, su crítica principal es sobre cuestión de ideas, y tiene fundamento decoroso). Y hasta *El Hogar* publica unos malos versos franceses, bajo la respetable firma del ilustre pianista catalán Ricardo Viñes (si la firma fuese auténtica, no necesitaríamos mejor prueba de que nuestros males tienen mucho de heredados), donde en sustancia no se dice sino estas bochornosas mezquindades. Dice que “no hay hombre grande para su ayuda de cámara”: a esta bajeza se contesta que eso solo es verdad cuando el ayuda de cámara tiene alma de tal.

Al principio el disgusto contra Tagore provenía —al parecer— de que se dejaba retratar y agasajar. Toda una comisión de figuras y figurones se había constituido para organizar agasajos. Enfermedad y fatiga impidieron al poeta a aceptarlos y le obligaron a buscar refugio campes- tre: aquí fue eficaz la intervención de una dama que, siendo cono-

cidísima, ha tenido la exquisitez de evitar que se la nombre. Los figurones quedaban chasqueados. En vez de los resonantes actos públicos donde se pronunciaran largos discursos, en vez de conferencias donde cada quien procura deslumbrar al vecino alardeando de entender el inglés del poeta. Todo se ha disuelto en pláticas a grupos pequeños de visitantes, en las cuales Tagore reitera sus ideas favoritas, inspiradas en Buda y los *Upanishads*. El público se había alejado, y el maestro gozaba del reposo y de la meditación. Entre tanto, procuraba conocer las cosas de nuestro pueblo, los cantares y danzas campesinas...

De aquel retiro salió una vez discretamente para ver, antes de la apertura, una exposición de pintores argentinos, en el local de la Asociación de Amigos del Arte. Dicen que le interesó especialmente un interior, un claustro, del Padre Butler. Todo estuvo bien, salvo que la elegante concurrencia lo seguía de un lado para otro, estorbándole los movimientos y agobiándolo de calor. No hay que asustarse demasiado, cosas peores nos cuenta Henry Adams de Londres en tiempos de la Reina Victoria: la noche en que Madame de Castiglione se presentó a una fiesta, en casa de unos duques, la concurrencia se formó en fila y hasta se trepó sobre sillas para verla pasar; la bellísima dama escapó inmediatamente de aquel palacio...

Lo peor de todo es la reciente actitud de un diario de la tarde que, amparado en la falda de una buena ley de delitos de imprenta, se dedica a insultar a Tagore, probablemente porque el maestro colabora en otro diario de mayor circulación.

Lo repetimos: nada importa, en el fondo, lo que piensa o deje de pensar Tagore sobre estas cosas. Si se entera de ellas, le parecerán una nueva muestra de lo que es el mundo occidental, donde el egoísmo y la vanidad mueven a tales bajezas, como si no bastaran los horrores a que nos empuja la persecución del dinero. Los hechos ocurridos deben interesarnos para hacernos meditar en que, si no hemos de alcanzar un nivel medio superior al que así revelamos (ya sabemos que tales hechos no provienen de hombres superiores, sino del tipo *medio*, al cual se le puede exigir, a pesar de todo, que no sea moralmente *mediocre*), si no hemos de llegar a mayor pureza y decoro, será inútil nuestro progreso material y quizás todo nuestro progreso intelectual.

POETA Y LUCHADOR

Organizado por la Secretaría de Instrucción Pública y bajo la presidencia del Ministro del ramo, D. José Vasconcelos, se realizó, en el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria, en México, un homenaje a la memoria de Héctor Ripa Alberdi, en cuyo acto D. Pedro Henríquez Ureña, pronunció el siguiente discurso.

Los amigos que deja en México Héctor Ripa Alberdi han querido ofrecer este homenaje de afecto a su memoria, en el cual me toca pronunciar estas breves palabras sólo porque fui quien más de cerca conoció la vida y la obra de aquel poeta y estudiante que trajo a México, en 1921 con cuatro bizarros compañeros, el mensaje de fraternidad y rebelde esperanza de la juventud argentina.

Muere Héctor Ripa Alberdi a los veintiséis años, cuando apenas había puesto las primeras piedras de su obra y se preparaba a construir. El poeta había lanzado a los vientos dos pequeños volúmenes y pensaba en los poemas nuevos. El ensayista había publicado el estudio sobre *Sor Juana Inés de la Cruz* y concebía vastísimos planes. El estudiante que conocimos en 1921 era ya maestro de la Universidad. El insurrecto de 1918 se preparaba a llevar hasta la cima las banderas de la revolución.

Alma límpida, pensamiento claro, de carácter jovialmente tranquilo, fué Héctor Ripa Alberdi, desde temprano, poeta de la soledad y del reposo. Nuestros cantores de la serenidad, González Martínez y el argentino Arrieta con su melodía cristalina, con su delicada armonía *lacustre*, parecían guiarlo: en realidad, a González Martínez lo adivinó antes de conocerlo. La naturaleza se trocaba a sus ojos, en símbolos de dulzura y luz: las imágenes del campo, de su campo natal, fresco, húmedo, luminoso, rumoroso, son las que llenan sus versos. Con ellas puebla la celosa soledad de su aposento; entre ellas coloca la figura de la mujer amada. A veces su voz se levantó, va en busca de almas distantes, puras como la suya.

Pero en una ocasión la turba de los estudiantes arrancó de su retiro al poeta y le hizo cantar la canción estrepitosa de la multitud juvenil. Y nunca compuso mejor canción. En el meditabundo poeta del reposo musical se escondía el maestro de los nobles coros populares.

Y es que aquel espíritu tranquilo era espíritu fuerte. A la honda paz de su vida interior unía la firme entereza de su vida pública. Y es así cómo hombre sereno en su país de hombres inquietos, pudo ser uno de los animadores de aquel formidable movimiento que en 1918 agitó las escuelas argentinas y las obligó a renovarse. La juventud demandaba la autonomía eficaz de las Universidades, la participación del estudiante en los consejos que determinan orientaciones, la renovación de las ideas y de los hombres. La lucha, tenaz, violenta, trágica a veces, alcanzó triunfos rápidos. Pero la reacción, cuyo germen se esconde tantas veces en espíritus que temporal o parcialmente adoptan direcciones avanzadas, está en vela, y no ha cesado de atacar y mirar las conquistas de los jóvenes. La lucha no es ya violenta, pero es constante: Día por día hay que defender las reformas; Héctor Ripa Alberdi, entró por sus méritos de hombre de trabajo y estudio, a la cátedra universitaria, pero no para transigir con la reacción, sino para combatir contra ella. En los espíritus de temple puro, ni la edad, ni el poder, ni la riqueza ni los honores crean el temor a las ideas avanzadas: antes bien, reafirman la fe en los conceptos radicales de la verdad y el bien. Ni a Sócrates ni a Tolstoi los hizo la edad conservadores ni renegados. Como si se inspirara en tales ejemplos, Héctor Ripa Alberdi persistía en su fe: poco antes de morir, acababa de fundar, con sus amigos, la revista que es portavoz de la revolución universitaria en la Argentina.

A traernos la voz de aquella rebelde y esforzada juventud vino a México y con sus compañeros, Héctor Ripa Alberdi, aquí, en este recinto, dijo su primer mensaje invocando a Platón como héroe epónimo de las juventudes capaces de combatir por el ideal. Aquí encontró entusiasmo para sus devociones, afecto para su cordial limpieza. Sus amigos se llamaron José Vasconcelos, Vicente Lombardo Toledano, Julio Torri, Salomón de la Selva, Roberto Montenegro, Manuel Gómez Morán, Daniel Cosío Villegas, Carlos Pellicer, Eduardo Villaseñor... México le interesó profundamente: le sedujo su honda agitación cobijada por la solemne paz de su naturaleza. Y a su patria volvió con sus compañeros para comunicar a todos la fe en el México nuevo. Cuando en 1922, visitamos la ciudad universitaria de La Plata, encontramos el "ambiente

mexicano” creado por ellos: no sólo los versos de los poetas mexicanos, sino las estampas de edificios coloniales, las canciones del pueblo, repetidas por la juventud, el entusiasmo por las “ideas mexicanas”... Desde hace dos años, México es para aquella juventud símbolo de la pujanza con que la América latina concibe los ideales de una civilización nueva, original, más amplia y generosa que todas.

Tal fue la propaganda cordial que de los ideales latino-americanos hizo Héctor Ripa Alberdi. Ante su tumba declaremos, pues, nuestra decisión de trabajar por la magna patria: la América española.

► Discurso de homenaje a Héctor Ripa Alberdi en la Escuela Preparatoria de México, *Valoraciones*, tomo 1, núm. 2, enero de 1924, pp. 94-96.

SOBRE LA OBRA PICTÓRICA DE EMILIO PETTORUTI

Palabras pronunciadas en la apertura de la exposición de cuadros de Emilio Pettoruti celebrada en la Universidad Nacional de La Plata, Noviembre de 1924.

No llego sin vacilaciones a este lugar: vengo aquí en reemplazo de mi grande y generoso amigo Rafael Alberto Arrieta. Todos echaréis de menos el deleite único de aquella palabra persuasiva que reflejaría en su serenidad de espejo la fuente de inquietudes que es el arte de Emilio Pettoruti. Y hay más: si yo he ejercido —con intermitencias, y cada vez menos y menos— la crítica literaria, he esquivado todo lo posible la crítica de artes plásticas, tal vez porque aspiro a persistir en la máxima libertad de mis gustos; creo que en las artes plásticas, aún más que en las letras, ha de ser permanente el reconocer las altas calidades, pero han de variar en cálida fluidez las preferencias si se quiere que conserven realidad y vida. Si Emilio Pettoruti me cree capaz de hablar de su obra al público de su ciudad natal —y ya reincido—, es sólo porque juzga que los libros y los museos no me han robado la facultad de pensar, ni siquiera la aptitud para ver.

No conozco toda la producción del pintor, sólo sé que es mucho mayor de como se ha mostrado aquí y en Buenos Aires, pues multitud de trabajos quedaron —para no salir ya más— en Europa. Pettoruti pasó allí diez años, que constituyen el período de su formación intelectual y artística: al regresar a su patria, trae sólo una corta muestra de su actividad, con la esperanza de emprender aquí su obra definitiva. En diez años de trabajo y de investigación, su sostén ha sido el carácter: nunca se insistirá demasiado sobre la importancia del carácter para el artista que aspire a la obra rica de significación. El pintor de nuestra América va a Europa, las más veces, sin propósito serio: lleva pensión de su país, y piensa siempre en el regreso; aprendidas dos o tres novedades, elegidas al azar entre el maremagnum europeo, donde fácil-

mente se extravían los que carecen de brújula, volverá a la tierra nativa, en espera de las tranquilizadoras cátedras que le aseguren una existencia con pocas inquietudes; si en el país natal (como ocurre en la Argentina) hay ya público numeroso que asiste a exposiciones y compra cuadros de artistas nacionales, confía en atraer su atención halagándolo con trabajos cuya técnica resulte familiar. ¿Quedarse en Europa sin apoyo ni ayuda, como uno de tantos; conocer la lucha angustiada del artista europeo, asaeteado por el doble problema, económico y espiritual, de ganarse el pan y de aprender a fondo y con personal esfuerzo en qué consiste el arte de la pintura; entrar de lleno en la agitación de los movimientos artísticos que tratan de recoger el hilo de la tradición, acercándose a los fundamentos de ella cuando más se alejan de sus manifestaciones últimas, renovándola precisamente para que no muera? No: la mayoría no se atreve, y así, América, que debe ser símbolo de fuerza, foco de energía, se convierte en la enfermedad que envenena.

Hay quienes sí se arriesgan a la aventura. Así Diego Rivera, el mexicano. Y son ellos los que, de regreso en el Nuevo Mundo, saben verlo como hasta entonces no se le había visto; los que, acostumbrados a penetrar en la raíz de cada problema, saben darnos frutos de arte con saber de América, franco y genuino.

Emilio Pettoruti, en diez años, recorrió todo el camino a que se ve obligado el pintor en Europa: primero, el aprendizaje, interesándose en todas las técnicas, desde el óleo y el temple hasta el mosaico: así fue la práctica de los artistas de la Edad Media y el Renacimiento, abandonada después por la mayoría, con la invasión del *dilettantismo* perezoso que huye de la noble lucha con los materiales para esconder la incapacidad, la falta de maestría, debajo del *truco* engañoso y fácil; después sin abandonar el aprendizaje, que es continuo y jamás termina, el intento de dirigirse al público, no sólo en las grandes exposiciones, en los *salones* donde todos caben, especialmente los mediocres, sino en las exhibiciones individuales, trance de mayor dificultad. Desde 1916, Pettoruti hace exposiciones individuales: así, en Florencia, en Milán, en Berlín.

¿Y dónde ha hecho su aprendizaje este artista inquieto? En Italia principalmente, en el arca de la tradición suprema, y eso, no permaneciendo tranquilo en los centros inevitables, donde se puede huir del

contacto frecuente con el pasado, sino persiguiéndolo hasta en las ciudades muertas, como la Siena maravillosa en que perdura el arte puro y solemne de Duccio y los Lorenzetti.

La evolución de este pintor es bien clara: tras la iniciación, bajo la férula académica, difícil de evitar aquí, descubre el mundo del color a través del impresionismo. Desde entonces, me imagino, empiezan a ser visibles sus facultades: la aptitud —con la predilección— para el color luminoso; el sentido de la composición equilibrada; y por fin lo que llama Berenson, con expresión poco elegante, pero insustituible, *el sentido de los valores táctiles*, que se revela en su don para sugerir la distancia. Luego, el procedimiento se va haciendo personal y se vuelve de día en día más sintético; en vez de la pluralidad de pormenores de los primeros paisajes, hallamos simplificación, selección de los elementos capaces de darnos la impresión de carácter deseada. Y por último, el período actual, los trabajos de “técnicas avanzadas”. Es justamente la evolución de la pintura contemporánea desde el impresionismo hasta el cubismo.

Pettoruti no gusta de que se le clasifique entre los cubistas ni bajo ninguna otra de las designaciones ahora en boga. Pero yo escojo el término cubismo como representativo, no sólo porque señala al grupo más antiguo entre todos los *avanzados* (data desde 1908 en sus manifestaciones públicas), sino porque es el grupo a que pertenecen los mejores artistas y el que ofrece teorías definidas y claras, con técnica estrictamente ajustada a ellas. El *futurismo* —italiano en su origen y desenvolvimiento—, y el *expresionismo* —alemán y eslavo—, tienen programas negativos; al llegar a la definición, pecan de vaguedad.

Sin desdeñar, pues, las obras interesantes que hayan producido futuristas y expresionistas, creo que la corriente central de la pintura contemporánea está en el grupo franco-español de los cubistas. Su arte es el que representa la natural evolución —o, si preferís, una natural evolución— de la técnica pictórica, arrancando de Cézanne, y ligándose, a través de él, a toda la tradición europea. “Quien no vea en él sino un capricho —diré, recordando las palabras del maestro preferido de la juventud argentina, José Ortega y Gasset— puede estar seguro de no haber comprendido ni el arte nuevo ni el viejo”.

Perdonadme unas breves disquisiciones aclaratorias de estética elementalísima. Recordemos, ante todo, que el arte no es reproducción ni

imitación de la naturaleza; que aun el arte más pobre, más miserablemente realista y fotográfico, procede por selección. Una obra maestra de pintura, al escoger como asunto objetos naturales (y hemos de admitir que no los adopte si no quiere), no se propone reproducirlos, sino crear armonías de forma y color. Un cuadro de Giotto o de Botticelli debe contemplarse, ante todo, como conjunto de armonías lineales; un cuadro de Giorgione o de Tintoretto ante todo como armonía de color. A lo largo del siglo XIX, la corriente central de la pintura —que fluye juntamente con el Sena— se ve agitada por flujos y reflujos de la forma y el color. A la tradición del dibujo, representada por David e Ingres a principios de la centuria, sucede el romanticismo colorista, dinámico, con Delacroix; vuelve el estudio de la forma, con el realismo de Courbet, con la primera época de Manet, y lo suplanta al fin la orgía de color de los impresionistas típicos; y del grupo que se llamó impresionista resurge la reacción en favor de la forma, con Cézanne: de él al cubismo sólo había un paso. “¿Qué es lo que se propone el cubismo?” —dice en reciente conferencia Julio Rinaldini, a quien debemos las mejores páginas que en la Argentina se escriben hoy sobre artes plásticas. “Pues descomponer todos los elementos de la forma, como los impresionistas descompusieron los del color, para volver a construirla según una nueva conciencia. Tenemos la prueba en Picasso, que ahora se declara clásico y dice que el cubismo es una vuelta al concepto clásico de la forma... El cubismo es la forma metafísica de la vuelta atrás”.

El cubismo, interesándose en la forma, quiere hacer de los cuadros estudios de líneas y ensayos de construcción: restaurar, en suma, lo que el impresionismo amenazó destruir. Pero como no se sentía ligado a ningún prejuicio de representación de la naturaleza, emprendió el análisis de los objetos que tomaba como asuntos: cuando creyó que para dar idea de una cara bastan dos o tres rasgos sueltos, a ellos se atuvo, sobre todo si esos rasgos resumían certeramente el carácter; pero fue más lejos: se juzgó con derecho para anotar rasgos del objeto, no desde uno solo, sino desde varios puntos de vista; de una cara, pues, se escogen por igual rasgos de perfil, de frente, o de cualquier otra posición. A esos rasgos pueden sumarse trozos de otros objetos, o simples masas —cuyo valor sea de volumen o de color—, siempre que contribuyan a sugerir carácter o a complementar la armonía del cuadro. La tendencia a sintetizar, además, lleva al pintor a buscar la

fórmula geométrica de las figuras: hecho, en realidad, nada nuevo en el arte. En tres principios, pues, se resume la técnica cubista: indicación de las fórmulas geométricas de los objetos; representación sólo parcial, de ellos; pero representación simultánea desde diversos puntos de vista, cuando se estime necesaria.

La técnica *cubista* es, pues fácilmente inteligible: a cada quien el adoptarla o no. Pero adoptarla o aceptarla no significa atribuirle el poder de producir automáticamente obras maestras; tal poder no lo confiere técnica ninguna, y dentro de la cubista, como dentro de cualquier otra, hay que reconocer lo bueno, lo mediocre y lo malo.

Si Pettoruti no se cree cubista en regla, y prefiere sentirse libre, es porque se cuenta entre los que aspiran a devolver al color toda su importancia, ya que, como en todo movimiento extremista, se ha caído en el predominio exclusivo del interés por la forma. Todas sus obras de la “última manera” (de la *última* por ahora: es de esperar que pronto entrará en su nueva fase, la fase argentina) revelan, junto al agudo sentido de la forma, que llega a peligrosas piruetas o abstracciones de líneas, el don nunca olvidado del color. Da, así, armonías suaves, como las violáceas del retrato de *Pierrette*, o vibraciones intensas de luz, como las de sus lagos.

Permitidme cerrar estas apresuradas disquisiciones con unas cuantas frases del elogio que acaba de hacer de nuestro pintor el siempre perspicaz Antón Giulio Bragaglia:

“Ha asimilado su cultura hasta el punto de saber esconderla... No se deja dominar por el oficio... Es reflexivo y temerario... Hay en él disciplina a la vez que temperamento. El juego de ritmos plásticos encontrados por él en esta parte de su obra (la ultramoderna) es a veces clásico. Sus juegos geométricos están dominados y animados por un ritmo interior que los acerca a la lógica antigua”.

► *Valoraciones*, núm. 5, La Plata, enero de 1925.

PRESENTACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE PEDRO FIGARI,
PATROCINADO POR EL ATENELO ESTUDIANTIL DE LA
PLATA EN EL SALÓN DE “LA OPINIÓN”.
LA PLATA, JULIO DE 1926.

El Ateneo Estudiantil se complace honradamente en ofrecer al público de La Plata una exposición de cuadros del Doctor don Pedro Figari, rindiendo a la vez homenaje de admiración al ilustre pintor.

Incitadora de controversias, como todo gran arte de nuestro tiempo, la obra de Figari ha atraído en todas partes, tanto en América como en Europa, la atención de los inteligentes. Se ve en ella, con plena razón, uno de los frutos más originales del espíritu hispanoamericano.

Figari es muy nuestro, y no lo es solamente por sus asuntos, sino por el sabor especial de toda su pintura, por su sentido delicioso de los colores y las formas, tan profunda y misteriosamente ligado al paisaje del litoral de nuestro Río de la Plata, por el modo ingenioso de concebir y de recordar la vida criolla. Si el espíritu necesita poblar de significados espirituales la tierra que lo rodea para sentirla rica de valor, si la inteligencia y la sensibilidad quieren llenar de historia y arte el ambiente en que han de moverse, Figari es uno de nuestros grandes constructores, porque está dotando de vida espiritual grandes trozos de nuestro paisaje y de nuestra historia. El Ateneo Estudiantil espera que La Plata de a la exposición Figari la cordial acogida que merece.

► En el ejemplar de esta página de presentación, conservado en el Archivo Pedro Henríquez Ureña del Colegio de México, aparecen las iniciales “PHU”, escritas a lápica, en el margen inferior derecho.

NUESTRA CRÍTICA DE ARTE

Vale la pena recoger los signos favorables que surgen en el poco estrellado firmamento de nuestra crítica de arte. Mientras el magisterio de *La Nación* envejece y se acartonada cada vez más, *La Prensa* se rejuvenece: entre otras cosas, revelan buen discernimiento, a veces, sus informaciones sobre el movimiento artístico en Europa. Comparemos tomando ejemplos: cuando la exposición mexicana en la Asociación de Amigos del Arte (trabajos de niños y cuadros de los pintores Rodríguez Lozano y Castellanos), la actitud de *La Nación* fue... hacer historia (con errores, naturalmente) y declarar (como el año anterior en el caso de la exposición de Pettorutti) que nada nuevo le toma de sorpresa, para terminar regateando la novedad del “método Best” con la afirmación que aquí, y en otras partes, se ha ensayado de tiempo atrás la práctica de permitir a los niños expresarse con espontaneidad. Naturalmente, el “método Best” no estriba en eso, sino en la definición de los siete elementos lineales y las reglas de su empleo que se derivan del estudio minucioso de las artes plásticas genuinas de México. *La Prensa* hizo también historia (con errores), pero su esfuerzo de comprensión y apreciación fue sincero y digno de estima.

