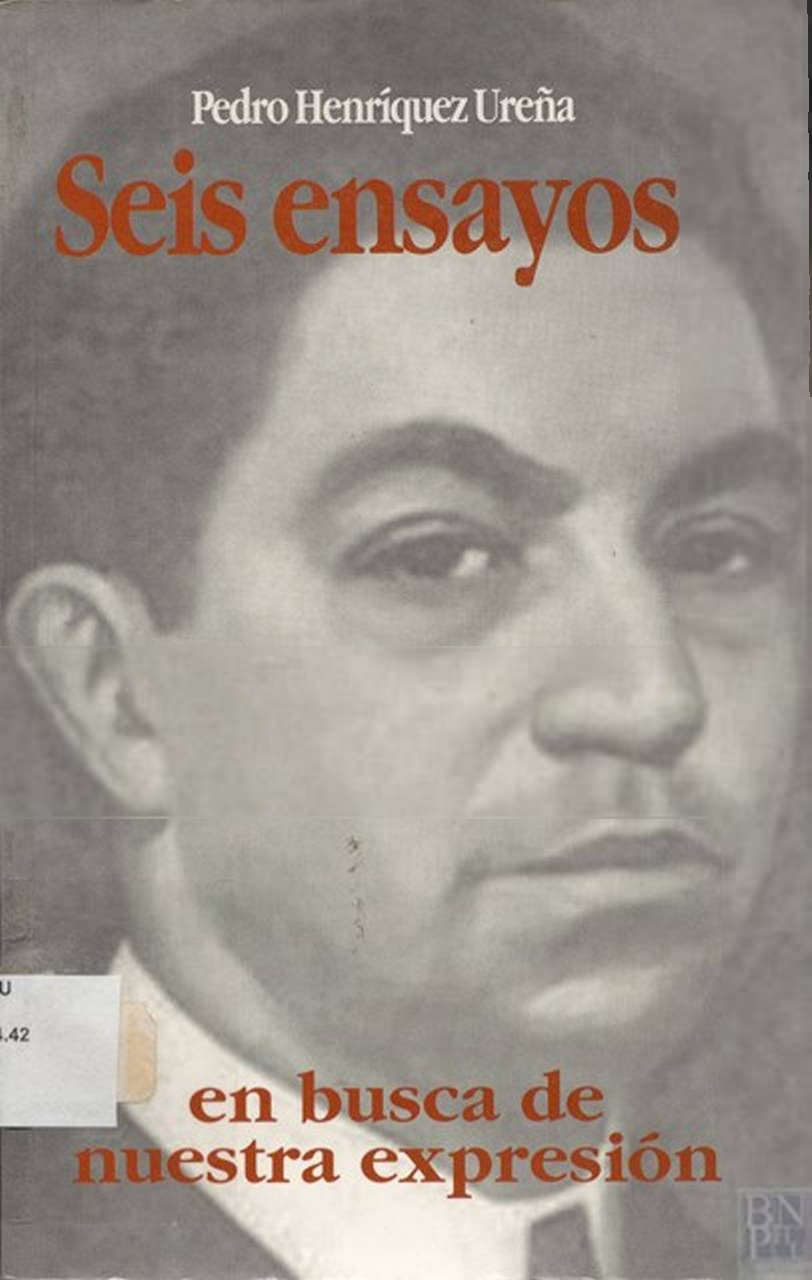
Pedro Henríquez Ureña

Seis ensayos



en busca de nuestra expresión

U
.42

Pedro Henríquez Ureña nació en Santo Domingo el 29 de junio de 1884. Poeta, ensayista, filólogo, humanista y educador. Hijo de Francisco Henríquez y Carvajal y Salomé Ureña. Recibió el título de Bachiller en Ciencias y Letras (1901). Ese mismo año partió hacia la ciudad de New York con el propósito de realizar estudios universitarios y de aprender el idioma inglés. Vivió en los Estados Unidos, Cuba, México, España y Argentina, países en los que se educó y a los que aportó también sus conocimientos y sus dotes de gran humanista. En 1914 se graduó de abogado en la Universidad Nacional de México y de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de Minesota, en los Estados Unidos.