Claro está que los laudables esfuerzos de *La Prensa* no bastarían para justificar nuestro anuncio de signos favorables en el firmamento. El suceso principal que nos regocija es otro: dos críticos de arte dignos de tal nombre, Julio Rinaldini y Alberto Prebish ofrecen regularmente sus opiniones al público, desde hace poco, en las páginas de dos revistas, *El Hogar* y *Martín Fierro*. Rinaldini, conocido ya por colaboraciones en *La Nación* y *Nosotros*, se presenta con criterio renovado y depurado; Prebish, arquitecto de ideas nuevas, hasta ayer desconocido en nuestro mundo intelectual, se presenta con una estética definida, una dialéctica clara y una cultura sólida, hombre capaz de una campaña sistemática que revolucione el criterio ambiente. En *Martín Fierro* hay, además, notas sobre arte debidas a otras plumas (señalemos las de don Pedro Figari). Desde luego, los criterios no siempre coinciden: si Rinaldini, respetuoso con el largo esfuerzo que representa la obra

escultórica de Urrutia, no le expuso ningún reparo a su exposición reciente, Prebish redujo su comentario a los reparos que ella le sugería. En cambio, ante la vaporosa escultura literaria de Zonza Briano coincidieron perfectamente *El Hogar* y *Martín Fierro*.¹

► *Valoraciones*, La Plata, t. III, núm. 7, septiembre de 1925, pp. 92-93.

¹ N.d.e. Reproducimos una nota aparecida posteriormente a este artículo, en *Valoraciones*, La Plata, t. III, núm. 9, marzo de 1926, pp. 299-300:

“Una última notícula sobre “Arte americano”, vuelve nuevamente sobre la obra pictórica de los dos artistas mexicanos antes mencionados, esta vez a propósito de la exposición de su obra en La Plata, en el Museo Provincial de Bellas Artes; organizada por el grupo de *Valoraciones*. P.H.U. aporta, como testimonio de que en Europa la crítica artística ve la originalidad de nuestros plásticos, que los apreciadores locales no ven, transcribe un par de juicios elogiosos, uno de *Comoedia* de París y el otro del crítico español Juan del Encina. Y comenta P. H. U.: “La observación de Juan del Encina sobre la enorme importancia de la arquitectura colonial de América, cuya manifestación principal fue la multitud de edificios levantados en México, contrasta con la absurda opinión que expone en *La Prensa* (7 de marzo) el señor Emilio C. Agrelo: según él, los edificios coloniales de América (de cuya magnitud no tiene siquiera idea lejana) son “deficientes imitaciones” de los europeos (¿de cuáles?) y el estilo colonial no existe, por el retórico argumento según el cual sólo son estilos aquellos que se definen en los viejos tratados del tiempo de Mari Castaña. El señor Agrelo admite, sin embargo, que *la arquitectura del porvenir* en la Argentina podría tener como base el estudio de los edificios coloniales y su modernización”.

ORGANICEMOS NUESTRA CULTURA

I

LAS BIBLIOTECAS

La cultura argentina ha sido hasta nuestros días fruto de esfuerzos individuales, con la natural imperfección de todo esfuerzo que encuentra escaso apoyo colectivo. Todo lo improvisábamos, todo lo hacíamos como podíamos. Ahora, desde hace pocos años creemos organizar; pero no hay que hacerse demasiadas ilusiones. Nuestras Universidades todavía no dejan atrás la etapa de fábricas de títulos para convertirse en productoras de ciencias. Nuestros periódicos, —y entre ellos sería absurdo negar que hay dos diarios que como *mecanismo* compiten con los mejores de cualquier país del mundo— no hacen nada sistemático en sus secciones dedicadas a la cultura: se limitan a dar información, a publicar artículos de colaboración, y a emitir juicios someros, generalmente sin orientación ninguna. Nuestras empresas editoriales son vacilantes: ni siquiera logramos matar la hidra de las ediciones fraudulentas. Nuestros teatros, ya se sabe como vegetan (intelectualmente se entiende; como negocios, marchan bien).

Uno de los instrumentos de trabajo que nos hacen falta es la biblioteca bien organizada. Hay en Buenos Aires varias bibliotecas importantes: la Nacional, la de la Universidad, la del Museo Mitre, por ejemplo. En La Plata existe la que fue provincial y ha pasado a ser universitaria. Pero distan mucho de servir al público como debieran, sobre todo al público culto. La adquisición de libros se hace de modo desordenado y no hay probablemente en ninguna de ellas bibliografías completas de ningún asunto; cosa peor, hay multitud de asuntos cuya bibliografía es deficiente y atrasada. La clasificación de obras se ofrece al lector, las más veces, bajo el imposible sistema de catálogos en volúmenes, y no bajo el único sistema posible en una biblioteca que vive y que crece: el catálogo de tarjetas. Por último, el horario es siempre incómodo: en unos casos, como el de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, la institución sólo se abre a las horas en que todo el mundo trabaja y lógicamente sólo pueden utilizarla los desocupados (así se comprende

que sea tan escaso el promedio diario de lectores, según los censos que se publican cada año); en todos los casos, por falta de empleados, las bibliotecas solo se abren unas cuantas horas.

Las grandes bibliotecas de la Argentina, como las mejores de Europa y de los Estados Unidos, deben estar abiertas sin interrupción desde las ocho o nueve de la mañana hasta las 10 u 11 de la noche; solo así prestarán servicios eficaces.

Junto con el buen horario, la gran biblioteca debe ofrecer al especialista y al lector culto, que es a quien se destinan, (para el lector cuya cultura está por hacer, deben existir la pequeña biblioteca de barrio y sobre todo las circulantes) elementos suficientes de trabajo: el único medio para eso es ir completando gradualmente, sistemáticamente, cada sección; así, en tiempo relativamente corto, la biblioteca llega a hacerse útil. Mientras las nuestras no mejoren, tendremos pocos especialistas serios: solo podrán serlo los ricos o los hombres capaces de grandes sacrificios. Hasta nuestros hombres cultos se verán siempre en aprietos cuando surja la ocasión (frecuentísima para el escritor, por ejemplo) de una consulta para la que no basta la enciclopedia. ¿Y cómo podrán hacer cursos serios nuestros estudiantes universitarios si las bibliotecas de las Universidades están incompletas, si nunca están al día? Recordemos el caso de la filología: cuando Américo Castro vino a dar su curso a La Plata, descubrió en la biblioteca de la Universidad buenos libros viejos, Bopp, Diez, Schleicher, Max Müller, ipero nada posterior a 1880! Es como si en biología se encontraran buenos ejemplares de Buffon, de Linneo, de Cuvier, pero nada de Darwin para acá. En Buenos Aires el asunto andaba mejor, pero faltaban mil cosas; revistas técnicas había pocas, y de ellas ninguna en colección completa. ¡Y sobre tan exiguas bases se fundó un Instituto de Filología! Después se pregunta por qué no da más frutos.

Es hora de que nuestros “elementos directores” se den cuenta de la verdad: sin bibliotecas en regla nunca rebasaremos la cultura mediana, nunca escaparemos a la lamentable situación en que se ve la mayoría de nuestros “escritores serios”, divididos en dos bandos: los que sólo han leído a Spencer y los que solo han leído a Spengler.

¿Qué pedimos para remediar la situación? Que el gobierno la entienda. Que el Ministerio de Instrucción Pública calcule y pida las sumas necesarias para modernizar y enriquecer la Biblioteca Nacional y las

bibliotecas universitarias. ¿Hará falta un millón de pesos? No es mucho: más hemos gastado en príncipes y cocobacilos.

L. R.

► *Valoraciones*, La Plata, t. III, núm. 7, septiembre de 1925, pp. 90-92.

II

Cuando empezábamos a temer que pasara inadvertido nuestro comentario de la edición anterior, con el título que ahora repetimos, viene a consolarnos el artículo de la culta subdirectora de la biblioteca universitaria de La Plata en *El Argentino*. Nos consuela a medias, porque queríamos que el problema de las bibliotecas argentinas interesara a todo el mundo, especialmente a nuestros “elementos directores”, y no solo a los técnicos en biblioteconomía. Y si aceptáramos la tesis principal de la señora de Simmons deberíamos desconsolarnos por completo: ¡el mal mayor de nuestras bibliotecas, según ella, es la falta de lectores!

No vamos a discutir la tesis, porque eso a nada conduciría sino a discurrir sobre vaguedades que deben dejarse a los sociólogos y pedagogos de periódicos. Si antes de organizar las bibliotecas hay que organizar al lector, *Valoraciones* cree justificar su existencia puesto que se propone contribuir a formar al lector argentino.

Está de acuerdo nuestra comentadora con nuestros deseos, y solo nos opone reparos en el detalle. Parece, sin embargo, que en su opinión las bibliotecas de Buenos Aires y de La Plata no están muy mal que digamos. Si es así, no estamos de acuerdo. A pesar de todo el dinero de que disponen, ¿hay en Buenos Aires una sola biblioteca cuyo acopio de libros sea satisfactorio? Tal vez empiece a serlo en alguna de las que se dedican a especialidades, como la de Medicina entre las de la Universidad.¹ Pero las demás, sobre todo las de carácter general, son

¹ Nuestra comentadora supone —basándose en la supresión tipográfica de

muy imperfectas, y ponerlas al día requeriría mucha competencia y mucho dinero.

Hace poco un eminente escritor extranjero fue a la Biblioteca Nacional para consultar una obra de Brandes y descubrió que no la había ni ésta ni ninguna otra! Casos semejantes podrían multiplicarse. No participamos del pesimismo de la señora de Simmons cuando nos sitúa en esta encrucijada: el lector argentino sólo pide libros en castellano, pero en castellano no hay bibliografía completa de ningún asunto. Por lo tanto, creemos que nuestras bibliotecas importantes deben tratar de reunir bibliografías completas, o siquiera suficientes, sobre todo asunto de interés primordial, aunque predominen en ella los libros extranjeros, escogidos ante todo de los idiomas que nos son más accesibles, el francés y el italiano, y luego en inglés y en alemán. En ningún idioma, ni siquiera en alemán (con perdón del patriotismo de nuestra comentadora), se agota un asunto. ¿Sería posible conocer a fondo la filosofía contemporánea con sólo el alemán? De ningún modo: solo con ayuda del francés, del inglés y del italiano se puede medir la resonancia de Bergson, de Croce, de los pragmatistas, de los neorrealistas. Todas las bibliotecas importantes del mundo adquieren libros en idiomas diversos, aunque muchos de ellos permanezcan intactos años tras año. Cuando una biblioteca universitaria de Alemania o de los Estados Unidos adquiere, por ejemplo, la *Silva de varia lección*, de Pero Mexía, sabe que puede no ser consultada en mucho tiempo, pero que en determinados momentos puede resultar indispensable. ¿Y para quién? Para el especialista.

Concedemos que nuestras bibliotecas están bien clasificadas —hablando en general— y que el sistema de tarjetas o fichas abunda más de lo que afirmábamos (nunca negamos su existencia), en cambio, en lo que toca a horarios insistimos en que son deplorables: nuestras nuevas

una s — que atribuimos una sola biblioteca a la Universidad de Buenos Aires: pero sabemos (y sabíamos), por razones fáciles de suponer, que tiene una para cada facultad. En otro punto se ha dejado arrastrar al error la señora de Simmons por una interpretación de lenguaje: en castellano decimos *descubrir* por *encontrar* (sabemos que en alemán no) y no pretendíamos convertir a Américo Castro en Colón de libros raros cuando dijimos que descubrió las obras de Bopp y Díez en la biblioteca platense; entendíamos que las *descubrió* precisamente en el catálogo, donde también *descubrió* la ausencia de Delbrück, por ejemplo, o de Meillet, o de Ascolf.

investigaciones nos han convencido de que, salvo contadas excepciones (como la del Consejo Nacional de Educación), las bibliotecas grandes están abiertas apenas durante cuatro o seis horas, y no como debiera ser, de doce a quince horas corridas, sin interrupción.

► *Valoraciones*, La Plata, tomo III, núm. 8, noviembre de 1925, pp. 189-191.

SITUACIÓN PARIENSE Y SITUACIÓN BONAERENSE

Valery Larbaud bastaría a demostrar que todavía existe, y en pleno vigor, la inteligencia francesa. Eso no lo decimos como “el elogio de siempre”: lo decimos porque tiene actualidad; porque desde hace años el vulgo semi-ilustrado repite que la cultura francesa terminó con el siglo XIX, que no hay buenas novelas después de la escuela de Medan, ni buena poesía después de Verlaine (ellos querrían decir, si fuesen sinceros: después de Musset), ni buena pintura después del impresionismo, ni buena música después de Debussy (en su corazón dicen: después de Massenet), ni buena filosofía después de Bergson (en su corazón dicen: después de Gustave Lebon, ¡qué libro aquel sobre la evolución de la materia! ¡eso eran ideas nuevas!), ni buena ciencia después de Henri Poincaré.

Contradiendo, pues, a este vulgo que entonó respuestas a la inteligencia francesa en los funerales de Anatole France, debemos declarar que, mientras aquella inteligencia esté representada por hombres como Valéry Larbaud, están fuera de lugar los respuestas.

En uno de sus artículos recientes sobre la poesía francesa contemporánea, asienta Larbaud que hay escritores franceses con “situación parisiense” pero sin “situación literaria” digna de tomarse en cuenta: escritores hábiles para hacerse una reputación ficticia pero incapaces de producir obra seria. Al cabo de unos años, aquella “situación parisiense” acaba por deshacerse y apenas quedan ecos de ella en las provincias. “Situación literaria, —dice Larbaud—, no la tendrán nunca. Sólo en provincias podrán pasar por escritores de verdad. Fuera de Francia, no lo podrán, porque el extranjero que puede leer libros franceses es hombre culto y juzga las obras literarias como las juzga la aristocracia intelectual de París.”

Hay que rectificar, sin embargo. Larbaud nos supone, o demasiado cultos (si cree que entre nosotros todo lector de libros franceses tiene gustos depurados), o demasiado incultos (si cree que sólo las personas de gusto depurado leen aquí el francés). No: afortunadamente, en toda la América española el conocimiento del francés es tan común que no

se limita a una aristocracia intelectual. Y además, a Larbaud, colaborador de *La Nación*, no debiera pasarle inadvertida la “situación bonaerense” de que disfrutaban ciertos escritores franceses, que no tienen “situación literaria” ¡y a veces ni siquiera “situación parisiense!” La “situación bonaerense” es el producto artificial de los “grandes rotativos”; creyérase que están empeñados en desorientar a sus lectores; pero no: en esos “trasatlánticos dirigidos por grumetes” lo único que ha sucedido es que por amistad, o por cualquier causa semejante, se pide y se mantiene la colaboración de escritores triviales como Descaves y Miomandre o descarriados como Mauclair. Y el caso de Mauclair es trágico: nacido a la vida de las letras en la época en que los jóvenes de Francia se entusiasmaban con el simbolismo en poesía y el impresionismo en pintura, puso gran devoción y no escaso fervor lírico (entonces grato a los lectores) al servicio de aquellas manifestaciones. En aquellos tiempos, Rubén Darío nos habló de él, a la vez que de otro escritor poco apreciado entonces en Francia: Remy de Gourmont. Pero el tiempo ha ido pasando: la pintura no se ha estancado en el impresionismo ni la poesía en el simbolismo. Sólo Mauclair se estancó: como no tenía sólida cultura sobre las cosas anteriores a su tiempo, no estaba preparado para las que vendrían después; y así, en lugar del incensario ahora maneja la palmeta, y el antiguo fervor lírico se ha vuelto gruñido. ¿Que es hoy Mauclair? Fabricante de elogios para toda especie de pintores necesitados de *bombo* y desorientador oficial de los lectores ingenuos de *La Nación*. Sólo le queda la “situación bonaerense”.

L. R.

► *Valoraciones*, núm. 7, septiembre de 1925, pp. 93-95.

INQUISICIONES. BUENOS AIRES, EDITORIAL PROA,
1925, 164 PÁGINAS.

Obra de uno de los mejores poetas jóvenes de la Argentina, poeta “de vanguardia”, según la palabra en boga, este libro de *Inquisiciones* o disquisiciones filosóficas y literarias merece señalarse a la atención de los lectores de la *Revista de Filología Española* por la orientación del autor, nueva en castellano, hacia la estilística y por sus trabajos sobre dos autores de los siglos XVII y XVIII: Quevedo y Torres Villarroel. Tiene Borges la inquietud de los problemas del estilo; el suyo propio lo revela: a cada línea se ve la *inquisición*, la busca o la invención de la palabra o el giro mejores, o siquiera de los menos gastados. No siempre acierta. Estilo perfecto es el que, con plenitud expresiva, oculta las inquisiciones previas; es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura. Entretanto, sus estudios son de valor singular por su calidad y por su rareza; en español se ha escrito bien poco sobre el estilo, fuera de los libros de preceptiva, huecos y vagos en gran mayoría, con el frecuente pecado de ser frutos de traducción o adaptación en vez de observación directa (excepciones: Capmany, Milá, etc.). En Borges la investigación estilística comienza, naturalmente, en la palabra. Apenas se detiene en los sonidos; concede poco a la calidad sonora del lenguaje; llega a ensañarse contra la *musicalidad* del verso (¡expresión que acoge demasiado a la letra!); pero a veces, de paso, celebra el don rítmico en poetas como Fernán Silva Valdés, el modernísimo criollo del Uruguay. Curioso es que se detenga en minucias gráficas, como escribir *verdá*, *criolledá* (grafías que corresponden a una realidad fonética francamente limitada, en el Río de la Plata como en España: cfr. T. Navarro, Tomás, *Manual de pronunciación española*, segunda edición, Madrid, 1921, pp. 79 a 82). Pero la palabra le interesa en todos sus aspectos de significación: la riqueza léxica (punto que toca de paso en el castellano de Quevedo o en el inglés de Sir Thomas Browne); la relación entre etimología y semántica; la diferencia entre el vocabulario culto y el vulgar, con muy especial atención al latinismo y al popularismo, y, en América, al matiz criollo. Entrando al papel de

las voces en el estilo, se plantea —con inclinación a resolverlo negativamente— el antiquísimo problema de las “palabras nobles” (pp. 44, 99, 139); reconoce también, que no basta la palabra que meramente enuncia, como en las enumeraciones de Walt Whitman; y hace la autopsia de tres vocablos típicos de la era de Rubén Darío y ahora caídos en desgracia: *inefable*, *misterio*, *azul* (pp. 153 y sigs.). La historia de las modas literarias haría divertidos vocabularios de cada época: al modernismo, con *azul*, *inefable* y *misterio*, le corresponden *lago*, *parque*, *cisne*, *princesa*, *perla*, *lirio*, *ensueño*, *ideal*, *triumfal*, *lírico*, *olímpico*, *grácil*, *impoluto*; al romanticismo, *lid*, *embate*, *estrépito*, *abismo*, *ciprés*, *suspiro*, *brisa*, *altanero*, *ardoroso*, *bravío*, *nefando*, *fatídico*, *errabundo*, *proscrito*, *yerto*; al academicismo del siglo XVIII, *orbe*, *lares*, *numen*, *estro*, *furor*, *blasón*, *guirnalda*, *beleño*, *ínclito*, *fausto*, *ledo*, *umbrío*, *pío*, *sonante*, *célico*, *vago* (el romanticismo no rechaza el vocabulario académico: lo ensancha; pero el modernismo escasamente tolera uno que otro de los afeites románticos, como la *palidez*). En la elaboración del estilo atraen a Borges las imágenes, y, entre ellas, la metáfora, problema central para el grupo hispánico “de vanguardia”: a ella dedica estudio especial (pp. 65 a 75) y multitud de observaciones en otros trabajos; agudo, todo ello, hace desear la *inquisición* total, la ojeada que abarque íntegramente. La natural inclinación filosófica de Borges lo lleva a advertir que las imágenes no son el límite de la expresión, y que toda técnica de ellas degenera fatalmente en retórica (véase *Después de las imágenes*, pp. 26 a 29). Señálanse en el libro, todavía otras observaciones: así, a propósito de Quevedo, el interesante análisis de su estilo, de tipo *intelectualista*; la frecuente ausencia, en los siglos XVI y XVII, de la “gradual intensidad y escalonada precisión del soneto”, para terminar en “los versos más ilustres”, atisbo histórico que merecería completarse. El soneto, al naturalizarse en España, trajo como arrastre el ser muchas veces eslabón de una cadena o secuencia (todavía ocurrió así en Boscán, según lo reveló Enrique Díez-Canedo en su edición de los versos de Garcilaso y su amigo, Madrid, 1920); cuando quedó por fin suelto como composición breve, era inevitable la tendencia epigramática, la tendencia a “acabar en punta”, que se ve aparecer en los Argensolas, en Lope, en Arguijo, mientras Quevedo y Góngora se atienen a la tradición. Insuficientes, las observaciones sobre conceptismo y gongorismo: el gongorismo es más que “intentona de gramáticos” enamorados de las “palabras nobles”; tuvo el ansia de la riqueza de imágenes y —en

Góngora— el amor de los colores. El Sr. Borges, por fin, lleva sus preocupaciones literarias más allá del estilo, hasta el carácter, el espíritu de los pueblos y de los lugares (finas observaciones sobre Castilla y Andalucía), y hasta el anhelo de la expresión criolla de América, presente en todo el libro.

► *Revista de Filología Española*, t. 13, Madrid, enero-marzo 1926, pp. 79-80; *Nosotros*, a. 20, t. 54, núm. 208, septiembre de 1926, pp. 138-140.

ARIEL CORPÓREO

ARRIETA, RAFAEL ALBERTO: *ARIEL CORPÓREO. LETRAS EXTRANJERAS*. BUENOS AIRES, EDITORIAL BUENOS AIRES, 1926, 166 PP.

Signo de madurez literaria, la aparición, en la Argentina, de tantos libros sobre letras extranjeras. El criollista intransigente lo tachará como signo de extranjerismo. Y lo sería si no se publicaran libros sobre letras argentinas. El libro de Arrieta lleva el subtítulo “Letras extranjeras”: a medias lo justifica. Byron le atrae por la sombra que echó sobre nuestra literatura, más con su leyenda que con su canto. Rodenbach, por la fascinación que ejerció su poesía de ciudades muertas sobre nuestros cantores de ciudades tranquilas en América, desde Enrique González Martínez en los pueblos de Sinaloa, hasta la “Escuela de La Plata”. ¿Son extranjeros, para la Argentina, José Enrique Rodó y María Eugenia Vaz Ferreyra? Estoy con los que ponen mayor distancia entre Tucumán y Buenos Aires que entre Buenos Aires y Montevideo, orillas del “río como mar”. Realidad de la tierra y realidad del espíritu. Chile, eso es otra cosa. Hay el espíritu que se vierte hacia el Pacífico y el espíritu que se vierte hacia el Atlántico. Alfonso Reyes explica a México como el país de las dos vertientes. Otra señal de madurez: los trabajos de Arrieta no van a “agotar la materia”; no se lo explican todo a todos, esclavitud a que nos creíamos atados por la ignorancia ambiente. Arrieta se dice: el que ignore que se quede ignorando; hablo al que aprende, al que quiere, al que ama. A la libertad va prendida la originalidad de sus ensayos. En uno se habla de Shelley, pero no de su poesía sino de su figura: Ariel encerrado en materia y bajo forma; en otro, del soneto de Keats a la estrella; en Lafcadio Hearn evoca solo al maestro de literatura, augur de una revolución romántica, todavía en futuro, para el Japón; a Pedro Prado, lo construye con trechos de sus cartas; a María Eugenia, con anécdotas; Rodó es una voz entre las sombras.

► *Valoraciones*, t. IV, núm. 11, enero de 1927, p. 143.

CULTURA ARGENTINA

Producción intelectual creciente. El presupuesto de instrucción pública para 1927 es de 50 millones de dólares.-

De La Plata —la novísima ciudad universitaria de la Argentina— es una carta, fecha el 8 de diciembre último, que su destinatario nos ha mostrado por un juicio que nos concierne. De esa carta se nos ha permitido desglosar los siguientes párrafos para su inserción en *Patria*. Con gusto y en obsequio de nuestros lectores los reproducimos, no sin antes revelar el nombre de su autor, que lo es nuestro ilustrado compatriota D. Pedro Henríquez Ureña. Son éstos:

“Hago como usted con los periódicos leídos: le mando de todo un poco, y de todas partes, esperando que así tenga usted vistas variadas, aunque a veces los materiales no valgan mucho. Los periódicos de Santo Domingo me mantienen la visión clara de allá. *Patria* es una gran cosa. No hallo, por desgracia, perspectivas favorables a deseos míos: la posibilidad de regresar algún día, definitivamente, a vivir allá. Aquella situación, enredada, por lo interno y por lo externo, parece estorbar toda labor seria que aspire a ser sostenida. Sin embargo... Si fuera posible hallar allí trabajo y pasto para mis actividades y hogar cómodo y seguro para mi familia, me iría.”

“En la Argentina, en cambio, se puede tener éxito intelectual y material; pero el éxito no es más que una satisfacción egoísta, y se siente la relativa inutilidad de colaborar en una obra que de todos modos está bien encaminada, con muchos buenos trabajadores, y donde nadie hace individualmente mucha falta, porque el número empieza a bastar.”

“Entre tanto hay países, como Santo Domingo, donde la labor de uno solo puede servir y hasta hacer falta, porque no son tantos los que trabajan.”

“En el orden intelectual la Argentina crece asombrosamente.

Este año —el 1926— ha sido el año de las novelas y de los cuentos. Han aparecido libros de imaginación de Lugones, de Gerchunoff, de Cancela, de Gálvez, de Rodríguez Larreta, de Güiraldes, de Quiroga, de Payró, entre docenas de otros, y todos han alcanzado éxito. Las ediciones de *Los desterrados* de Quiroga, de *Zogóibi* de Larreta, y *Don Segundo Sombra* de Güiraldes se agotaron en el primer mes: La de Larreta era de 10,000 ejemplares; en seguida se agotó la segunda edición de 20,000; y se ha hecho una tercera de 40,000. Pero el gran libro ha sido el de Güiraldes, vidas de gauchos, contadas con gran sobriedad y hondura.”

“El presupuesto federal de instrucción pública saltará, en 1927, de setenticinco a ciento veinte millones de pesos, —o sea 50,000.000 de dólares.”

► *Patria*, Santo Domingo, sábado 12 de febrero de 1927.

ENRIQUE DREYZIN

ORACIÓN FÚNEBRE EN REPRESENTACIÓN DE SUS AMIGOS MEXICANOS

Mis palabras vienen, en nombre de la representación que me encomienda el Embajador de México y en mi propio nombre, a interpretar los sentimientos de los amigos de tierras distantes en quienes supo despertar cálidas simpatías Enrique Dreyzin durante sus fructíferos viajes. Somos pocos los que ahora estamos cerca para despedirlo en su viaje final, pero sé que de todos me llega la onda sentimental que se detiene ante esta puerta de silencio. Sé que asisten aquí, con Alfonso Reyes y conmigo, en dolor de espíritu y de carne, aquellos amigos de Dreyzin que se llaman: José Vasconcelos, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Julio Torri, Carlos Pellicer, Alfonso Caso, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor.

Fueron fructíferos aquellos viajes de Dreyzin: da frutos el viaje que se emprende como esfuerzo de la inteligencia activa; da fruto también el viaje que crea amistad, calor de alegría, llama íntima, el viaje que hace la propaganda cordial de la patria entre los extraños. Eso fue parte de la obra de Dreyzin —junto con el esfuerzo viril de su inteligencia, como representante de la juventud universitaria de su país— en el primero y mejor de sus viajes, el que hizo a México en 1921, como delegado argentino en el Congreso Internacional de Estudiantes. Fueron días, aquellos, que nunca olvidaremos quienes los vivimos; días de los más luminosos que se han vivido en el mundo. Vimos en ellos el feliz acercamiento de las dos almas que son los focos de la elipse de la América nuestra, México y la Argentina. Espíritus inquietos y generosos se confundían en unas mismas ansias y visiones de verdad, de bien y de justicia. Y en las horas de esparcimiento los unían la juvenil sinceridad, la limpieza de corazón. Cada uno daba su nota en aquel concierto de voluntades claras. Dos se extinguieron ya: la nota de Héctor Ripa Alberdi, que fue bondad firme y discreta; la nota de Pablo Vrillaud, que fue cordialidad enérgica y vivaz. La de Enrique Dreyzin fue

franqueza alegre. En aquellos días contagiaba a todos con su risa ligera, cándida, claro arpegio infantil. Oyéndolo reír, nos sentíamos niños corriendo al sol en jardines abiertos. Y observábamos como justa armonía, que amaba los jardines, que amaba a los niños.

Aquí lo vi después, consagrado a sus jardines, a su Bosque, a la delicada conjunción de la planta, el aire y la luz. Pero de pronto una sombra extraña cayó sobre él: no la comprendíamos, y veíamos con asombro que se había apagado su risa, su nota clara. Era la nube de tormenta, que había de descargar ahora, después de largas amenazas.

¡Adiós, Enrique! Descansa aquí, al final del último de tus viajes, en el último de tus jardines.

► *Valoraciones*, t. IV, núm. 12, mayo de 1928, pp. 258-259.

FUE EL POETA DE SU CIUDAD NATAL
DICE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

López Merino fué uno de los ejemplos más singulares del espíritu poético en su mayor pureza. Vivió solo para la poesía: para la poesía como arte y para la poesía más delicada y amable que da la vida, en afectos y en impresiones, en amores y en paisajes. Y supo extraer poesía de las cosas cotidianas, familiares y sencillas. Por eso fue el poeta de su ciudad natal: Su poesía llegó a ser como el alma purificada de la ciudad tranquila, donde el inquieto se aburre, pero donde el espíritu penetrante sabe encontrar emociones diáfanas y sutiles.

► *Repertorio Americano*, abril de 1928.

ORIENTACIONES

Nunca como ahora necesita la América Latina normas, orientaciones, nuevo espíritu, definición de su vida propia. Nunca como ahora necesitan dirección —en particular— las naciones tropicales de América, las desorganizadas, las amenazadas.

La crisis de la civilización moderna, que se inicia en 1914 y se agrava día a día, ha dejado huérfana, espiritualmente, a nuestra América; la está obligando a buscar en sí misma sus normas. Hasta ayer, Europa había sido la maestra; a ella le pedíamos la doctrina y la moda, el método y la máquina. Los Estados Unidos se iban convirtiendo en la maestra auxiliar. El origen extranjero, para las ideas o para los artefactos, era entre nosotros prueba de calidad; la aprobación extranjera, cuando la obteníamos, —desganada y entre distingos—, era la consagración. Y esta sumisión a Europa era, por partes iguales, útil y perjudicial. Útil cuando, por ejemplo, nos mantenía fieles a la tradición espiritual que parte de Grecia, de Roma, de Israel; cuando nos daba la conciencia de que heredábamos el esfuerzo de España. Pero perjudicial cuando nos hacía creer que, fuera de la tradición, de la herencia, nada significaríamos; que nuestro papel sería siempre aprender y continuar; que ni en la honda originalidad de nuestro pasado indígena ni en el carácter singular de nuestra vida presente encontraríamos con qué crear nuevo espíritu.

Nuestra pueril sumisión, no sólo nos hacía dudar de nuestra energía propia, y cerrar los ojos para las cosas que tenemos de aprecio y vigor, sino que a veces nos dejaba desconcertados, sin discernimiento, ante Europa: así, los tesoros de la herencia secular que recibimos del Mediterráneo los cambiábamos incautamente por las piedras falsas de cualquier propaganda francesa o alemana o inglesa; pretendíamos reemplazar la enseñanza esencial y viva de Sócrates y del Evangelio con las ideologías librescas de Comte o de Nietzsche; estábamos prontos a olvidarnos de la tragedia ática y de los frescos florentinos en el trivial ambiente de los teatros del *Boulevard* y el Salón de Otoño; en el templo, sustituíamos nuestras imágenes de madera pintada, hijas de una

noble tradición artística, con las ridículas esculturas de fábrica comercial compradas en Barcelona o en Hamburgo; en nuestros edificios, abandonábamos la solidez y el decoro de la arquitectura española, que entre las manos de nuestros constructores había adquirido caracteres propios, por la mala imitación de Versalles, o hasta de Chicago. Aún en el vestir (¡pero ahí peca el mundo entero!) el poderío de la flota inglesa nos ha obligado a adoptar el concepto que del traje humano tienen los habitantes de Londres; sólo la mujer —por una vez siquiera menos ilógica que el hombre— no se dejó deslumbrar por el espejismo político, y prefirió los consejos de París; pero aun ella había sido incapaz de descubrir cuánto de admirable existía en los trajes regionales de América hasta que las nuevas corrientes la obligaron a volver los ojos hacia su tierra.

No hay que exagerar, sin embargo: no se crea que todos, y en todo, fuimos siervos de Europa; nuestro americanismo, nuestros nacionalismos, no nacieron en este siglo: existen desde que alcanzamos la independencia política. Hombres de visión genial, héroes, fundadores, maestros, nos habían señalado el camino. Pero sólo ahora la corriente se hace general, baña a toda nuestra América, y hasta se convierte en doctrina oficial.

Y la razón es clara: Europa ha fracasado; ante los ojos de la discípula, la maestra ha perdido la autoridad porque ha perdido el decoro de la vida pública. De Europa sólo permanecen intactas, para nosotros, las grandes cosas del pasado; el presente es error y mal, vanidad y tiranía, como en Inglaterra y Francia, o nebulosa desesperante, como Rusia y Alemania. Los hombres que en Europa luchan por la verdad y el bien están solos, acosados, y aun ellos se equivocan, cegados por la persecución. Todavía aprendemos mucho de la labor “objetiva” de los investigadores europeos, de los hombres de ciencia; pero en las normas de la perfección espiritual y de la justicia social, Europa apenas nos ofrece ya otra cosa que confusión y desconcierto. El río se ha vuelto turbio desde sus fuentes. Y, fracasada Europa, hemos descubierto que los Estados Unidos tienen muy poco de suyo que enseñar: ¿serán doctrina útil las vaguedades y las contradicciones de Woodrow Wilson, las vulgares aberraciones de Roosevelt? Ni siquiera —aunque valen mucho más— la filosofía de William James, caducada a los pocos años de nacer, ni la pedagogía de John Dewey, admirable sin duda, pero cuyas novedades las pensaban o ensayaban desde tiempo atrás nuestros po-

bres maestros ignorados, ni menos el demoleedor escepticismo de Henry Adams, el Hamlet de la Nueva Inglaterra en crepúsculo. Sólo concordamos con los rebeldes de las nuevas generaciones, cuya prédica se encontraba ya en síntesis, en el *Ariel* de Rodó; pero esos rebeldes sólo aspiran, por ahora, a destruir, a libertar a su patria de la opresión espiritual que produce la organización de la vida toda según la norma utilitaria; nada edifican todavía, y nosotros tenemos que edificar.

Tenemos que edificar, tenemos que construir, y sólo podemos confiar en nosotros mismos.

VOLVAMOS A COMENZAR

En Europa no podemos buscar orientaciones. En los Estados Unidos, todavía menos. El que pretenda escuchar la voz de apóstoles lejanos, cuando los clamores de la guerra y de la paz armada ensordecen el aire, no hará sino perderse en la selva oscura. Dondequiera que, en la América Latina, se hacen ensayos para alcanzar pleno entendimiento de la vida nacional, automáticamente se ha roto el contacto con Europa: a México, el peculiar aislamiento en que desde hace diez años lo mantienen sus problemas, nacionales o internacionales, lo ha obligado a bastarse a sí mismo en muchos órdenes, y al fin su nacionalismo se ha vuelto consciente y deliberado; en el Brasil y en la Argentina, se está en el comienzo del nacionalismo total, que anime la vida entera del país. El ejemplo de México despierta resonancias en la América Central; el del Brasil y la Argentina las despertará en toda la América del Sur.

Pero ¿basta el propósito —se me dirá—, basta el deseo para que realmente seamos dueños de nuestros destinos espirituales? ¿Tenemos ya con qué sustituir los modelos y los consejos de Europa? No: nuestra labor, nuestras normas, están por crear o en vía de creación. Y es deber de todos los capaces de esfuerzo colaborar en ellas, ayudar a definir las.

Para ello, todo trabajo será útil, todo pensamiento será camino hacia la claridad. Y los propósitos principales deben ser “volver a comenzar”, volver a la raíz de las cosas, a las ideas fundamentales y seguras, y conocernos bien, darnos cuenta de todo lo que somos y de todo lo que podemos ser.

Hemos vivido en perpetua confusión, sin normas definidas, sin nociones precisas, porque hemos olvidado en la mayor parte de los casos, pensar las cosas desde su raíz, desde su fundamento. La aspiración de nuestras clases directoras, salvo unos pocos espíritus fuertes y claros, era “estar al día”, conocer la última novedad de ideología política o de invención artística que estuviese en boga en París o en Berlín. Ignoramos el A B C de las ideas esenciales y corríamos tras el X Y Z de la moda.

¿No pretendíamos crear aristocracias intelectuales cuando no existía siquiera la base del alfabeto en las masas del pueblo? Tales aristocracias no eran sino caricaturas de los grupos superiores europeos: el vacío intelectual en torno de ellas las diezmaba constantemente; la falta de estímulo vivo las hacía descuidadas y pueriles, las mantenía en el nivel de “parvenus” de la cultura.

Y en el orden político ¿no es verdad que la confusión de ideas ha sido continua en la clase dirigente? Las grandes empresas nacionales de América, —tales, la obra de Sarmiento en la Argentina, la Reforma en México—, se realizaron afrontando la oposición de la mayor parte de la “gente culta”, empeñada en invocar contra ellas toda especie de teorías discutibles.

Abandonemos, pues, el desorden de ideas en que hemos vivido; despojemos de complicaciones artificiales nuestros problemas: “volvamos a comenzar”, y para comenzar de nuevo propongámonos alcanzar siempre la claridad y la precisión. Procediendo así, hasta los más humildes de entre nosotros podremos encontrar orientaciones necesarias a nuestra vida, soluciones para nuestros conflictos. En más de una ocasión, —lo hemos visto—, se ha resuelto, ya uno, ya otro de los diversos problemas que preocupan a las naciones de la América Latina con la mera aplicación de principios elementales, aplicación, eso sí, enérgica y perseverante.

¿Es complicado, por ejemplo, el problema de la educación popular? A juzgar por los libros que se escriben sobre él, lo parecería. Por dondequiera que se ha vencido, la fórmula ha sido sencilla: fundar escuelas. ¿Es complicado suprimir las diversiones bárbaras? Hay quienes disertan, a propósito de ellas, de estética, y de sociología, y de economía. Pero dondequiera que se les ha buscado el remedio, se ha encontrado, y es sencillo: prohibirlas. ¿Es complicada la higiene de las ciudades?

Lo es, sin disputa, mucho más que otras cuestiones; y sin embargo, dondequiera que se le ha dado solución, la solución ha sido rápida. Así, pues, antes de aterrarnos con las complejidades imaginarias de nuestros problemas, pensemos si no es posible, —lo será muchas veces, aunque no todas—, simplificarlos, reducirlos a sus términos elementales.

Como con los problemas prácticos, así con los del espíritu: antes que todo, urge simplificar, urge aclarar. Que cada uno haga interiormente su discurso del método. Y volvamos a comenzar: sólo así tendremos certeza de que echamos a andar por el buen camino: sólo así tendremos la esperanza de evitar el dédalo del pensar confuso.

Y por fin, nuestra vida espiritual, nuestra existencia de naciones obligadas a sí mismas, exige que penetremos a lo hondo de la esencia de nuestro ser de pueblos. Conozcámonos; sepamos cómo es la tierra en que vivimos, todo lo que encierra y todo lo que podrá recibir; sepamos cómo es el hombre que habita, qué tradiciones viven en él y lo impulsan o lo detienen; descubramos y unamos todo cuanto servirá para crear, para instaurar la nueva civilización que ha de ser nuestra, la que debe dominar espiritualmente el porvenir.

► *El Universal*, México, abril, 1923; *Repertorio Americano*, VI, núm. 9-10, 1923, pp. 130-31.

ESQUEMA DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA, EN ESPECIAL DE LA LITERATURA ARGENTINA

Extractado de *El Libro del Idioma* (Editorial A. Kapelusz y Cía.) texto de lectura, gramática, composición y vocabulario escrito en colaboración por Pedro Henríquez Ureña y Narciso Binayán. Con el tono pedagógico y elemental que era necesario en una obra destinada a la enseñanza primaria, Pedro Henríquez Ureña (autor de esta parte) ha logrado un panorama de literatura de veras notable, no sólo por la nitidez en el dibujo de la historia del arte de escribir, sino también por el criterio tan preciso, de tan buen gusto y de rigurosa ciencia con que se han hecho las definiciones, la vertebración de periodos y la valoración de autores. Por estos méritos es que creemos interesante reproducir esta síntesis, no obstante su carácter pedagógico. [Introducción escrita por el redactor de *La Vanguardia*].

Todo pueblo que ha alcanzado una gran civilización tiene literatura interesante (por ejemplo, China, la India, los hebreos, cuyas mejores obras forman el *Antiguo Testamento* de la *Biblia*). En la civilización europea, que fue transportada al Nuevo Mundo en el siglo XVI y hoy va tomando carácter especial en las dos Américas, la literatura más antigua que recordamos comienza con el pueblo griego. Poseemos literatura aproximadamente desde el siglo VIII antes de la era cristiana. Hubo en Grecia grandes poetas épicos (el legendario Homero, a quien se atribuyen los dos grandes poemas la *Iliada* y la *Odisea*), dramáticos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes), líricos (Safo, poetisa de Lesbos; Píndaro, Anacreonte); grandes historiadores (Herodoto, Tucídides); grandes oradores (Demóstenes); grandes filósofos que eran a la vez escritores (Platón, Aristóteles; en cambio, Sócrates, el más famoso de los filósofos griegos, no escribió).

Roma siguió el ejemplo de Grecia, imitándola en todas las artes, y tuvo poetas como Virgilio, Horacio, Ovidio, oradores como Cicerón, historiadores como Tito Livio y Tácito. El cristianismo trajo nuevos asuntos a la literatura y hubo grandes escritores cristianos en griego y en latín (San Agustín, p. ej.). Ya en la Edad Media surgen a la civilización nuevos pueblos europeos, como los celtas (irlandeses, escocce-

ses, galeses, bretones) y los teutones (germanos, escandinavos, anglosajones, etc.), con sus leyendas propias contadas ya en verso, ya en prosa; bien pronto estos pueblos se hacen cristianos. Hacia el siglo X, el latín ha desaparecido y de él han nacido nuevas lenguas, las románicas o romances (español, portugués, catalán, provenzal, francés, italiano, rumano, son las principales). Tanto en estos idiomas nuevos como en los célticos y teutónicos o germánicos, y más tarde en los eslavos (como el ruso y el polaco) se forman literaturas.

De las literaturas europeas son las más importantes las siguientes: la francesa, la italiana, la inglesa, la alemana, la rusa y la española.

La literatura francesa, que comienza desde el siglo XI con obras tan importantes como el poema épico *La canción de Rolando* y dura todavía con esplendor, cuenta entre sus grandes autores a Montaigne, Rabelais, Corneille, Racine, Molière, Pascal, Voltaire, Rousseau, Víctor Hugo, Balzac, Flaubert. La italiana, que comienza en el siglo XIII, y también subsiste con brillo, tiene escritores y poetas como Dante (autor de la *Divina Comedia*), Petrarca, Boccaccio, Maquiavelo, Ariosto, Tasso, Leopardi, Carducci. La inglesa, contando desde el siglo XIV, con Chaucer, produce a Shakespeare (autor de *Hamlet*, *Otelo*, *Romeo y Julieta*), Bacon, Milton, Swift (autor de *Gulliver*), Fielding, Lord Byron, Shelley, Keats, Walter Scott, Dickens, Carlyle; dura en el siglo XX con gran importancia y tiene una prolongación en América, desde el siglo XVIII, en la literatura de los Estados Unidos (Emerson, Poe, Walt Whitman, entre otros). La alemana comienza hacia el siglo XI con poemas épicos (uno de ellos el de los *Nibelungos*, compuesto hacia el siglo XIII), continúa hasta el fin de la Edad Media, sufre un eclipse durante los siglos XVI y XVII, y reaparece en el siglo XVIII para durar con fuerza hasta hoy; entre sus mejores autores se cuentan Lessing, Goethe, Schiller, Heine. La literatura rusa no adquiere desarrollo serio antes de fines del siglo XVIII; produce a Gogol, Pushkin, Tolstoy, Dostoyevski.

La literatura española, por último, cuenta ya en el siglo XII con el *Poema del Cid*. Sus grandes escritores son Fernando de Rojas, autor del largo drama *La Celestina*. el desconocido autor de *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca; Cervantes, autor de *Don Quijote de la Mancha*; Quevedo, Gracián, Santa Teresa; los dramaturgos Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón (mexicano) y Calderón de la Barca; los poetas Garcilaso de la Vega, Góngora y Fray Luis de León. Todos

ellos pertenecen a los “siglos de oro” (XVI y XVII). En el siglo XIX, aunque menos notable, se distinguen Larra, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Pérez Galdós. Ahora (siglo XX) hay también buenos escritores y poetas. En Portugal se ha escrito buena literatura: su mayor poeta es Camoens.

LA LITERATURA ARGENTINA

En toda América se hablaban, en el siglo XV, en el momento en que los europeos la descubrieron, lenguas indígenas que todavía subsisten. Los españoles trajeron, con su civilización, que substituyó a las de los indios (avanzadas unas, atrasadas otras), su lengua, como después iban a traer las suyas los portugueses (al Brasil), los ingleses (a los Estados Unidos, al Canadá y a otras regiones menores, especialmente islas), los franceses (a colonias pequeñas), los holandeses (a colonias pequeñas), hasta los daneses (a las Islas Vírgenes) y los rusos (a Alaska). Desde el siglo XVI, en las colonias a que entonces se atribuyó más importancia (México, Perú, Santo Domingo) aparecieron instituciones de cultura y se comenzó a escribir en idioma castellano; poco a poco la literatura fue apareciendo en todas las colonias.

Sin embargo, el espíritu colonial no se sentía fuerte para grandes empresas intelectuales, y los escritores y poetas fueron muchos, pero pocos los de verdadera importancia (Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, en México; el Inca Garcilaso, en el Perú). En la región del Río de la Plata nace ya en el siglo XVI un historiador, Ruy Díaz de Guzmán; en el siglo XVII se distingue el poeta cordobés Luis de Tejeda; y en el siglo XVIII empiezan a abundar los escritores en la Argentina (entre ellos sobresale el poeta Labardén), de tal manera que en el momento en que se inician las campañas de independencia hay toda una legión de hombres de letras. De ellos merecen recordarse especialmente Juan Cruz Varela, poeta patriótico y dramaturgo; Vicente López y Planes, autor de la letra del Himno Nacional; el deán Gregorio Funes, que escribió sobre cuestiones de educación y de historia política.

La independencia política, en toda la América de lengua española (1808-1825), despertó el deseo de independencia espiritual, y los escritores adquirieron una energía y una libertad, en su producción, que no se habían visto antes: por primera vez aparecen grupos de escritores convencidos de que las nuevas naciones tenían su misión propia

y tenían el deber de expresarla. Esta nueva conciencia la representan en particular el venezolano Andrés Bello, sabio filósofo, lingüista y poeta; el ecuatoriano Olmedo, que cantó las hazañas libertadoras de Bolívar, y Heredia, que representa la protesta de Cuba, única nación que no llegó entonces a conquistar su independencia. En México, con el *Periquillo Sarniento* (1816), aparecía la primera novela: durante la época colonial estuvo prohibido imprimir novelas en América, porque el gobierno español las consideraba como distracciones indebidas para los habitantes de las colonias.

Después de organizada la nación argentina, sobrevino el movimiento literario llamado romanticismo, que se oponía al sistema de los poetas y escritores de más edad, sistema al cual se daba el nombre de clásico. Los aficionados al sistema clásico creían que el arte (la literatura, por ejemplo) puede regirse por reglas y que la razón es capaz de fijar esas reglas; los románticos proclamaron que esas reglas *retóricas* o reglas para escribir cosas bellas (distintas de las reglas *gramaticales*, que sólo se proponen indicar el uso correcto, al cual los románticos nunca pretendieron oponerse) no podían fijarse con precisión, y que cada autor se fija las suyas propias. En vez de que la razón gobernara a la imaginación y al sentimiento, los románticos creyeron que el sentimiento y la imaginación del artista deben ser libres: tenían razón, y sólo es de lamentar que muchos jóvenes creyeran que la libertad significaba el derecho a la ignorancia y al descuido, cosa muy distinta. El que trajo a la Argentina el romanticismo fue Esteban Echeverría, poeta que escribió *Elvira o la novia del Plata* (1832), poema fantástico, el volumen de *Los consuelos* (1834), el de las *Rimas* (1837), donde apareció su célebre poema *La cautiva*, en que se propuso hacer obra de asunto y sabor americanos, y otros libros de versos. Escribió también el manifiesto de doctrina política al que dio el título de *Dogma socialista* y fue el fundador principal de la Asociación de Mayo (1837).

La Argentina, como todas las naciones de la América española, atravesó épocas difíciles mientras se aclimataba aquí la democracia, y el período de prueba más duro fue el de la dictadura de Rosas. Con raras excepciones, los escritores argentinos fueron sus enemigos y tuvieron que expatriarse: desde Chile y Uruguay combatieron a Rosas, y cuando el dictador fue derrocado se dedicaron a reconstruir el país y a organizarlo sobre bases que le permitieran (como efectivamente sucedió) alcanzar un rápido avance en el camino de la civilización. Entre

aquellos desterrados, los hubo, como Varela y Echeverría, que no llegaron a ver el comienzo de la nueva era que anunciaron. Entre los demás, se distinguen: José Mármol, poeta y novelista, autor de los *Cantos del peregrino* y de *Amalia*, la primera novela argentina; Vicente Fidel López (hijo de López y Planes), novelista y autor de la primera gran Historia de la Argentina; Bartolomé Mitre, general del ejército y Presidente de la República, poeta, historiador de las hazañas de Belgrano y de San Martín, fundador del diario porteño *La Nación*; Juan María Gutiérrez, poeta, crítico e historiador, el hombre de mayores conocimientos literarios en su tiempo; Juan Bautista Alberdi, autor de las *Bases*, y el más grande de todos, Domingo Faustino Sarmiento, maestro de escuela y Presidente cuya preocupación principal fue fundar escuelas, autor del libro más fuerte de América, el *Facundo* (1845), donde estudia el conflicto entre civilización y barbarie; de unos *Recuerdos de provincia* ricos de vida; de muchos *Viajes*, llenos de observaciones profundas, y de multitud de páginas vivaces, entre otras que ahora sólo tienen valor histórico.

Reorganizado el país después de 1852, en todo el período que se extiende hasta 1880 van apareciendo nuevos escritores, entre los cuales hay que mencionar a Nicolás Avellaneda, Presidente como Mitre y Sarmiento, orador y periodista, y en ocasiones hombre capaz de estudios profundos, como el de las *Tierras públicas*; José Manuel Estrada, orador que defendió con lenguaje brillante las aspiraciones de la Iglesia Católica a ejercer influencia en cuestiones públicas como la educación dada por los gobiernos; Miguel Cané (hijo de otro buen escritor de igual nombre, enemigo de Rosas), cuyo libro principal es *Juvenilia*, recuerdos de su adolescencia; los humoristas Lucio Víctor Mansilla (autor de la notable *Excursión a los indios ranqueles*) y Eduardo Wilde; los novelistas Juana Manuela Gorriti (en realidad contemporánea de Sarmiento y Alberdi), Eugenio Cambaceres y Lucio Vicente López (el autor de *La gran aldea*, hijo de Vicente Fidel). A esta generación sucede otra, a la cual pertenecen escritores como el novelista Roberto J. Payró, el historiador y jurista, Ernesto Quesada, el filósofo Alejandro Korn, el sociólogo Juan Agustín García, Joaquín V. González, autor del libro orientador *La tradición nacional* y de *Mis montañas*, donde describe su provincia natal, La Rioja.

Entretanto aparecían muchos poetas. Tres tuvieron gran nombre: Carlos Guido Spano, Rafael Obligado y Olegario Víctor Andrade. Des-

pués de ellos vino Pedro Bonifacio Palacios, mejor conocido por su seudónimo de *Almafuerte*. Junto a la poesía culta que estos poetas representan se formó una interesante poesía gauchesca, cuyos asuntos eran historias de gauchos y cuyo lenguaje era el de los campesinos; el abuelo de esta tradición es el uruguayo Bartolomé Hidalgo, con sus diálogos de *Chano y Contreras*, escritos a raíz de la independencia; cincuenta años después, tres poetas gauchescos escribieron sus poemas: Hilario Ascasubi, autor de *Santos Vega* (que Rafael Obligado trató después en castellano normal), Estanislao del Campo, autor del *Fausto*, en que un gaucho cuenta con gracia y delicadeza la leyenda que conoció asistiendo a una función de ópera, y el más grande de todos, José Hernández, autor de *Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*. De asuntos gauchescos se nutrió también el teatro nacional en sus orígenes (1885), hasta que a principios del siglo XX le dio plena vida Florencio Sánchez, uruguayo residente en la Argentina.

A fines del siglo XIX, en toda la América española cambian los gustos en materia de literatura: al nuevo modo de escribir se le da entonces el nombre, ahora medio olvidado, de modernista. Los principales directores del movimiento fueron José Martí y Julián del Casal, de Cuba; Manuel Gutiérrez Nájera, de México; Rubén Darío, de Nicaragua; José Asunción Silva, de Colombia; José Enrique Rodó, del Uruguay. Rubén Darío vino a vivir a Buenos Aires y alrededor de él se formó un círculo que propagó en la Argentina los nuevos gustos, cuya característica esencial era el refinamiento en la elección de las palabras y de los asuntos. Dos poetas llaman entonces la atención: Leopoldo Díaz y Leopoldo Lugones, y éste pasó pronto a jefe de grupo.

De entonces acá la literatura ha seguido desarrollándose en la Argentina y en estos momentos hay una extraordinaria actividad, en la que participan escritores y poetas de muchos de los cuales se han incluido trozos en este libro de lectura, como Banchs, Capdevila, Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Gerchunoff, Larreta, Arrieta, Rojas, Quiroga, Lynch, Cancela, Gache, Martínez Estrada, Borges, Mallea, etc.

► *Libro del idioma*, en colaboración con Narciso Binayán, Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1927, pp.265-272; *La Vanguardia*, 8 de agosto de 1937, p. 7, bajo el título de *Esquema de la historia de la literatura*.

EN LA ORILLA:
GUSTOS Y COLORES
(1921-1923)

Pedro Henríquez Ureña

—
En la orilla :
Gustos y colores

Primeras 8 págs como siempre
tipo 8 (talvez interlineado) 8/10 sobre 10.
medida igual que Bonif
Siempre tres líneas, para magnífica
en cada párrafo.
Cam paguer para 64 págs (8 líneas
8 págs)
Ya sea todo sepado, o haciendo
página con cada párrafo -
(resisto en los puntos
(de salera))

Indicaciones manuscritas de PHU en relación a la edición de *En la orilla: Gustos y colores*, en el original conservado en el Archivo de Pedro Henríquez Ureña, depositado en el Colegio de México.

INTRODUCCIÓN

Miguel D. Mena

1921 fue un año intenso en la vida y obra de Pedro Henríquez Ureña. Recién había concluido sus estudios de doctorado, con un libro, publicado en España, que se constituyó en un temprano éxito dentro y fuera de la Academia: *La versificación irregular en la poesía castellana*.

En la universidad norteamericana tenía un prometedor paisaje, dadas sus originales visiones y ensayos sobre América Latina, justo en un tiempo marcado por la política del *Gran garrote*. Sin embargo, algo no funcionaba en esa relojería. Tal vez el vivir en el país que justo ocupaba militarmente el suyo –desde 1916 y luego hasta 1924– no le brindaba las condiciones espirituales suficientes para quedarse. Además, estaba un país en plena ebullición revolucionaria, al que lo ataban fuerte vínculos de amistad, donde había completado su formación intelectual. Desde 1914 le llegaban buenas ofertas laborales en el área educativa. Colaborar con el recién nombrado ministro de Educación, su viejo amigo ateneísta José Vasconcelos, trabajar en la construcción del sistema universitario, dentro de esos afanes revolucionarios, le pareció entonces la mejor opción.

Hay que imaginar los fuegos a los que estaba expuesto en ese contexto: la intensidad que había significado su tesis, escrita entre Minnesota y Madrid, del 1917 al 1920, y la necesidad de descanso; las noticias poco halagadoras que venían de su Santo Domingo natal, a lo que se agregaba el exilio de su padre y la diáspora familiar. No debía ser nuevo para él vivir sobre un cruce de caminos. En las cartas de ese año a su inefable amigo Alfonso Reyes, le cuenta sus dificultades con el invierno, le refiere sus inestabilidades laborales, y finalmente, le comenta –el 19 de abril–, que “las famosas teorías con que quería yo hacer un libro van saliendo ahora sí, en forma de ocurrencias”.¹

¹ Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes: *Epistolario íntimo*, tomo III. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1983, pp. 192-193.

El título y buena parte del material que escogió para esa compilación, *En la orilla: gustos y colores*, se había conservado entre sus papeles, desde aquellos años 20. La apertura del ahora *Archivo Pedro Henríquez Ureña* en el Colegio de México nos ha permitido recuperar tan significativo aporte. No es seguramente una obra mayor. Buena parte ya había sido publicada entre 1921 y 1925, incluso llegando hasta 1941, en revistas de España, México, Argentina, Cuba, Costa Rica y la República Dominicana. Son textos bastante significativos, sin embargo: por la concreción de ideas con pocos recursos, por su concepto dialógico y poético, por sus visiones respecto al ser y al sujeto. Estamos ante un libro que muestra su maestría ensayística, aparte de profundizar en aspectos filosóficos y visiones de la vida cotidiana.

Confirmamos así una verdad que tiende a ser ya de Perogrullo: Pedro Henríquez Ureña estaba atento a los distintos planos del pensamiento de su época. Los detonadores habrán sido la prosa *azorinesca* del joven Daniel Cosío Villegas, quien en 1922 publicaba un libro revelador: *Miniaturas mexicanas*, y que el dominicano trataba de dar a conocer en España; también influían textos del cubano Enrique José Varona, lejanamente las *Prosas profanas* de Rubén Darío, y ante todo, una lectura entonces potenciadora: la de norteamericano —de origen español— George Santayana. Es como si la soledad en aquellos inviernos del Norte, sus ansias de diálogos, lo condujeran a repasar sus pensamientos: las teorías kantianas sobre el gusto, la visión de los Estados Unidos en Rodó, las teorías cuasi darwinistas de Oswald Spengler —sin mencionarlo— en torno al papel formativo de los climas.

Son textos menudos, entre el aforismo y la crónica periodística. En algunos, habrá más preguntas que respuestas. ¿Quieren provocar?

A pesar de haber indicado formato —número de páginas, dimensiones y tipografía—, el trabajo quedará, sin embargo, incompleto. Supongo que su concepto iba en la misma línea que las publicaciones de la recién creada editorial *Cultura* en México: un libro de bolsillo. A pesar de lo fragmentario, *En la orilla: gustos y colores*, es un texto extrañamente cotidiano dentro de la bibliografía de Pedro Henríquez Ureña, un eco último de sus *Memorias* y un conjunto de ideas que tal vez no encajaban ni para el gran público de los diarios ni para el más selecto de las revistas universitarias.

El primer recurso disponible para la compilación de las *Obras Completas* de Pedro Henríquez Ureña fue la *Crono-bibliografía* preparada por quien fuera una joven asistente en el Instituto de Filología, y luego colaboradora del Colegio de México, Emma Susana Speratti Piñero².

Como es sabido, los textos del maestro dominicano podrían considerarse como permanentes *works in progress*, debido a esa manera de nunca considerar como definitivo un texto suyo. A su condición de viajero constante se le podría agregar la de un escritor enfrentado a textos en pruebas, con versiones siempre por corregir. De manera que una compilación justa de su obra equivaldría a la valoración de las distintas versiones de sus textos, tratando de presentar los giros de su pensamiento.

Y así llegamos a los textos de *En la orilla*, que al principio se pensaba habían desembocado todos en el libro *En la orilla: Mi España*³, lo cual resultaría una verdad a medias. Veamos.

En 1920 Henríquez Ureña hace la selección y el prólogo del libro del español José Moreno Villa, *Florilegio* (prosa y verso)⁴. El texto de presentación aparece al mismo tiempo en *Repertorio Americano*, bajo el título *En la orilla*. Al año siguiente, y también bajo ese título genérico, publicará su breve ensayo sobre el pintor mexicano Diego Rivera⁵.

Lo curioso es que a pesar de publicar en 1922 un libro con el medio título de *En la orilla*, seguirá utilizándolo para otros textos. Y aquí es cuando se produce el error de la *Crono-bibliografía* de Speratti Piñero: plantear como un texto único lo que en verdad fueron varios⁶. En el

² Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 751-796.

³ México: Biblioteca de la editorial México moderno, 1922.

⁴ San José de Costa Rica: García Monge y cía., editores, 1920.

⁵ *En la orilla: Notas sobre Diego Rivera*, *Revista Azulejos*, México, 5 de septiembre, pp. 22-23.

⁶ Estas confusiones todavía no han sido lo suficientemente aclaradas. Ver, por ejemplo, *Desde Washington* (México, 2004: Fondo de Cultura Económica, p. 202), la compilación de los escritos de Pedro Henríquez realizada por Minerva Salado, donde se repiten estos errores bibliográficos al situar la serie de

número 385 de su listado, la compiladora apuntaba: “‘En la orilla’ (diferentes fragmentos)”, y a seguidas daba un listado de nueve publicaciones donde habían aparecido.

La edición hecha por Juan Jacobo de Lara de *Obras Completas* de Henríquez Ureña⁷ trajo un tanto de luz: por primera vez se presentaron tres versiones de *En la orilla*⁸; pero también contribuyó al desconcierto, por ejemplo, cuando confunde lugares de publicación.⁹ Al parecer, el editor de aquellas *Obras Completas* no dispuso de todas las versiones originales agrupadas bajo ese título.

Tomando en cuenta las faltas en esta primera gran compilación del trabajo del Maestro, ya suficientemente señaladas por Emilio Carilla¹⁰, el siguiente paso fue recopilar las versiones que bajo el título *En la orilla* se publicaron entre 1921 y 1925. Entonces procedimos a un estudio comparativo.

La idea de recoger esa serie de artículos de *En la orilla* dio un brusco giro en noviembre del 2011. Fue cuando accedimos al Archivo de Pedro Henríquez Ureña, celosamente conservado en el Colegio de México, y que cediera su hija, Sonia Henríquez vda. Hlito tres años antes. Dentro de esas cajas, que aún esperaban el trabajo clasificatorio, encontramos un folder con un libro *listo* para ser enviado a la imprenta, con el título *En la orilla: gustos y colores*. Digo *casi* porque las indicaciones estaban dadas en la segunda hoja: tamaño y disposición de la tipografía, número posible de páginas, etc., aunque no hubiese evidencia de un corpus definitivo, salvo la firma de su autor. El hallazgo de estos manuscritos se convirtió en algo así como desatar un *nudo gordiano* en los haceres del humanista dominicano, porque nos

artículos bajo el título *En la orilla*.

⁷ Edición de Juan Jacobo de Lara, apareció en diez tomos, Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976-1980.

⁸ *Obras Completas*, tomo V, 1921-1925, 1978: 1: *Boletín de la Universidad de Buenos Aires*, 1921, pp. 69-72; 2: *Repertorio Americano*, 1923, y *Cuba Contemporánea*, 1924, pp. 77-85; 3: *Cuna de América*, 1923, pp. 87-88.

⁹ Véase por ejemplo, la *En la orilla* publicada en el tomo V de las *Obras Completas 1921-1925*, 1978, p. 77: esta versión no se publicó en el *Repertorio Americano* del 19 de marzo de 1923, sino solamente en la *Cuba Contemporánea* a la que hace referencia.

¹⁰ Ver su *Pedro Henríquez Ureña. Signo de América*. Washington: Intermaer62, Serie Cultural, 1997, pp. 139-150.

revelaron la amplitud del filósofo, el sentido de algunas preocupaciones estéticas y al cronista de la cotidianidad.

Ahora podremos conocer todos sus decires.

En la orilla: gustos y colores, según el manuscrito depositado en el Colegio de México, consta de 42 partes numeradas, escritas mayormente entre 1921 y 1922, incluyéndose —aunque sin referencia editorial— textos publicados en *Repertorio Americano*¹¹ bajo el título *Tres notas*, con el subtítulo: “Envío de P.H.U. La Habana, 15-11-41”.

En esta edición, seguimos el orden del autor, incluyendo una nota de publicación correspondiente en forma de abreviatura al final de cada parte. Los que no tienen esta nota, significa que nunca fueron publicados.

En el apéndice recogemos las notas dispersas, sin numeración, que también encontramos en la carpeta tratando de seguir cierto orden temático. Algunas llevan la firma *E.P. Garduño*, que era el pseudónimo que Henríquez Ureña utilizaba para textos que él suponía *menores*.

La feliz realización de este proyecto de recuperación del legado de Pedro Henríquez Ureña ha sido posible gracias a las puertas abiertas por doña Sonia Henríquez vda. Hlito. A ella queremos agradecerle la generosidad en permitirnos poder publicar los textos de su padre.

A don Adolfo Castañón también le reconocemos su gran bondad, comprensión, y la manera de ubicarnos en el mapa cultural mexicano.

Una gran deuda también tenemos con el Dr. Javier Garciadiego Dantán, Presidente del Colegio de México. Su apoyo y los diálogos mantenidos han sido esenciales en el desarrollo de este trabajo. También agradecemos a las maestras Citlalitl Nares, directora del Archivo Histórico, y a Micaela Chávez Villa, directora de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, del Colegio de México, por todo el soporte que nos brindaron durante nuestras investigaciones.

¹¹ Núm. 909, 15 de marzo de 1941, pp. 73-74.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

- IND-1921 *Índice* 1, 1921, Madrid, pp.3-4.
- REP-1923 *Repertorio Americano*, 19 de marzo de 1923, San José de Costa Rica.
- MUN-1923 *El Mundo*, México, 1923.
- NOS-1923 *Nosotros* 167, abril de 1923, Buenos Aires, pp. 471-475.
- CUN-1923 *Cuna de América* 10, agosto de 1923, Santo. Domingo, pp. 183-184.
- PAN-1924 *Panfilia*, Santo Domingo, 15 de mayo de 1924, núm. 21, p. 8.
- CUB-1924 *Cuba Contemporánea* 140, agosto de 1924, La Habana, pp. 290-298.
- MAR-1925 *Martín Fierro*, 5 de agosto de 1925, Buenos Aires (reproducido en *Repertorio Americano* 5, 5 de octubre de 1925.

[1a]

En el principio era el caos.... El caos no ha desaparecido: está en torno nuestro a toda hora. Para el espíritu, el universo es caos. Armonioso quizás, sumiso a leyes, el mundo de la materia y de la energía física; pero enigmático el mundo del espíritu: nada lo justifica, nada lo explica. ¿Qué valor definitivo ha de tener el mundo espiritual, si su término natural es la extinción completa? ¿A qué, entonces, el esfuerzo continuo de creación en que se agita el espíritu?

[1b]

Como el universo es caos, o enigma, o enigma, el espíritu, que es ansia de perfección, crea luz para iluminarlo, armonía para imponérsela. Con los materiales toscos del caos universal, el espíritu crea el mundo perfecto. Unas veces, aspira sólo a poner paz entre los hombres, y crea la moral, los ideales de libertad y justicia: su cumbre son las utopías, magnas creaciones espirituales del Mediterráneo. Otras veces, crea el espíritu su mundo perfecto en simple representación: el arte. Otras, en fin, la religión define –definía– formas ideales de vida, que los más aceptan como realidades hasta concretas. Finalmente, existe la creación espiritual pura y perfecta dentro de una vida humana, cuando esa vida se da toda al mundo en generosidad. Tales vidas realizan la plenitud espiritual, hacen que cobre sentido, momentáneo siquiera, la existencia de todos.

[2]

Al recorrer la atestada galería de figuras que llamamos historia de la civilización occidental, nos detenemos siempre en Sócrates. Inútil compararlo con los fundadores de religiones: eso, aunque hayan sido hombres, paran en dioses, y a la doctrina que predicaron se suman la que heredaron con su tradición nacional y la que sus sucesores inventan en nombre suyo. Aventurado, si no imposible, decidir qué significación les

atribuiríamos si conserváramos su doctrina sola y no como base de una iglesia; si, por ejemplo, Jesús no fuera “el Cristo” y Sakia Muni “el Buda”; Sócrates no sólo no es fundador de religión; es lo contrario: no en absoluto el inventor de la razón, pero sí su héroe y su mártir, el que aspiró a someterle todos los problemas de la vida, el fundador de “la virtud que en la razón se inspira”. Por eso es Sócrates el hombre máximo que ha nacido en Europa; es aquel cuya influencia ha durado más y durará mientras la civilización occidental no pierda —como no ha perdido aún, a pesar de todos los vaivenes, a pesar de todas las rectificaciones— la fe en la razón. Sin Sócrates, la civilización occidental carecería de su héroe epónimo.

[3]

¿Qué la obra de Sócrates se hubiera cumplido sin él? ¡Quién sabe! Las explicaciones deterministas de la historia quieren que los sucesos humanos ocurran en fecha fija, con héroes o sin héroes, o, como se diría en gusto romántico, con genios o sin genios. Bien: en América se da el caso; la Independencia se hizo en todas partes pero con héroes de muy distintas calidades. Y el Descubrimiento es la obra de un hombre, no mediocre como lo pretenden sus detractores, pero superior sólo en la perseverancia, no en la inteligencia ni en la virtud. Pero sin Sócrates la civilización occidental carecería de su héroe epónimo, que es además su mártir extraordinario.¹

¹ Al margen de esta última oración, en un gran paréntesis, “ojo”. A seguidas, PHU ofrece una segunda versión de este texto: “¿Que la obra de Sócrates se hubiera cumplido sin él, y precisamente en su época? Quizás. Las explicaciones deterministas de la historia quieren que los sucesos humanos ocurran en fecha fija, con héroes o sin héroes, o, como diríamos en gusto romántico, con genios o sin genios. Bien: en América se da el caso; la independencia se hizo en todas partes pero con héroes de muy distintas calidades. Y aun el Descubrimiento es la obra de un hombre que, si no mediocre como lo pretenden sus detractores, no sobresale ni en la inteligencia ni en la virtud, y sí sólo en la tenacidad de la voluntad. Pero sin Sócrates la civilización occidental carecería de su héroe epónimo, que es además su mártir extraordinario.” Todas las notas siguientes son del editor.

[4]

Todos recordamos aquellos libros viejos en que los términos de comparación, para grandes hazañas, eran Alejandro y César; los modernos, faltando a leyes esenciales de perspectiva, y confundiendo la audacia del propósito y la actividad genial con la² obra, agregaban: Napoleón. Pero, si el valor social efectivo de una obra humana³ ha de apreciarse por su duración, —ya que la apreciación del valor puro depende de otros puntos de vista—, la influencia de Alejandro y de César es inferior a la de Sócrates.

[5]

El ritmo de la historia moderna hace que cada siglo reaccione —a sabiendas o no— contra el que lo precede. El siglo XX reacciona contra el XIX: se opone a la barbarie industrial, al espíritu fenicio, a la interpretación de la libertad como tolerancia para el hombre lobo, y vuelve a la generosidad humanitaria del siglo XVIII. El XIX, por su parte, había reaccionado contra el XVIII: lo encontraba demasiado teórico o demasiado frívolo (igrave error!); volvía al esplendor teatral y ruidoso, al sentido mundano y al espíritu práctico del XVII. ¿Y el XVIII, a su vez, no gustaba de las cualidades del XVI, aquel siglo de reformadores y humanistas?

[6]

Diríase que la historia está sujeta a una ley de aceleración. Los cambios trascendentales se suceden, al parecer, en progresión geométrica decreciente cuya fórmula aproximada sería: 3000: 1000: 333: 111. Si tomamos como punto de partida la época de Moisés y de la emigración israelita, veinte y cinco siglos antes de nuestra era, encontraríamos —a la distancia de tres mil años— la emigración de los bárbaros del Norte al Sur de Europa. Mil años después, sobreviene la transformación europea del siglo XV; antes de que se completen trescientos cincuenta años, sobreviene la Revolución Francesa; y de ésta a la Guerra Europea median poco más de cien años. Si la ley de aceleración se cumpliera, antes de

² Se eliminó “calidad y duración de la”.

³ Primera versión: “de una empresa humana”, tachada en el original.

cuarenta años ocurrirá otro cambio trascendental: ¿quizás la *bolchevización* del mundo? Pero como los periodos en que deberán realizarse nuevos cambios, después de aquél, serían cada vez más cortos, y acabaríamos por tener revolución diaria, cabe suponer que el término de nuestra aceleración será un cataclismo: volveremos al caos, y de él surgirá lentamente una nueva evolución histórica, sujeta a igual aceleración que la nuestra.

[CUN-1923, MUN.1925]

[7]

Toda opinión política, tanto teórica como práctica, se resume en una de estas dos creencias: una, —los bienes de este mundo no alcanzan para toda la humanidad, y lo único que hacer con ellos es entregarlos en privilegio a los escogidos; otro, —los bienes de este mundo *deben* alcanzar para todos los hombres.

[REP-1925, MAR-1925]

[8]

Una mañana, en la ardiente primavera de Castilla, mientras atravesábamos la sierra del Guadarrama rumbo a Segovia, me repetía un millonario intelectual, o intelectual millonario, el pueril argumento: suprimido el dinero, nadie querrá trabajar seriamente.

—¿Ha hecho usted por dinero —le dije— una sola de las cosas serias de su vida?⁴

—...No...

—No lo ha necesitado usted, me dirá. Pero yo sí lo necesito, y tampoco he hecho por dinero una sola de las cosas ⁵ de mi vida a que concedo importancia.

[9]

El concepto de nacionalidad es concepto de limitación. En las creaciones artísticas, el carácter nacional, los rasgos regionales, el color local, son de sumo interés, como el carácter de época: donde existen, desea-

⁴ Se tachó una frase con la que concluía la oración: “que juzgue importantes”.

⁵ Se tachó “serias”.

mos que perduren; donde falta, deseamos que se produzcan. Esos caracteres, esos rasgos, son raíces que atan al suelo y que del suelo extraen vitalidad; pero deben permitir florecimiento que trasciendan los límites del origen: florecimiento que den como fruto los arquetipos, por encima de toda limitación.

[10]

El buen gusto es natural. El mal gusto es siempre adquirido.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

[11]

¿Cómo se adquiere el mal gusto, universal en nuestros días en todos los “pueblos civilizados” de Occidente? Por el hábito: por el diario contacto, desde la infancia, con las cosas mediocres.

[12]

¿Por qué el mal gusto llega a formar escuela? Por acumulación: el primer error aceptado abre el camino para errores nuevos. Y después sobrevienen los falsificadores.

[13]

El buen gusto, el simple gusto natural de las cosas bellas, se conserva puro si no entráramos en contacto ingenuo con los frutos del error. Pero ahora, para resistir en pureza, debe convertirse en don de juzgar, en hábito de distinguir entre la belleza y la fealdad o la insignificancia. Al niño le bastan esquemas y símbolos breves; su imaginación los completa: cualquier ritmo, cualquier conjunto de sonidos son música; cualquier masa de líneas y de colores es pintura; cualquier juego de lenguaje es literatura. Pero a medida que crece le encadenamos la imaginación, le imponemos cosas hechas; las más veces, cosas vulgares. El vulgo admira, no la obra, sino el artificio: se deslumbra ante la aptitud para dar forma a los materiales de la naturaleza. Y el hombre a quien le falta el arte legítimo, en ausencia de él admirará cualquier cosa: los falsificadores lo acostumbrarán a toda especie de simulacros comerciales, desde los adornos de calendario hasta los cuadros de pintores “para gente distinguida”, desde las canciones de café hasta las óperas de

éxito. Con el tiempo, con el hábito, se cristalizará el mal gusto, y entonces aquel hombre se volverá insensible y aun hostil a toda manera de arte que no le sea familiar.

[14]

El vulgo de la cultura habla mucho de entender o no entender las obras de arte. En el sentido riguroso de las ideas, no hay nada que entender en arte: los cuadros y las sinfonías no son silogismos ni teoremas; lo que importa, frente a ellos, es tener los sentidos libres para la percepción virginal. El problema no es inteligencia sino de gusto: cuando el buen gusto natural del hombre no ha sido falseado por la mala educación, la obra maestra se le impone siempre. Eso sí, la obra maestra ha de ser primaria, fundamental, no derivada: primaria y fundamental como la *Iliada*, como las tragedias griegas,⁶ como los dramas de Shakespeare. En las obras derivadas, producto de gabinete, de selección excesiva, la dificultad para el espectador no es otra cosa que la falta del previo conocimiento de las fuentes, del dominio de las evocaciones y las alusiones.

[CUB-1924]

[15]

Hay épocas en que el mal gusto no existe, como no existía la mentira en el reino de los caballos que visitó Gulliver. Las excavaciones en suelo griego lo demuestran.⁷ Hoy, todavía, el mal gusto es desconocido entre los salvajes (escultura del África central o cestas de los indios hopis), y, dentro de los pueblos civilizados, en las artes genuinamente populares, rurales, incontaminadas, libres del influjo de la ciudad moderna: así, la música legítima de Asturias y de Andalucía.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

⁶ En el primer manuscrito agregaba: “como la Divina Comedia”.

⁷ A partir de aquí, la versión impresa de este párrafo es la siguiente: “Aun hoy se me dice que el mal gusto es desconocido en la pintura de los indios hopis, como probablemente no existe tampoco en la música popular de Asturias o de Andalucía. En esos grupos humanos el instinto de selección es certero y no permite errores de gusto.”

[16]

Hay climas en donde, más que en otros, corre peligro de perder claridad y seguridad el sentido de la belleza.⁸ Donde las cosas se envuelven en brumas ¿es extraño que cueste trabajo alcanzar la pureza de líneas? Donde es difícil percibir la totalidad de los objetos (todos⁹ sabemos cómo los parte en pedazos la nieve de Londres) ¿no ha de resultar el sentido de las proporciones justas? Donde se toca el cielo con las manos ¿puede abundar el sentido de la infinitud del espacio, como en los pintores de Umbría? Donde la luz es escasa ¿puede abundar el don de representarla? Donde el clima excita al esfuerzo, y además lo exige, incesante, para asegurar la simple subsistencia ¿puede abundar el sentido del equilibrio y del reposo?

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

[17]

¡Pero es que existe el encanto de la bruma, de la vaguedad, de las líneas indecisas! Sí, pero no es belleza fundamental: es derivada, complementaria, hija del contraste. Si no viviéramos en la anarquía filosófica y estética, apenas habría que repetirlo. Naturalmente, espontáneamente, el hombre prefiere la luz a la sombra, el espacio abierto a los claustros, las costas del Mediterráneo a los fiords de Noruega.¹⁰

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

[18]

Hagamos justicia a Verlaine: no quiso fundar el predominio a la vaguedad; aspiró solamente a combinarla con la pureza de líneas, soñó con *la*

⁸ La versión impresa de esta oración: “Hay climas donde el sentido de la belleza no es claro y seguro como en otros”.

⁹ Variante tachada: “hemos oído contar que en la bruma de Londres, a veces se ve sólo la mitad de un coche”

¹⁰ Versión impresa: “Pero es que existe el encanto de la bruma, de la vaguedad, de las líneas indecisas! Sí; pero es una belleza derivada, complementaria. Si no viviésemos ahora en la anarquía ideológica y estética, apenas habría que repetirlo. Naturalmente, instintivamente, el hombre prefiere la luz a las sombras, el espacio abierto a las prisiones, las costas del Mediterráneo a los fiords de Noruega.”

chanson grise oú l'indécis au précir se joint. No lo confundamos con hombres aberrantes como Verhaeren¹¹, que detestaba la claridad de los cielos italianos.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

[19]

Las gentes de climas fríos y nebulosos no son insensibles a la belleza; eso no es humano, no es posible sino como aberración.¹² Pero a veces son insensibles a la fealdad. La confunden con la belleza o tratan de justificarla con el nombre de carácter. Obsérvese su gusto en cuestión de perros: compárese el galgo con el *bull dog* y el *daschhund*.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

[20]

Ver belleza en la oscuridad, ver carácter en la fealdad, son conquistas fundadas en el contraste.¹³ No son nuevas; Tersites está en la *Iliada*; Polifemo está en la *Odisea*, Pero la importancia que les atribuyó el siglo XIX viene del trastorno creado por el movimiento romántico. El *feísmo*, que la arquitectura medieval y la novela picaresca usaron con propósito grotesco o satírico, aspira a dominar, disfrazándose con nombres diversos.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

[21]

Si el influjo de los pueblos germánicos, a través de la tempestad romántica, implantó en la literatura el *feísmo*, el cultivo de la fealdad ya sin fines de contraste o de relieve, el influjo eslavo, después, crea el culto del horror. Había horrores en la literatura: así en Víctor Hugo, de todos

¹¹ Se refiere a Emile Verhaeren (1855-1916), poeta belga, uno de los más destacados poetas *simbolistas*.

¹² En la segunda versión que PHU agrega en su manuscrito, hay una variación a partir de aquí: "Son insensibles a la fealdad. La confunden con la belleza o la justifican con el nombre de *carácter*. Obsérvese su mal gusto en cuestión de perros: compárese el galgo con el *bull dog* y el *daschhund*."

¹³ *Ibíd.*: "No son nuevas: el reino de las sombras está en la *Odisea*; Tersites está en la *Iliada*, Pero la importancia que les atribuyó el siglo XIX es hija del romanticismo".

los franceses el más aficionado a monstruos, el más gótico; pero sus monstruos, sus Gwymplains y sus Cuasimodos, son de fantasía como los monstruos en las catedrales de la Edad Media y su función brota del recurso favorito del poeta, la antítesis. Con Dostoyevski nace el culto del horror, tanto físico como espiritual: se apalea a los animales o se maltrata a los niños; se hace la disección, lenta, torturante, del miedo, de la locura, del crimen. El ímpetu del delirio levanta aquel mundo de pesadilla hasta bañarlo en luz mística y humanitaria. Pero en los secueces de Dostoyevski, al faltar el ímpetu genial, aparece desnudo el mecanismo, y la pesadilla pierde todo límite: ya no sólo se maltrata al niño, se le estrangula; al animal se le descuartiza vivo; y el horror moral no tiene contornos.

[22]

El don de Grecia: *Sophrosyne*, la rienda que gobierna, energía pura bien gobernada que es siempre¹⁴ la energía que sabe ser armonía. El don de Italia: *lungo studio, grande amore*. El don de Francia: *ordre et beauté, luxe, calme et volupté*.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

[23]

Sobre los pueblos de tradición latina se alza siempre y para toda cosa, como paradigma platónico, la idea de perfección. Desde que Roma quedó fascinada por los inmarcesibles arquetipos de Grecia, el espíritu crítico de los pueblos latinos exige siempre, en toda obra, aquella perfección cuyo secreto se revelaba a los griegos como verdad cotidiana, Nuestra exageración de la tendencia crítica tiene su origen, no en mayor acritud de espíritu que la de otros pueblos, sino en el insaciable deseo de encontrar cosas sin tacha.

[24]

—Me gustan los franceses porque tienen corazón.

—Pues a mí, Monsieur Frelin, me gustan porque tienen cabeza.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

¹⁴ De la versión impresa se tachó la frase: “energía pura bien gobernada que es siempre”.

[25]

Si Julio Camba fuese inglés (*contradictio in terminis*), podría ser el humorista de moda en estos momentos: Bernard Shaw y Gilbert Chesterton envejecen, se repiten... Camba es, en España, uno de los pocos humoristas de periódico que tienen una *Weltanschauung*, que tienen ideas directoras bien definidas. Antes de él, sólo recuerdo a Luis Bonafoux (que no era propiamente español, ni vivió mucho en España): Bonafoux era el pesimista más uniforme y congruente que cabe imaginar.¹⁵

En Julio Camba hay una concepción del hombre como ente absurdo y una teoría de la civilización, cuyo eje es la superioridad del Mediterráneo. De cuán hondas raíces brota la teoría se ve en aquella maravillosa afirmación, que haría las delicias del *romanista* Chesterton: En España hay hombres que no saben leer pero son más civilizados que muchos alemanes llenos de ciencia.

El contraste de la suerte, de la fortuna histórica de los dos pueblos, lo expresa Camba con esta otra observación profunda: El español va a Francia y descubre el placer.¹⁶

Pero se me dirá: España le parece absurda a Julio Camba. Sí: el español es necesariamente absurdo, porque es humano. Pero tal vez no haya que desesperar de él: todo está en que acierte con el camino real, el camino que Francia supo descubrir a tiempo. El contraste de la suerte, de la fortuna histórica de los dos pueblos, lo expresa Camba con esta otra observación profunda: El español va a Francia y descubre el placer.

[REP-1923]

[26]

Viajando por Italia, se advierte cómo los pintores¹⁷ procedieron como cubistas al reducir a fórmulas geométricas las formas exteriores que tenían ante sí. La cara de la mujer se reduce al triángulo en Florencia, al óvalo en Roma, al círculo en Venecia, al pentágono en Milán. Y así son,

¹⁵ Este primer párrafo fue tachado del original, pero fue reproducido en la versión del *Repertorio Americano* del 19 de marzo de 1923.

¹⁶ El párrafo siguiente no fue incluido en *Repertorio Americano*.

¹⁷ Se tachó "coincidieron con el cubismo" y en su lugar: "procedieron como cubistas".

en la realidad, las caras de las mujeres italianas en nuestros días como en el siglo XV.

(El triángulo florentino: desde Frau Filippo Lippi hasta Verrochio, pasando por Baldovinetti, Filippino, Ghislandio y Botticelli. El óvalo romano: Rafael. El círculo veneciano: los Vivarini, los Bellini, Giorgione, Tiziano, Lotto, Palma. El pentágono milanés: comienzo en Leonardo —cuya Virgen de las rocas todavía ofrece el triángulo florentino—, alcanza su fórmula en Mona Lisa, y luego lo repiten hasta la fatiga Boltraffio, Luini, Melzi, Solario).

1923¹⁸

[CUB-1924]

[27]

El hierro sirvió en el Renacimiento para el arte admirable de la rejería. Italia lo crea; España lo hace suyo: concuerda con su fondo recio. Ahora nacen del hierro las mejores creaciones, suerte de rejería monumental: estaciones de ferrocarril, los puentes de Brooklyn, Torre Eiffel, “jirafa de encajes”.

[28]

El éxito engendra la imitación: todos lo sabemos. Pero no siempre advertimos que las imitaciones tienden a volverse¹⁹ deformaciones. Así, cualquier tema, cualquier problema humano cuya representación, en literatura, tenga éxito, se deforma con la repetición, y sus últimas interpretaciones llegan a contradecir la realidad en que pretenden apoyarse: surge una casuística cuyo punto de partida es el problema planteado en las obras de éxito y cuyo desarrollo se limita a variaciones de planteo; en estas variaciones, obra de la sola imaginación, sin apoyo en la realidad inmediata, se avanza siempre, como es natural, hacia la irrealidad, hacia el absurdo.

Así ocurrió con el honor en el teatro español de los siglos de oro: el tema nace de casos de la vida, pero poco a poco va alejándose de ella a través de la casuística de Calderón, hasta dar en situaciones inhumanas

¹⁸ En el primer manuscrito se pone la fecha de 1920.

¹⁹ En el original tachó “convertirse en” y en su lugar escribió “volverse”, pero en las versiones impresas se recuperó la primer versión.

e imposibles como la de *El médico de su honra*. Así ocurrió con la licencia de costumbres en el teatro inglés bajo Carlos II: en las deliciosas comedias de Congreve los personajes viven en el mundo de las costumbres paradójicas. Así ocurre hoy con el tema del adulterio entre los rezagados del teatro francés y entre sus secuaces italianos: Dumas hijo impuso el adulterio en el teatro realista, y desde entonces los dramaturgos se dedicaron a presentar variaciones del tema, extremando día por día los casos, y, desde luego, perdiendo de vista las variaciones de la vida francesa. Henri Becque en *La parisienne*, pareció darnos el caso último junto con la sátira del problema. Pero no: la casuística persistió durante cuarenta años más, y así se ven, en el siglo XX, dramas como los de Bataille, o los de Pirandello,²⁰ realistas en apariencia pero en verdad fantásticos e imposibles en sus *données*.

[CUN-1923, REP-1923, CUB-1924]

[29]

Hay quienes dicen que en nuestros días abundan los escritores de ideas originales, sobre todo entre los ingleses. Pero todo es cuestión de forma: todo estriba en el modo de presentar al lector las ideas.

Hasta hace poco, una idea nueva se le presentaba sin alardes: se exponía, sencillamente. Ahora, no sólo las ideas nuevas se anuncian con clamor de trompetas, sino que a las ideas viejas y familiares se les dé forma de paradoja para que parezcan novedades. Chesterton o Papini nos aturden con su estrépito, nos deslumbran con su pirotecnia, para convencernos, por ejemplo, de que la Tierra gira alrededor del Sol... Gracián recomendaba “no dar en paradoxo por huir de vulgar”. Ahora, Perogrullo se vuelve paradójico.

[CUB-1924, MUN-1925]

[30]

—Muy fino. Barbey d’Aureville. Muy ingenioso. Sino que le preocupan demasiado, como a su heredero en *dandysmo*, Marcel Proust, la distinción, la elegancia, el *monde*.

²⁰ La frase “o los de Pirandello”: en el original tachado, pero luego incluido en las versiones impresas de *Repertorio Americano* y *Cuba Contemporánea*.

—Es que el *monde*, la sociedad elegante, era cosa relativamente nueva en tiempos de Barbey.

—¿Cómo había de ser cosa nueva? Provenza, la Italia del Renacimiento, la Francia de los Luises...

—Quiero decir que la sociedad elegante era cosa nueva como “fin en sí”, como mundo que halla en sí propio, y no fuera, su objeto y su justificación. Para las cortes medievales, el interés de la vida social estaba en los ejercicios de valentía y de ingenio, las justas y los torneos, las contiendas literarias. Para las cortes del Renacimiento, el fin era la cultura, con toda la amplitud humana que sabe atribuirle el Mediterráneo: así, los ideales del *Cortesano* de Castiglione pudieron transmitirse, sin absurdo ni paradoja, a los héroes trágicos de Corneille. Y el ideal francés bajo los Luises no era otro: el *honnête homme* era el paradigma del caballero, y las actividades de la gente distinguida eran, entre otras, discutir de literatura en el Hotel Rambouillet, tomar partido en favor de una de las tendencias contrarias que se disputaban el dominio de la ópera, ayudar las empresas pedagógicas de la Maintenon, aprender ciencia con Fontenelle o escepticismo con Voltaire, aplicar ideas de Rousseau, ensayar la utopía retrospectiva de Arcadia.

—Pero también pensaban en la elegancia, en la ostentación...

—Sí. La elegancia era requisito, pero no fin de la vida, en la sociedad aristocrática. No se había convertido en fin lo que sólo es medio. En el siglo XIX, a medida que el *mundo elegante*, el que por tradición lo era, va perdiendo el poder político, se declara dueño único de la distinción.

—Ardid de guerra.

—Y recurso para conservar dominio. En tiempos de Barbey, la situación era nueva, y el *monde* tenía encanto equívoco. Y todo lo equívoco hacía las delicias de Barbey. Pero poco a poco la distinción y la elegancia fueron vaciándose de contenido, refugiándose en los signos exteriores. A la distinción del “hombre honesto” sucedió la del hombre bien vestido; la elegancia en el cultivo de todas las artes se redujo a la elegancia para bailar; el placer del respirar ambientes de distinción espiritual se convirtió en la vanidad de moverse dentro de círculos cerrados. El *monde*, al perder su contenido, acabó por perder interés. Al *dandy* de Barbey, que agradaba como reliquia pintoresca, sucedió el *snob* de Thackeray, el más intolerable de los tipos sociales.

[31]

Una de las modas literarias de los últimos cincuenta años, una de las más curiosas, es la *moda cristiana*. En los países románticos, de tradición católica, el escritor aspira a cristiano fuera de la ortodoxia; pero como nunca ha leído íntegros los *Evangelios*²¹ —en eso es inferior a cualquier protestante—, su *retorno al cristianismo* resulta una combinación arbitraria de sermones escuchados en la adolescencia y literatura derivada de Renán. Se pretende, es verdad, que “no hay que leer a Renán”, pero se lee a sus epígonos: pero sólo sabe precaverse, desconfiar de las imitaciones, el que ha leído los originales.

[REP-1925, MAR-1925]

[32]

Los grandes novelistas ingleses —así Richardson, Fielding, Dickens, Thackeray— tienen genio, son torpes en composición. Hay excepciones, pero raras: Jane Austen... La buena composición de la novela moderna principia en Cervantes, no en la primera sino en la Segunda Parte del *Quijote*. Son los franceses quienes la perfeccionan y la generalizan, con modelos tales como *La Princesa de Cleves* y *Manon Lescaut*.

[CUN-1923, MUN-1925]

[33]

—El alma del bárbaro, dice Santayana, odia la justicia y la paz. El hombre del Norte, de los climas fríos del Norte, señora, es bárbaro porque cree en la primacía de la voluntad sobre la inteligencia; de la fuerza que impone sus actos²², sobre la justicia que razona sus preceptos; de las restricciones rituales en la conducta, sobre la libertad fundada en la razón y el gusto; del esfuerzo, sobre el resultado; de la agitación y la lucha, sobre el equilibrio y la armonía. Por eso, y por las exigencias de los climas septentrionales, ha creado la barbarie industrial en que vivimos, rodeados de la sombría fealdad cuya propagación aterraba a William Morris.

—El cual, señor mío, no era ningún hombre del Mediterráneo.

²¹ Versión final de esta oración: “pero como nunca ha tenido paciencia para leer íntegros los Evangelios”.

²² Ms: tachó “consume hechos” y en su lugar puso “imponer sus actos”.

—No: era inglés. El inglés, a pesar de las teorías germánicas del siglo XIX, es por su educación teutónico en parte y en parte románico, ser contradictorio...

—¿Y nosotros, los norteamericanos, no participaremos de esa dualidad favorable?

—¡Ay señora! Creo que el clima de los Estados Unidos, menos suave que el de Inglaterra, y el delirio de lucha y de actividad económica creado por necesidades de crecimiento, han contribuido a producir la regresión al tipo septentrional; los Estados Unidos resultan más germánicos, más bárbaros, que Inglaterra.

—Y ya que ha hablado usted a más y mejor sobre nuestra barbarie, ¿me permitirá expresar mi sospecha de que los hombres del Sur son peores que bárbaros, en fin, que son salvajes?

—No lo niego. Pero es más fácil civilizar al salvaje que al bárbaro.

[NOS-1923, CUB-1924]

[34]

El inglés, ser contradictorio... Cuando, a mediados del siglo XIX, los alemanes se declararon dueños absolutos de la investigación histórica y de la filología, Inglaterra fue clasificada autoritariamente entre las naciones germánicas. Había *razas* destinadas al éxito, el dios del siglo; otras destinadas al fracaso: la *raza latina*, por ejemplo. Y veinticinco siglos de historia se explicaban así: *breves* triunfos de Roma; triunfos de Italia, Francia, España, merced a la sangre bárbara que las rejuveneció... El inglés tenía éxito; era, *por lo tanto*, inevitablemente, germánico. ¿Qué mucho, si también se pretendía que los antiguos griegos eran germánicos de origen?

La historia inglesa, en la pluma de los escritores *victorianos*, sufrió extrañas torsiones para probar la tesis teutónica. Inglaterra estuvo poblada por celtas; durante más de cuatro siglos fue romana... Pero era fácil deshacerse de estos celtas latinizados; según Green, según Freeman, los teutones invasores del siglo V limpiaron a Inglaterra de celtas, matándolos o haciéndolos huir al País de Gales. Para ello, es verdad, habría que suponer enormes movimientos de población: los teutones habrían tenido que atravesar el Mar del Norte, no en pequeños grupos de piratas, sino en masas innumerables, a bordo de barcos como los trasatlán-

ticos modernos; y el aniquilamiento y destierro de los celtas —mera suposición— no va de acuerdo con las costumbres de aquella época, en que los enemigos se entendían fácilmente después de la victoria y convivían sin esfuerzo, aceptando su inferioridad los vencidos. No terminaban ahí las dificultades para los historiadores *victorianos*: en 1066 sobreviene la conquista francesa; Francia e Inglaterra quedan íntimamente unidas; los ingleses hablan, desde el siglo XI hasta el XIX, el francés, junto con el inglés antiguo, llamado antes anglosajón, que subsiste entonces como lengua inferior, se afrancesa a toda prisa y se transforma totalmente. Urgía reducir a polvo —en los libros— esta segunda *romanización* de Inglaterra: había que mantener la “pureza de raza”, la pureza teutónica del inglés. La cosa resultó fácil: por fortuna, la conquista francesa lleva el nombre popular de *conquista normanda*, porque el jefe era Duque de Normandía. Consta que sus tropas no eran sólo normandas, ni con mucho; Guillermo llevaba consigo multitud de picardos y angevinos. Y después de la conquista, franceses de toda Francia, hasta provenzales, iban a Inglaterra como quien va a una provincia de su país. Pero normandos habían de ser para los escritores *victorianos*; y los normandos eran teutones... ¿Cómo? ¿Teutones los burgueses de Rouen y del Havre, teutón Corneille, teutón Flaubert? No, esos no... ¿Pues cuáles? Los del siglo XI, *solamente* los del siglo XI... Los piratas escandinavos habían descendido sobre la costa normanda y la habían poblado. Es verdad que pocos piratas debieron de bajar a aquella costa, porque no llegaron a imponer su lengua, sino que adoptaron la francesa, la de los habitantes con quienes se mezclaron, a cuya civilización se acogieron. Pero el historiador no se arredra: si los hechos no le dan la razón, los reducirá a fórmulas interesadas; y así, los conquistadores del siglo XI son normandos y los normandos eran teutones. La pureza de raza se había salvado. La que había salido muy maltrecha era la lógica. Pero ¿qué tienen que ver los ingleses con la lógica?

1921

[NOS-1923, CUB-1924]

[35]

El mayor problema, en la historia del pueblo inglés, es saber qué ocurrió en el siglo XVII: por qué la *Merry England* de Chaucer y de Shakespeare, la vivaz y robusta hermana de Francia, se convirtió en la solterona puritana, temerosa de sí misma y censora de los demás. Cromwell y sus puritanos son síntomas, no causas. La reacción libertina, bajo Carlos II, es forzada; no tiene la elasticidad de lo espontáneo.

¿Será verdad que Inglaterra recobra hoy la franqueza y la alegría? Hasta se dice que las nieblas van disminuyendo.

[Nos-1923]

[36]

De paso en la colonia británica de Trinidad, es fácil observar las limitaciones del inglés: no sabe comer, y aunque vive en el trópico no se aprovecha de los ricos frutos que brinda a su paladar; le son indiferentes las flores, y así, aunque el trópico le ofrece maravillas para sus jardines, prefiere el absurdo²³ prado de césped verde, donde puede entregarse icon cuarenta grados de calor! a sus juegos de clima frío.

1922

[Nos-1923, CUB-1924, MUN-1925]

[37]

El trópico, —afirmaba la sociología popular del siglo XIX, especialmente la inglesa y la alemana—, no es buen escenario para la alta civilización. El calor la estorba... Visitando colonias tropicales de Inglaterra, —Trinidad, por ejemplo— pensamos que aquella opinión pudiera contener verdad. Pero luego Belem y Recife, en el Brasil, prueban lo contrario... ¿No deberíamos limitarnos a afirmar la ineptitud del inglés para crear civilización en el trópico?

[Nos-1923, CUB-1924, MUN-1925]

²³ Ms., aparece tachado “absurdo”, pero luego se incluye en las versiones impresas.

[38]

La *nordomanía* de nuestra época se explica fácilmente con el culto ingenuo del éxito: el Norte germánico²⁴ tuvo éxito durante el siglo XIX; está en triunfo todavía. Pero hay más: a veces, lo que se impone es el espejismo romántico de la sencillez, de la pureza espiritual, del vigor juvenil. Las gentes del Norte —se cree— son menos complicadas que las del Mediterráneo o sus herederas en cultura²⁵; y la complicación —se pretende— es signo de decadencia. Admirar al bárbaro inventor de máquinas y lector de la Biblia es, por lo tanto, herencia del siglo XVIII, de la idealización del hombre primitivo. Responde a una tendencia paradójica, común en momentos agudos de civilización: por ella admiraba Platón a Esparta, Tácito a los germanos.

[NOS-1923, CUB-1924]

[39]

En momentos de disgusto, hasta se nos figura que el Norte sólo produce cosas malas: la miopía, la calvicie, el puritanismo, la idea de la lucha por la vida...

[40]

¡Cuántas teorías se han hecho sobre las diferencias entre las dos Américas, la teutónica y la románica! ¡Cuánta sociología de orador, cuánta etnología de periodista! Pero lo que nunca debiera olvidarse es que los Estados Unidos trabajan...

[41]

Nadie más complicado que el salvaje: toda su vida está gobernada por extenso código de *tabús*. Nadie menos puro que el bárbaro: su vida moral es una perpetua lucha entre el temor a sus propios instintos y el deseo de justificarlos. Sólo el espíritu, echando luz constantemente sobre las cosas, puede darnos la verdadera libertad; sólo la cultura perfecta crea la perfecta sencillez.

²⁴ En la versión impresa se eliminó “germánica”.

²⁵ De la versión final se eliminó esta frase: “o sus herederas en cultura”

[42]

En Occidente, la mujer ociosa ¿no es una invención del siglo XIX? Desde los tiempos de Penélope —arquetipo antiguo²⁶ de la dama— hasta el siglo XVIII, la casa europea fue amplio taller. Allí se daba forma a todos los alimentos, desde el pan hasta el dulce que ahora nos vienen de fuera; la huerta, o el patio, daban la legumbre, la fruta, la flor; y, sobre todo, la señora de casa grande dirigía el complicado taller que la industria moderna ha dividido en quince negocios; desde el hilado y el tejido hasta la labor final que creaba el traje, el mantel, la sábana, la cortina, la alfombra. Bajo la mirada vigilante de la señora, los dedos de las doncellas “se movían sin cesar como las hojas del álamo bajo el viento”.

las ciento hilaban el oro,
las ciento tejen candal...²⁷

²⁶ Se tachó “inicial” y en su lugar, “antiguo”.

²⁷ A continuación, PHU estampa su firma, como si aquí concluyese el proyecto de libro. Luego continúa en el archivo una página con el número 3, al parecer parte de otro texto. Después, se insertan más notas.

APÉNDICE

Como Maeztu se declara “desencantado de los países extranjeros”, muchos podemos declararnos desencantados del maleficio de la *nordomanía*. En momentos de disgusto, hasta se nos figura que el Norte sólo produce cosas malas: la calvicie, la miopía, el puritanismo, la idea de la lucha por la vida...

1921

[IND-1921, REP-1922, NOS-1923, PAN-1924, CUB-1924]

—¿Por qué no dejar tranquilas a las gentes del Norte?

—Porque vivo entre ellas.

—¿Por qué señalar sólo sus defectos y tal vez hasta atribuirles más de los que tienen?

—Porque durante cien años nos han ensordecido (iy hasta seducido!) con la propaganda de sus virtudes, y no cabe duda de que se atribuyeron más de lo que tienen. Y todavía...

[REP-1923]

En las mañanas ¡cuántas veces nos echamos a la calle con el desaliento de tener que levantar en vano, todo el día, como la roca de Sísifo, la absurda mole de los conflictos humanos! Pero el día, derrochándonos, brilla como prodigio de azul y de oro.

Durante muchos años creí que no me agradaba la música religiosa: salvo contadísimas excepciones (a veces, en Bach), me resultaba soporífera. Desde *El Mesías* hasta *Parsifal*. Mi mala fortuna me hacía oír música religiosa de compositores protestantes. Pero al fin oí la *Misa breve*, de Palestrina, y recordé la música eclesiástica de mi infancia, y mientras la escuchaba me parecía ver figuras juveniles danzando al sol. Decididamente, aun en el orden religioso hay que *mediterraneizar* la música.

[IND-1921, BOL-1921, REP-1922, PAN-1924]

(1)

Al releer las páginas que dedica Rodó a los Estados Unidos, en *Ariel*, me asombra hasta el estupor la exactitud de sus juicios. Hace todavía diez años no me parecían justos: aún sin contar con la *nordomanía* —que no todos supimos evitar, ni sabemos—, mis opiniones se fundaban en el solo conocimiento de Nueva York. No es que Nueva York no sea típica del país: hay aspectos en que es acaso la ciudad más típica, y sirve, además, de modelo a las otras. Pero es fácil, allí, evitar el contacto frecuente con las formas menos agradables de la vida norteamericana.

Cuando se vive en Washington, o en Chicago, o en Minneapolis, o en San Francisco, se vive necesariamente “a la americana”, para bien y para mal. Y entonces es imposible no estar de acuerdo con Rodó, a quien dan la razón, también, los escritores rebeldes de la nueva generación en los Estados Unidos²⁸.

1921.

[REP-1923]

(2)

Revolotea en mi memoria la frase de Rodó: “Chicago se alza a reinar”. Hace veinte años, mitad hecho, mitad profecía; hoy es verdad. Chicago, con todo su horror y todo su esplendor, es hoy el símbolo y el centro de la vida norteamericana: es quien asume la dirección espiritual del país.

1921.

[REP-1923]

(3)

Carl Sandburg es el poeta de Chicago. Ama el vigor, el ímpetu, la novedad de la urbe monstruosa; detesta su brutalidad, su indiferencia, su incapacidad para la limpieza material y espiritual. De esta doble pasión, de este amor-odio, se nutre su poesía.

[REP-1923]

(4)

La poesía de Sandburg parece destinada a dar una solución luminosa (una entre varias posibles) al problema de crear una nueva forma poética en el inglés de los Estados Unidos. El material con que trabaja no es el idioma complejo, artificial, preñado de imágenes y de alusiones, que baja

²⁸ Se tachó “norteamericana”, y en su lugar, “los Estados Unidos”; pero en la versión impresa de *Repertorio Americano*, se revirtió el cambio.

de Spenser y de Shakespeare, y que ahora, en manos de Alice Meynell o de Lascelles Abercrombie, resulta impenetrable para el vulgo. No: su material es la lengua hablada de Chicago, del centro del país, el *Middle West*. Unas veces, la lengua está depurada, simplificada: y entonces su calidad poética es evidente. Otras veces, la lengua queda transcrita con todas sus impurezas del momento: entonces los prudentes se asustan, dudan de que aquello sea poesía. Y el verso es libre: no el antiguo verso de Whitman cuyo ritmo era las más veces pensado, hijo de la cabeza, sino otro verso que se ajusta a las pausas rítmicas de la lengua hablada, la lengua de Chicago.

1921

[REP-1923]

(5)

Si Carl Sandburg es el poeta de Chicago “que se alza a reinar”, Robert Frost es el poeta de la tierra que muere, la Nueva Inglaterra en crepúsculo. Hasta su severo ritmo tradicional —tradicional en lo exterior— responde al carácter de la Nueva Inglaterra.

1921.

[REP-1923]

Uno de los sofismas que ha puesto en circulación el capitalismo contemporáneo, para oponerse al socialismo, es que el hombre se mueve por el dinero y que, por lo tanto, el dinero no puede suprimirse, a menos que se desee paralizar la actividad humana. El argumento demuestra²⁹ que las doctrinas populares del capitalismo no han llegado ni siquiera a la altura de la *escuela liberal*: todavía están ancladas en la economía política de la Edad Media; todavía se cree que el oro es la riqueza.

No siendo el dinero más que representación, signo de cosas sustanciales cuyo disfrute sí mueve al hombre, y no pudiendo desaparecer esas cosas sustanciales, aunque su disfrute se organice de modo nuevo, no podrán desaparecer las incitaciones a la actividad.

1922

[Nos-1923, MUN-1925: II]

²⁹ Aquí se tachó la siguiente oración: “que no ha muerto la economía política de la Edad Media...”

Existen, para la imaginación del artista, tres clases de mundos: el exterior, material y formal, donde sólo se quedan los espíritus tardos, incapaces de correr tras nuevos arquetipos o de descubrirlos bajo la apariencia; dos mundos interiores: uno de formas y otro de ideas: con cualquiera de ellos se supera al exterior, así sea la obra las *Mil y una noches* o el *Paradiso*.

[MAR-1925]

La obra de Debussy, como etapa de la música, no coincide exactamente con las etapas de la poesía y la pintura a que aparece unida: avanza sobre ellas. Las ecuaciones Debussy=Verlaine o Debussy=Mallarmé no tendrían la justeza que Schumann=Heine o Chopin=Musset; ni siquiera la ecuación Debussy=Monet valdría como Strawinski=Pica-ssó. Como intérprete de Verlaine,

La Providencia= la ley de casualidad.

R.G.R.³⁰ (ante una fotografía de edificios gigantescos de Nueva York): —El mejor nombre para los Estados Unidos sería Hipopotamia.

P.H.U.— Y se divide en tres provincias: Puritania, Esclavia y Cowboyia.

¿Por qué España —que con tanto empeño aspira a tener filósofos— no se entera de quién es Santayana?

[ÍND-1921]

Están de moda los niños en la literatura. Desde hace años, *Poetry*, de Chicago, da a conocer versos infantiles. Los de Hilda Conkling, dicen los maliciosos, son los mejores que se escriben en la familia. La madre, Grace Hazard Conkling, canta siempre su delirio (estilo de Mme. De Noailles) ante el paisaje mexicano...

Es fácil convencerse de que los niños hacen versos. Y aun más si escriben versos libres. ¿Pero novelas? ¿Novelas llenas de malicia, como *Los*

³⁰ Ricardo Gómez Robelo (1884-1924), poeta y abogado, uno de los fundadores del Ateneo de México. Vivió exiliado en San Antonio, Texas, entre 1915 y 1920.

jóvenes visitantes, de Daisy Ashford? ¿O en verdad la malicia fue inconsciente? De todos modos, Daisy es encantadora por la inocencia —real o fingida— con que inventa situaciones socialmente absurdas, cuando no francamente escandalosas; sobre todo la inicial: A Mr. Sal-teena le gustaba invitar a sus amistades a que fueran a vivir a su casa, y ahora tenía consigo a una muchacha de diez y siete años... Para colmo de confusión, *Los jóvenes visitantes* es una de las novelas mejor compuestas que se han publicado en Inglaterra durante los últimos años: la técnica es compacta, bien coordinada, como en pocos novelistas ingleses.

La rival de Daisy, Opal Whiteley, no alcanza iguales perfecciones. Pero esta *fanciulla del West* (norteamericana en apariencia, aunque de misterioso origen francés, confirmado por su cara hexagonal), tiene notas de sabor infantil genuino: “Por ahí va el camino que llega hasta la casa de Sara. No sé para cuando llega a la casa; pero yo sí, muchas veces... El molino hace mucho ruido. Puede hacer dos cosas a la vez. Hace los ruidos y hace de la madera tablas... Este camino tenía ganas de atravesar la *riviére*. Unas gentes sabias que lo comprendieron le fabricaron un puente para que pasara... El valiente Horacio (su perro) comió su cena cerca de mí. Después miramos salir las estrellas... No sé qué pensar de las gentes. Son difíciles de entender... La mañana está contenta sobre las colinas. Oigo un canto como el canto del *verdier*. El cielo canta en tonos azules. La tierra canta en tonos verdes. ¡Soy tan feliz! La madre se ha ido de visita...”

[ÍND-1921]

Año después de la caída de Porfirio Díaz, un caballero español que había sido cónsul honorario de México en una ciudad oriental de Cuba fue a visitar al anciano guerrero liberal y antiguo dictador, y en el curso de la visita le dijo:

—El pueblo mexicano ha sido ingrato con usted.

Porfirio Díaz lo rectificó:

—Si el pueblo mexicano no es ingrato.

Entonces el español rectificó a su vez;

—Por lo menos, el pueblo mexicano se ha equivocado.

Y Don Porfirio:

—Si el pueblo mexicano no se equivoca.

E. P. GARDUÑO

Hace dos a tres años, el poeta argentino Fernández Moreno sufrió la pérdida de Ariel, su hijo adolescente. La desgracia lo afectó tanto, que le impidió trabajar durante muchos meses. El Ministerio de Instrucción Pública nunca le suspendió sus sueldos de profesor. Y el jurado de los premios nacionales le acordó el de Literatura, que el poeta llevaba merecido desde mucho tiempo antes. Con el premio nacional, la esposa del poeta decidió comprar una casa. Cuando quiso pagar la comisión usual sobre la compra, el intermediario le dijo: “A Fernández Moreno yo no le cobro nada”.

Y cuando quiso pagar la cuenta de trescientos pesos argentinos que importaba la limpieza y desinfección de la casa, el director de la empresa le preguntó; “¿Qué Fernández Moreno es éste? ¿El poeta?” Al responder que sí la dama, el hombre de negocios le dijo: “Para Fernández Moreno nuestro trabajo es gratuito”.

E. P. GARDUÑO

Anatole France tenía fama de distraído y de olvidadizo. Su capacidad de olvido llegó a tener forma de vicio. Hace poco, en una charla pública en Cambridge, André Maurois contaba que, hallándose de servicio durante la guerra de 1914, había publicado su primera novela y se la había enviado al patriarca literario; en respuesta recibió una carta muy amable de France, que lo invitaba a visitarlo en París cuando obtuviese licencia para ausentarse del frente. Cuando Maurois obtuvo la licencia, fue a visitar al maestro, y descubrió que ya había olvidado el libro y la carta.

La conversación fue muy poco animada. Oyendo Anatole France que Maurois prestaba servicios adscrito a un regimiento británico, le pidió que le ayudara a recordar en qué colonia de África se encontraba un inglés amigo suyo. Maurois enumeró sin éxito las colonias inglesas de África; pensó que el autor de *Thais* no podría haberse olvidado del Egipto, que además no es propiamente colonia inglesa, pero al fin se atrevió a aventurar:

—¿No será Egipto?

—¡Ah! Eso es en Egipto —contestó el patriarca.

Hace unos treinta años, Anatole France fue a Buenos Aires a dar un curso de conferencias sobre Rabelais. En aquella época, disfrutaba de ilimitada admiración entre los argentinos, y uno de los más ricos, el Sr. Llavallol, le cedió su palacio para que lo habitara. Durante semanas, Anatole France vivió allí espléndidamente.

Llavallol se había retirado a vivir en otra parte, y lo visitaba de cuando en cuando.

Posteriormente, Llavallol fue a Europa. Al llegar a París, acudió a casa de Anatole France y le envió su tarjeta. El novelista, según parece, no reconoció el nombre, y no recibió a su señor o su hospedador de Buenos Aires. Llavallol contaba que sólo una vez logró ver a Anatole France en Europa: se encontró con él en el pasillo de un vagón de ferrocarril. En el momento en que estuvieron frente a frente, el tren hizo un movimiento brusco y los dos hombres tropezaron. La cadena del reloj de Llavallol se enganchó en uno de los botones del chaleco de France, y el reloj saltó y quedó colgante. Anatole France desenganchó cuidadosamente la cadena y devolvió a Llavallol sus prendas, diciéndole:

—Le aseguro, señor, que no tengo la costumbre de hacer estas cosas. Pero no lo reconoció.

E. P. GARDUÑO

Las traducciones que hizo el poeta peruano José Arnaldo Márquez de ocho obras de Shakespeare acompañaron y alegraron los últimos años de mi infancia; recuerdo con placer muy especial el *Sueño de una noche de verano*, *Como gustéis*, el *Cuento de invierno*. Márquez era buen poeta, pero prefirió traducir en prosa, y sólo puso en verso las deliciosas canciones intercaladas en las comedias. Su prosa es fluida, delicada y sobria; no trata de apegarse demasiado al original, cuyas dificultades — todos lo sabemos — son a veces invencibles, pero sabe conservar la fresca vivacidad de los días y la clara severidad de las tragedias históricas, *Coriolano* y *Julio César*.

MATICES MEXICANOS

En Madrid, hace muchos años, hablando de gustos y sabores del verso, Enrique Díez Canedo me hizo observar que había una manera mexicana de matizar el endecasílabo (la conversación de Díez-Canedo estaba llena de estas observaciones curiosas, que raras veces pasaban a sus escritos). Me bastó oírlo para reconocer la manera.

—Sí —le dije— y el maestro de los “endecasílabos mexicanos” es Gutiérrez Nájera.

—Efectivamente. Y abundan en Urbina. Y en González Martínez.

Dejo a los curiosos el trabajo de buscar ejemplos. Esta manera de endecasílabo resbala con suavidad, acentuando discretamente, apoyándose en bien distribuidas sibilantes, ahorrando fonemas oclusivos y sílabas cargadas.

Cuando digo mexicanos, de intento me limito a la zona que en México llaman “la mesa central”, la templada y serena altiplanicie que ocupa el centro del país. Los poetas de las tierras bajas, de las “tierras calientes”, como allá se dice, son muchas veces distintos de los poetas de la altiplanicie. Altamirano, Díaz Mirón, Carlos Pellicer... Sólo que de cuando en cuando la “tierra fría” se apodera del hombre de “tierra caliente”, como Castilla se apodera del andaluz: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa. Así sucede con Díaz Mirón: el tropical de los versos *A gloria* escribe el *Toque*, paisaje melancólico que se confunde con los que pintaban los poetas de las tierras altas, Gutiérrez Nájera nunca hizo paisajes, a pesar de que en México eran muy comunes en su tiempo, ni menos buscó a sabiendas el color local. Pero nada me trasmite la impresión del valle de Anáhuac como los versos de Gutiérrez Nájera, que sólo dibujó breves paisajes ideales, paisajes que le nacen del sentimiento, olvidados de todo modelo natural, al parecer:

En las ondas de plata
de la atmósfera tibia y transparente...

Que muda aspira la infinita calma...

¡Qué bueno es descansar! El bosque oscuro
nos arrulla con lánguida armonía...
El agua es virgen. El ambiente es puro.

La luz cansada, sus pupilas cierra;
se escuchan melancólicos rumores...

MINIATURA PEDAGÓGICA³¹

—El día está espléndido. Tenemos 60 grados Fahrenheit, en vez de los 10 o 20 a que estamos acostumbrados en Minnesota.

—Sí, y en vez de la nieve petrificada, como es de uso en el invierno de Minneápolis, tenemos lodo, como en el invierno de París.

—Pues vamos a pasear conversando, como en París...

—¡Cómo, señor estudiante! ¿Viene usted a buscar conversación entre los profesores, que somos la porción menos inteligente de la Universidad?

—Adivino que últimamente no ha padecido usted mucha compañía estudiantil... fuera de clase.

—Así será... De todos modos, no me atrevo a invitarlo a que venga conmigo al club de profesores. Nuestra docta plática versa comúnmente sobre si nos suben o no nos suben el sueldo. No encajaría bien hablar de Bergson o de Eucken, como usted querrá.

—No querré, no.

—¿Ya no están de moda esos señores?

—Ahora somos realistas, con Santayana y Russel: según Bertrand Russel...

1921.

³¹ *Miniaturas pedagógicas* es el primer texto que aparece en la carpeta contentiva del proyecto *En la orilla: gustos y colores*. Aunque posiblemente fue uno de los primeros en redactar —tal vez lo haya escrito en los días últimos de su estancia en la Universidad de Minnesota, en 1921—, no tiene numeración ni correspondencia conceptual con el resto de los textos.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abril, Pedro Simón, 114.
Adams, Henry, 249, 250, 254, 273, 303.
Agrelo, Emilio C., 284.
Ahura Mazda, 129
Albéniz, Isaac, 24, 31.
Alberdi, Juan Bautista, 128, 132, 165, 310.
Alighieri, Dante, 26, 106, 146, 248, 307.
Altamirano, Ignacio Manuel, 126, 196, 216, 347.
Anderson, Sherwood, 254-257, 259, 260, 263.
Andrade, Olegario Víctor, 231, 241.
André, Eloy Luis, 19.
Andreyev, Leónidas, 161, 178.
Andrómaca, 181.
Angélico, Fra, 26.
Antich, José, 17.
Antonio, Abad, 47.
Appia, Adolph, 171, 173, 180
Araquistáin, Luis, 179
Argensolas, los, 293.
Arguelles Bringas, Gonzalo, 197, 218.
Arguijo, 293
Aristófanes, 90, 129, 157, 205, 206, 306.
Armstrong, Walter, 45, 46.
Arnold, Matthew, 18, 251.
Arrieta, Rafael Alberto, 6, 234, 241, 274, 277, 295, 311.
Ascolf, 288.
Astiánax, 181.
Augusto César, 144.
Austria, Mariana de, 49.
Azorín (José Martínez Ruiz), 58-67, 179, 189

Babbit, Irving, 253.
Bacon, Roger, 78, 307.
Bach, Juan Sebastián, 33, 340.
Baltasar Carlos, Príncipe, 49.

Banchs, Enrique, 218.
Barbey, 333, 334
Bárcena, Catalina, 188.
Baroja, Pío, 42, 179, 259.
Barreda, Gabino, 224, 237.
Barrie, J. M., 170.
Barry, crítico francés, 198.
Bakst, León, 180.
Bataille, 332.
Bavagnoli, director de orquesta, 39, 40.
Beach, Joseph Warren, 248, 254.
Bécquer, Gustavo Adolfo, 26, 52, 66, 152, 158, 308.
Beethoven, Ludwig van, 32, 78.
Bellini, los, 177, 331.
Bello, Andrés, 61, 128, 132, 141, 150, 157, 163, 241, 309.
Benavente, Jacinto, 23, 188.
Benedito, Manuel, 196.
Bérard, Víctor, 150.
Berenson, Bernard, 49, 279.
Bergson, Henri, 288, 290, 349.
Beruete, Aureliano de, 24, 45.
Best, Adolfo, 127, 145, 283.
Blanco Fombona, Rufino, 59, 60, 158.
Blixen, Samuel, 157
Bolívar, Simón, 128, 132, 309.
Boltraffio, 331.
Bomchil, Miguel, 231.
Bonfiglio, bailarín, 40.
Bopp, Franz, 286, 288.
Borges, Jorge Luis, 6, 238, 241, 271, 292-294, 311.
Borodin, A. P., 36.
Boscán, Juan, 62, 71, 82, 88-90, 93, 108, 112, 114, 293.
Botticelli, Sandro, 49, 280, 331.
Bragaglia, Antón Giulio, 281.
Brahms, Johannes, 32, 34.
Brandes, George, 288.
Bréal, Auguste, 44.
Bréal, Michel, 44.

- Briano, Zonza, escultora, 284.
 Brooks, Van Wyck, 253.
 Browne, Maurice, 180, 258, 292.
 Buda, 273.
 Buffon, Conde de, 286.
 Bustamante, Carlos María, 215.
 Byron, Lord, 64, 161, 295, 307.
- Cabell, James Branch, 256, 257, 259, 260.
 Calandrelli, Susana, 242.
 Calderón de la Barca, Pedro, 307, 62, 75, 197-199, 205, 307.
 Camba, Julio, 42, 330.
 Campoamor, Ramón de, 66.
 Cancela, 297, 311.
 Cané, Miguel, 147, 310.
 Capdevila, Arturo, 241, 311.
 Capmany, Antonio de, 65, 292.
 Carlos II, rey de España, 332, 337.
 Carlos V, rey de España, 71, 80-82, 108, 120.
 Carlyle, Thomas, 251, 307.
 Carman, Bliss, 246.
 Carpio, Manuel, 196, 215.
 Carreño, Juan, 49.
 Carroll Marden, Charles, 254.
 Cassandra, 181.
 Casas, Fray Bartolomé de Las, 95, 148.
 Caso, Alfonso, 298.
 Caso, Antonio, 151, 166, 209, 226, 231.
 Castelar, Emilio, 64, 161.
 Castellanos, pintor argentino, 283.
 Castiglione, Baldasare, 88, 108, 273.
 Castiglione, Madame de, 333.
 Castillejo, Profesor, 25.
 Castillo, Héctor, 271.
 Castro Leal, Antonio, 49.
 Castro, Américo, 225, 286, 288.
 Cather, Willa, 256, 259.
 Catulo, 167.
 Cecilia del Nacimiento, Sor, 155.
 Cejador y Frauca, Julio, 63.
 Cerda y Rico, Francisco, 104.
 Cervantes, Miguel de, 27, 58, 64, 67, 78, 79, 83, 90, 190, 205, 307, 334.
 Cervantes Salazar, Francisco, 82, 90, 91-93, 105.
 Cézanne, Paul, 23, 31, 279, 280.
 Chateaubriand, Rene de, 61, 147.
 Chekhov, Antón, 170.
 Chenal, Marthe, 40.
 Chesterton, Gilbert K., 225, 330, 332.
 Chevillard, director de orquesta, 40.
 Chicharro, Eduardo, 196.
 Chocano, José Santos, 163.
 Cicerón, Marco Tulio, 60, 96, 100, 104, 108, 306.
 Cieza de León, Pedro, 148.
 Clarín (Leopoldo Alas), 62.
 Cocteau, Jacques, 165.
 Coester, Alfred, 155-157.
 Comte, Auguste, 301.
 Concord, 245.
 Conrad, J., 257.
 Cooper, Fenimore, 245.
 Corneille, Pierre, 167, 177, 201, 307, 333, 336.
 Coronado, Nicolás, 239.
 Cortés, Hernán, 84, 93, 105, 148.
 Cosío Villegas, Daniel, 232, 275, 298, 316.
 Costa, Pablo della, 242.
 Courbet, 280.
 Covarrubias, Miguel, 190, 191.
 Craig, Gordon, 171, 180, 185, 187-189.
 Crane, Stephen, 246.
 Crivelli, Alessandro, 26, 177.
 Croce, Benedetto, 61, 288.
 Cromwell, Oliver, 337.
 Crothers, S. M., 260.
 Cruz Varela, Juan, 167, 308.
 Cruz, Sor Juana Inés de la, 75, 209, 235, 274, 308.
 Cuéllar, José Tomás de, 215.
 Cuervo, Rufino J., 158.
 Cuvier, 286.

- d'Aurevilly, Barbey, 333.
 D'Annunzio, Gabriele, 239.
 Darío, Rubén, 20, 35, 43, 51, 53, 66, 142, 157, 163, 167, 195, 213, 217, 238, 239, 271, 291, 293, 311, 316.
 Darwin, Charles, 286.
 David, 280.
 Debussy, Claude, 33, 34, 168, 290, 343.
 Delacroix, Eugene, 280.
 Delbrück, 288.
 Dethomas, Máxime, 40.
 Dewey, John, 248, 260, 302.
 Díaz Mirón, Salvador, 162, 196, 209, 216, 217, 347.
 Díaz Romero, Eugenio, 238.
 Díaz, Leopoldo, 239, 311,
 Díaz, Porfirio, 16, 217, 344.
 Dickinson, Emily, 246.
 Diego, Rafael de, 239.
 Diez, 286, 288.
 Díez-Canedo, Enrique, 43, 66, 219, 239, 261, 293, 347.
 Dionisos, 173, 222.
 Disraeli, Benjamín, 251.
 Domínguez, Francisco, 190.
 Doolittle, Hilda, 261
 Dos Passos, John, 256, 259, 260, 262.
 Dostoyevski, Fedor, 257, 307, 329.
 Dreiser, Theodore, 256-260, 263.
 Dreyzin, Enrique, 6, 231, 298.
 Dunsany, Lord, 23, 172.
 Durant, Will, 248.
- Echeverría, Esteban, 142, 231, 309, 310.
 Elías, Daniel, 239.
 Eliot, T. S., 260, 261.
 Emerson, Ralph Waldo, 167, 245, 253, 254, 307.
 Encina, Juan del, 284.
 Epicarmo, 157.
 Ercilla, Alonso de, 148,
 Erler, escenógrafo, 180.
 Espinosa, Aurelio, 254.
 Espinosa, Pedro, 52, 75.
- Espronceda, José de, 152, 161, 167, 216, 308.
 Esquilo, 115, 185, 190, 191, 306.
 Estrada, Ángel de, 239.
 Estrada, Genaro, 237.
 Eulalia, Santa, 28.
 Eurípides, 89, 106, 112-117, 170, 180, 181, 184, 185, 223, 306.
- Fabriano, Gentile da, 26.
 Falla, Manuel de, 24, 31, 33.
 Farinelli, Arturo, 61.
 Fausto, 46, 146, 249, 311.
 Fernández de Castro, José Antonio, 237.
 Fernández de la Fuente, J. L., 239.
 Fernández de Lizardi, José Joaquín, 142.
 Fernández de Moratín, Leandro, 93, 110.
 Fernández Espiro, 239.
 Fernández Guerra, Luis, 62, 197, 198.
 Fernández Moreno, Baldomero, 238, 241, 311, 345.
 Fernández, Alejo, 26, 48.
 Figari, Pedro, 6, 282, 283.
 Filippino, Baldovinetti, 331.
 Firkins, Oscar W., 254.
 Fitch, Clyde, 258.
 Fitzmaurice-Kelly, James, 89, 107, 199.
 Flaubert, Gustave, 307, 336.
 Fletcher, John Gould, 261.
 Fontanarrosa, Domingo, 239.
 Francesca, Piero della, 49.
 Franck, Henri, 225
 Frank, Waldo, 253, 256, 260, 262.
 Freeman, 335.
 Frost, Robert, 261, 262, 263, 342.
 Fuchs, escenógrafo, 180.
- Gabriel y Galán, José María, 67.
 Galván, Manuel de Jesús, 168.
 Gálvez, 297.
 Galli, Rosina, 40.
 García Calderón, Ventura, 158.

- García Icazbalceta, Joaquín, 88, 93, 216.
 Gauguin, Paul, 31, 49.
 Gayangos, Pascual de, 59, 93, 114.
 Gerchunoff, Alberto, 297.
 Gerstenberg, Alice, 258.
 Ghirardo, Alberto, 239.
 Ghislandio, 331.
 Gil y Zarate, Antonio, 63.
 Giménez Pastor, Arturo, 239.
 Giner de los Ríos, F., 20, 25, 27, 43.
 Giorgione, Giorgio Barbarelli, 49, 280, 331.
 Giotto, 280.
 Glaspell, Susan, 258.
 Glinka, Miguel, 36.
 Glusberg, Samuel, 265.
 Goethe, Johann Wolfgang von, VII, 100, 135, 226, 248, 307.
 Gold, Michael, 260.
 Goldberg, Isaac, 254.
 Goldoni, Carlo, 190.
 Gómez Morín, Manuel, 275, 298.
 Góngora, Luis de, 19, 27, 44, 52, 53, 74, 75, 152, 156, 158, 201, 224, 225, 293, 294, 307.
 González Lanuza, Eduardo, 272.
 González Martínez, Enrique, 6, 162, 196, 207-211, 213, 215, 218, 219, 234, 266, 274, 295, 347.
 González Tuñón, Raúl, 242.
 Gorgias, 157.
 Gorki, Máximo, 170.
 Gorostiza, Manuel Eduardo de, 201.
 Goya, Francisco de, 23, 28, 36, 40.
 Gozzoli, Benozzo, 26.
 Gracián, Baltasar, 59, 62-64, 78, 97, 225, 307, 332.
 Granada, Fray Luis de, 64.
 Granados, Eduardo, 40.
 Granados, Enrique, 24, 31, 36-40.
 Grant, Robert, 256.
 Gray, Thomas, 64.
 Greco, Domenico Theotocopuli, el, 5, 24, 27, 46-49.
 Green, 335.
 Guerrero, Jacinto, 19, 26.
 Guerrero, María, 188.
 Guevara, Obispo, 62.
 Guillermo II, emperador de Alemania, 176.
 Güiraldes, Ricardo, 147.
 Gutiérrez Camero, E., 42.
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 163, 196, 209, 216, 217, 311, 347.
 Gutiérrez, Juan María, 141, 237, 310.
 Guyau, J.-M., 167.
 Guzmán Blanco, Antonio, 163.
 Haendel, G. F., 34.
 Hardy, Thomas, 254.
 Harris, Jed, 259.
 Harrison, Jane E., 222.
 Harte, Bret, 245, 246.
 Hartzenbusch, Juan Eugenio, 197, 200.
 Hawthorne, Nathaniel, 245, 253.
 Hazlitt, W., 226.
 Hearn, Lafcadio, 295.
 Héctor, 115, 181, 231, 233 .
 Hécuba, 89, 92, 106, 112-119, 181.
 Hecht, Ben, 260.
 Heine, Heinrich, 51, 79, 307, 343.
 Helena de Troya, 181, 226.
 Hemingway, Ernest, 257, 260.
 Henderson, crítico norteamericano de música, 38.
 Heredia y Heredia, José María, 142, 211, 309,
 Heredia, Ricardo, 90, 91.
 Hergesheimer, Joseph, 256, 257, 259, 260.
 Hermosilla, Julián, 60.
 Herrera y Reissig, Julio, 238.
 Herrera, Fernando de, 26, 52, 74, 152.
 Hidalgo, Bartolomé, 142, 237, 311.
 Hills, Elijah Clarence, 254.
 Hita, Juan Ruiz, Arcipreste de, 62, 63.
 Hofmannsthal, Hugo von, 190.
 Holmes, Henry A., 245, 254.
 Homero, 66, 306.
 Hopkins, Arthur, 259.

- Horacio, 61, 141, 144, 167, 306.
 Hostos, Eugenio María de, 128, 132, 133, 231.
 Howard, Sidney, 259.
 Howells, William Dean, 245, 246, 247, 255.
 Hugo, Víctor, 61, 161, 167, 208, 241, 307, 328.
 Humboldt, Alexander von, 147.
 Hurtado de Mendoza, Diego, 64, 81.
- Ibsen, Henrik, 23, 170.
 Icaza, Francisco A. de, 43, 209.
 Ifigenia, 114, 115, 222, 223, 226.
 Ingres, Jean Auguste Dominique, 280.
 Irving, Sir Henry, 177.
 Irving, Washington, 245.
 Isidro, San, 28, 272.
 Isla, Padre José Francisco de, 64.
- Jaimes Freire, Ricardo, 239.
 James, Henry, 245, 246, 249, 253-255.
 James, William, 247, 248, 250, 302.
 Jiménez, Juan Ramón, 5, 43, 46, 51-57, 235, 347.
 Jonson, Ben, 206.
 Joyce, James, 257.
 Juan de la Cruz, San, 63.
 Juan Manuel, Príncipe Don, 63.
 Juárez, Benito, 126.
 Justa, Santa, 28.
 Justi, Karl, 45.
 Justo, San, 28.
- Kalidasa, 185.
 Keats, John, 54, 261, 295, 307.
 Kelly, George, 259.
 Keniston, R. H., 254.
 Kent, Rockwell, 260.
 Korn, Alejandro, 155, 310.
 Kreyborg, Alfred, 254, 255, 260.
 Krutch, Joseph Wood, 260.
 La Rochefoucauld, F. de, 78.
 Lamartine, Alphonse de, 161, 208.
 Lamb, Charles, IX, 226.
 Landor, R. E., 161.
- Landovska, Wanda, 24.
 Lang, Andrew, 254.
 Lange, Nora, 238.
 Larbaud, Valery, 226, 290.
 Lardner, Ring, 255.
 Lawson, 260.
 León, Francisco de, 198.
 León, Fray Luis de, 66, 77, 107, 152, 155, 158, 307.
 Leonardo, 92, 135, 331.
 Lessing, Gotthold Efraim, 60, 307.
 Lewis, Sinclair, 255, 256, 259, 260.
 Lewisohn, Ludwig, 254, 260.
 Lindsay, Vachel, 262, 263.
 Linneo, 286.
 Lippi, Fray Filippo, 331.
 Liszt, Franz, 34, 168.
 Lombardo Toledano, Vicente, 7, 275, 298.
 London, Jack, 250.
 Longfellow, H. W., 245.
 López Merino, Francisco, 6, 242, 300.
 López Pinillos, José, 23.
 Louys, Pierre, 257.
 Lowell, Amy, 245, 261.
 Lucano, 197.
 Lucrecio, 167, 168, 248.
 Lugones, Leopoldo, 165, 238, 239, 241, 297, 311.
 Luini, 331.
 Luis XIV, rey de Francia, 151.
- Mackaye, Percy, 258.
 Machado, Antonio, 43, 44, 179, 347.
 Machado, Manuel, 52, 179.
 Maeterlinck, Maurice, 23, 170, 177.
 Maeztu, Ramiro de, 340.
 Maintenon, 333
 Mallarmé, Stéphane, 184.
 Manrique, Jorge, 158.
 Mansilla, Lucio V., 148, 310.
 Mantegna, Andrea, 49.
 Mantell, actor, 182.
 Marasso, Arturo, 234.
 Marcial, 197.
 Marco Aurelio, 60, 143.

- Marchena, Abate, 65.
 María Enriqueta, 218.
 Mariana, Padre Juan de, 62.
 Mármol, José, 148, 231, 310.
 Marquina, Eduardo, 23, 179.
 Martí, José, 142, 148, 157, 195, 311.
 Martínez Estrada, Ezequiel, 242, 311.
 Martínez Paiva, Claudio, 240.
 Martínez Sierra, Gregorio, 23.
 Masters, Edgar Lee, 262, 263.
 Maurras, Charles, 222.
 Médicis, Juliano de, 49.
 Meillet, 288.
 Meléndez Valdés, Juan, 161.
 Melville, H., 245.
 Melzi, 331.
 Menandro, 206.
 Mencken, Henry Louis, 252, 253, 259, 260.
 Mendelssohn, Félix, 34.
 Méndez, Evar, 241.
 Mendóroz, Alberto, 242.
 Mendoza, Familia de, 202.
 Menelao, 181.
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 5, 46, 59-65, 81, 88-90, 94, 107, 113, 156, 167, 168, 188, 204.
 Menéndez Pidal, Ramón, 5, 43, 59, 65, 225.
 Meredith, George, 249, 254.
 Mexía, Pero, 288.
 Meynell, Alice, 64, 342.
 Michaud, Régis, 250.
 Mier, Fray Servando Teresa de, 215.
 Milá y Fontanals, Manuel, 59, 60, 62, 292.
 Mill, John Stuart, 248.
 Mira de Mescua o Amescua, Antonio, 199.
 Mistral, Gabriela, 147.
 Mitchell, Langdon, 258.
 Moeller, Philip, 258.
 Moisés, 323.
 Molière, Jean Baptiste Poquelin, 109, 167, 175, 177, 190, 201, 206, 307.
 Molina, Amalia, 40, 41.
 Molina, Tirso de, 198, 307.
 Monet, Claude, 49, 343.
 Monroe, Harriet, 261.
 Montaigne, Michel de, 106, 206, 307.
 Montalvo, Juan, 133, 143, 157, 163.
 Montenegro, Roberto, 275, 298.
 Monteverdi, Claudio, 32.
 Moody, William Vaughan, 258.
 Morales, 237.
 Morales, músico español, 19.
 Moréas, Jean, 54.
 Moreira, Juan, 190.
 Morelos, Miguel de, 126.
 Moreno Villa, José, 5, 42-50, 317, 347.
 Moreno, José María, 132.
 Morley, Christopher, 260.
 Morris, Lloyd, 253.
 Morris, William, 251, 335.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 53.
 Müller, Max, 286.
 Mumford, Lewis, 260.
 Murillo, B. E., 26, 46.
 Murray, Gilbert, 222.
 Musset, Alfred de, 208, 290, 343.
 Mussorgski, Modesto, 36, 168.
 Napoleón III, 16, 176.
 Nathan, George Jean, 253.
 Navarrete, Fray Manuel de, 162, 195, 211, 215.
 Navarro Tomás, Tomás, 225, 292.
 Nervo, Amado, 159, 196, 209, 216, 217, 219.
 Nietzsche, Friedrich, 58, 222, 247, 301.
 Noé, Julio, 237-239, 242, 266.
 Noriega, M., 168.
 Norris, Frank, 246, 256.
 Northup, Clark S., 254.
 Novelli, Ermete, 182.
 Obligado, Rafael, 241, 311.
 Oliver, María Rosa, 259.
 Olmedo, José Joaquín de, 241, 309.
 O'Neill, Eugene, 259, 260.
 Onís, Federico de, 21.

- Orestes, 114, 116, 223.
 Orfila Reynal, Arnaldo, 231.
 Orozco y Berra, Manuel, 216.
 Ors, Eugenio D', 160, 179.
 Ortega y Gasset, José, 16, 43, 160, 279.
 Ostrowski, A. N., 170.
 Othón, Manuel José, 196, 209, 211, 217.
 Ovando, Leonor de, 161.
- Pablo, el Ermitaño, 47.
 Pach, Walter, 251.
 Pacheco, Francisco, 5, 26, 48.
 Pacheco, Juana, 49.
 Pagaza, Arcadio, 196, 211, 217.
 Palafox y Mendoza, Juan de, 203.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi de, 33, 340.
 Palma, Ricardo, 149, 163, 331.
 Pantoja, Juan de la Cruz, 48.
 Papini, Giovanni, 332.
 Pardo Bazán, Emilia, 160.
 Pastor, San, 28.
 Payró, Roberto, 297, 310.
 Pedrell, Felipe, 31, 36.
 Pellicer, Carlos, 275, 298, 347.
 Pérez Bonalde, Juan Antonio, 14.
 Pérez de Montalván, Juan, 197.
 Pérez de Oliva, Hernán, 5, 71, 80-120, 189.
 Pérez Galdós, Benito, 42, 62, 160, 308.
 Pérez, José Joaquín, 168.
 Perugino, Pietro Vanucci, el, 47.
 Pesado, José J., 167, 195, 211, 215.
 Pettoruti, Emilio, 6, 277-281.
 Philips, Graham, 256.
 Picasso, Pablo, 23, 31, 280, 343.
 Pietsch, 254.
 Píldades, 116, 223.
 Pilatos, Poncio, 48.
 Pinero, Francisco, 239.
 Pinturicchio, Bernardino de, 45.
 Pirandello, Luigi, 332.
 Platón, 96, 109, 129, 135, 157, 185, 222, 232, 275, 306, 338.
 Poe, Edgar A., 239, 245, 307.
 Polo, Marco, 259.
 Pollard, Percival, 250.
 Pound, Ezra, 261.
 Prado, Pedro, 295.
 Pratt Sherman, Stuart, 253.
 Prebish, Alberto, 283, 284.
 Prieto, Guillermo, 149, 216.
 Prometeo, 222.
 Protágoras, 157.
 Proust, Marcel, 249, 333.
 Prudencio, 197.
 Puente, Padre Luis de la, 155.
 Puig, antólogo, 237.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, 152, 201,
 Quincey, Thomas de, 161.
 Quintana, Manuel José, 161.
 Quintanilla, Luis, 190.
 Quintiliano, 197.
 Quiroga, Horacio, 297.
 Quiroga, Juan Facundo, 149, 297.
- Ramírez, Ignacio, 126, 196, 216.
 Ramírez, José Fernando, 216.
 Rangel, Nicolás, 198.
 Ravel, Maurice, 33.
 Regnier, Henri de, 54, 239.
 Reinhardt, Max, 180.
 Rembrandt, H. van Ryn, 46, 49.
 Renán, Ernest, 167, 334
 Rennert, H. A., 254.
 Renoir, August, 23, 31, 49.
 Repplier, Agnes, 260.
 Reyes, Alfonso, 19, 28, 43, 160, 210, 220-228, 266, 295, 298, 315.
 Ribera, José de, 49.
 Rinaldini, Julio, 280, 283.
 Rioja, Francisco de, 26, 52, 71-76, 158, 310.
 Ríos, José, Amador de los, 59, 62, 113.
 Ripa Alberdi, Hector, 231-234, 236, 274-276, 298.
 Riva Palacio, Vicente, 196, 216.

- Rivadavia, 132.
 Rivas Cherif, Cipriano, 188.
 Rivera, Diego, 49, 197, 231, 278, 298, 317.
 Rodenbach, Georges, 295.
 Rodó, José Enrique, 18, 20, 43, 51, 129, 134, 143, 157, 167, 212, 217, 232, 246, 295, 303, 311, 316, 341.
 Rodríguez Larreta, 297.
 Rodríguez Lozano, Manuel, 283, 298.
 Rodríguez, Alonso, 155.
 Rojas, Ricardo, 156.
 Roosevelt, Theodore, 143, 272, 302.
 Rosas Moreno, José, 157.
 Rosenfeld, Paul, 260.
 Rousseau, Jean-Jacques, 254, 307, 333.
 Roxlo, Carlos, 156.
 Royce, Josiah, 247, 248.
 Rubens, Pedro Pablo, 49.
 Rueda, Lope de, 190.
 Rufina, Santa, 28.
 Ruiz de Alarcón, Juan, 126, 159, 195-206, 266, 307, 308.
 Ruskin, John, 161.
- Saavedra, Radael, 190.
 Safo, 54, 306.
 Saintsbury, G. E. B., 61, 67
 Salazar, Adolfo, 24, 31-35.
 San Pedro, Diego de, 108, 224.
 Sánchez Coello, Alonso, 48.
 Sánchez Viamonte, Carlos, 123, 136.
 Sandburg, Carl, 261-263, 341, 342.
 Sandro, Amico di, 49.
 Santayana, George, 222, 248, 250, 316, 334, 343, 349.
 Sanzio, Rafael, 47, 48.
 Sarmiento, Domingo Faustino, 128, 132, 148, 149, 151, 157, 163, 231, 304, 310.
 Saxo Grammaticus, 182.
 Scarlatti, Alessandro, 32.
 Schevill Rodolfo, 58, 254.
 Schleicher, 286.
 Schubert, Franz, 53
 Segura, Manuel Ascencio, 162.
- Selva, Salomón de la, 275.
 Setti, Director de coros, 39.
 Shakespeare, William, 144, 171, 176, 177, 181, 182, 184, 205, 206, 307, 337, 342, 346.
 Shaw, George Bernard, 23, 170, 177, 182, 190, 191, 204, 247, 330.
 Shelley, Percy B., 54, 75, 79, 115, 213, 295, 307.
 Sierra, Justo, 157, 196, 216, 231.
 Silva Valdés, Fernando, 292.
 Simmons, 287, 288.
 Sócrates, 135, 234, 275, 301, 306, 321-323.
 Sófocles, 89, 90, 106, 112-116, 184, 185, 306.
 Solario, 331.
 Solís y Rivadeneyra, Antonio de, 64.
 Sorolla, Joaquín, 31, 196.
 Stein, Gertrude, 260.
 Stendhal (Henri Beyle), 64.
 Sterne, Laurence, 225.
 Stevens, Wallace, 263.
 Stevenson, Robert L., 225.
 Storni, Alfonsina, 238, 241, 271, 311.
 Strauss, Richard 24, 33.
 Stravinski, Igor. 33, 165, 171.
 Strunsky, Simeón, 260.
 Suárez de Figueroa, Cristóbal, 202.
- Tablada, José Juan, 217-219.
 Tagore, R., 177, 185, 188, 271-273.
 Talavera, Arcipreste de, 59, 125.
 Tallón, José S., 242.
 Tarkington, Booth, 259.
 Teasdale, Sara, 260.
 Tennyson, Alfredo, 251.
 Teócrito, 54.
 Teofrasto, 206.
 Terencio, 104, 205, 206.
 Teresa de Jesús, Santa, 27, 155, 307
 Thackeray, W. M., 251, 334.
 Thomas, Augustus, 258.
 Thoreau, H. D., 245.
 Ticiano, Vecellio, 49, 331.
 Tiempo, César, 238.

- Tintoretto, Jacopo Robusti, 47-49, 280.
 Tolstoi o Tolstoy, León, 234, 275, 307.
 Torrence, Ridgeley, 263.
 Torres Villarroel, 292.
 Torri, Julio, 275, 298.
 Twain, Mark, 204, 245-247, 253.
- Ugarte, Manuel, 239.
 Unamuno, Miguel de, 16, 43, 179, 188.
 Urbina, Luis G., 19, 196, 209, 217, 219, 347.
 Ureña de Henríquez, Salomé, 133.
 Urrutia, escultor, 284.
- Valbuena, Bernardo de, 198.
 Valdés, Juan de, 59, 65, 71, 106, 107, 108.
 Valera, Juan, 63, 64.
 Valéry, Paul, 222.
 Valle-Inclán, Ramón del, 42, 177, 179, 188, 233, 257.
 Vasconcelos, José, 7, 231, 274, 275, 298, 315.
 Vaz Ferreyra, María Eugenia, 295.
 Vechten, Carl Van, 38, 257, 260.
 Vega, Inca Garcilaso de la, 147, 307, 308.
 Vega, Lope de, 176, 199, 307.
 Vega, Santos, 149, 190, 241, 311.
 Velázquez, Diego, 24, 28, 45-49, 63.
 Vélez de Guevara, Luis, 59.
 Verlaine, Paul, 51, 211, 239, 290, 327, 343.
 Vermeer de Delft, 49.
 Verrocchio, 331.
 Vicente, Gil, 62.
 Victoria, reina de Inglaterra, 176, 273.
- Vignale, Pedro Juan, 238.
 Villalobos, Dr., 114.
 Villaseñor, Eduardo, 275, 298.
 Villegas, Esteban Manuel de, 63, 114.
 Viñes, Ricardo, 24, 34, 272.
 Virgilio, 141, 144, 167, 211, 306.
 Vitoria, Francisco de, 19, 27, 33, 82.
 Vivarini, 331.
 Voltaire, 307, 333.
 Vrillaud, Pablo, 231, 233, 298.
- Wagner, Max Leopold, 155, 156
 Wagner, Ricardo, 24, 31, 32, 173, 176.
 Wells, H. G., 21.
 Wharton, Edith, 248, 250, 255, 256, 259, 260.
 Whitman, Walt, 153, 167, 245, 248, 261, 263, 293, 307, 342.
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, 222.
 Wilde, Oscar, 34, 204.
 Wilkins, Mary, 246.
 Wilson, Edmund, 260.
 Wilson, Woodrow, 302.
 Winter, William, 182.
 Wolf, Ferdinand, 62, 199, 204.
 Wolf-Ferrari, 24.
 Wylie, Elinor, 259.
- Xirgu, Margarita, 190.
- Young, Stark, 259.
 Zarate, Fernando de, 63,
 Zárraga, Ángel, 197.
 Zayas, María de, 64.
 Zorrilla de San Martín, José, 168.
 Zorrilla, José, 161, 216, 308.
 Zucchi, Amanda, 239.
 Zuloaga, Ignacio, 31, 40.

Esta es la primera edición del tomo 7, 1911-1928, I,
de las *OBRAS COMPLETAS* DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA,
compiladas y editadas por Miguel D. Mena.
En su composición se utilizaron tipos Baramond: 16:11:10.
Se terminó de imprimir en el mes de abril de 2013
en los talleres gráficos de la Editora Búho,
Santo Domingo, D. N., República Dominicana.



Pedro Henríquez Ureña

(Santo Domingo, 1884-Buenos Aires, 1946). Escritor y humanista de alcance universal. Su madre, la poeta Salomé Ureña, y su padre, el médico y político Francisco Henríquez y Carvajal, fueron colaboradores del puertorriqueño Eugenio M. de Hostos dentro del proceso de reforma educativa dominicana. En 1901, Henríquez Ureña marcha a Nueva York. Inicia así un periplo que lo conducirá a Cuba, México, Estados Unidos, España y Argentina. En cada uno de esos países dejará profundas huellas, en especial en México y Argentina, donde contribuirá a profundos procesos de reforma intelectual.



MINISTERIO DE CULTURA