En México se desempeñó como profesor de lengua española en la Escuela Superior de Comercio y Administración, (1910), profesor de literatura española e hispanoamericana en la Escuela Preparatoria de la Universidad Nacional (1912-1913) y Director General de Enseñanza Pública en el Estado de Puebla, (1923-1924).

En los Estados Unidos de Norteamérica fue profesor de las universidades de Minesota, Chicago y California e invitado especial de la Universidad de Harvard para dictar

Seis ensayos
en busca de nuestra expresión

Pedro Henríquez Ureña

Seis ensayos
en busca de nuestra expresión

Secretaría de Estado de Educación
Santo Domingo, República Dominicana
2006

Secretaría de Estado de Cultura
Biblioteca Nacional
PROCESOS
REGISTRO No. 051787
SANTO DOMINGO, R. D.

14000-30

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
Seis ensayos en busca de nuestra expresión

PRIMERA EDICIÓN ARGENTINA:
Buenos Aires, Editorial Babel, 1928

SEGUNDA EDICIÓN ARGENTINA:
Buenos Aires, Editorial Raigal, 1952

EDICIÓN VENEZOLANA:
Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978

EDICIÓN NICARAGÜENSE:
Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1986

La presente edición de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* cuenta con el consentimiento de doña Sonia Henríquez Ureña de Hlito, hija menor del humanista Pedro Henríquez Ureña.

BNPHU
DS
KD864.42
H519s
e.3

DE ESTA PRIMERA EDICIÓN DOMINICANA
© 2006, Secretaría de Estado de Educación

COORDINACIÓN EDITORIAL
Rafael García Romero
Director General de Cultura / SEE

EDITOR
Miguel Collado

DISEÑO GRÁFICO Y DE PORTADA
Francisco Rojas

COMPOSICIÓN
Angelina García de Santiago

DISTRIBUYE
Dirección General de Cultura / Secretaría de Estado de Educación

IMPRESIÓN
Editora Taller

ISBN: 9945-404-11-3

Impreso en Republica Dominicana / Printed in Dominican Republic

"Esta obra va 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".

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

DOMINICANA
PROCESOS TECNICOS
SANTO DOMINGO, R. D.

Índice general

PRESENTACIÓN 11

Licda. Alejandrina Germán

PROLOGO 13

Dr. Emilio Carilla

I. ORIENTACIONES 21

El descontento y la promesa 23

La independencia literaria, 23
Tradición y rebelión, 25
El problema del idioma, 27
Las fórmulas del americanismo, 29
El afán europeizante, 33
La energía nativa, 35
El ansia de perfección, 36
El futuro, 37

Caminos de nuestra historia literaria 39

Las tablas de valores, 40
Nacionalismos, 41
América y la exuberancia, 43
América buena y América mala, 45

Hacia el nuevo teatro 49

La historia del escenario, 49
El odiado siglo XIX, 53
¿Para qué sirve el Realismo?, 54
La solución artística, 54
Las troyanas, 56
Solución histórica, 57
Solución radical, 57
La mejor solución, 58
En España, 59
En nuestra América, 60

II. Figuras 63

Don Juan Ruiz de Alarcón 65

Enrique González Martínez 77

Apostilla, 84

Alfonso Reyes 89

III. Dos apuntes argentinos 99

El amigo argentino 101

Poesía argentina contemporánea 107

IV. Panorama de la otra América 113

Veinte años de literatura en los Estados Unidos 115

Palabras finales 133

Notas 137

Presentación

La vida de Pedro Henríquez Ureña transcurrió en medio de innumerables retos como educador y de grandes demandas intelectuales. El origen de la inmensa mayoría de sus libros se debe a una multitud de preguntas de otros pensadores, educadores e intelectuales, o que a él, a su debido tiempo, lo asaltaron.

Su aporte bibliográfico es monumental. La obra de Pedro Henríquez Ureña está apoyada en juicios firmes y en una base sustancial de estudios y conocimientos expuestos y modelados de manera singular.

En vida Pedro Henríquez Ureña publicó más de veinte libros, aunque la inmensa mayoría de sus obras se publican luego de su muerte, ocurrida en Argentina, el día 11 de mayo de 1946. Cuando tenemos en las manos libros como Ensayos críticos, Horas de estudios, Tablas cronológicas de la literatura española, La versificación irregular en la poesía castellana, Libro del idioma, *o cuando leemos, de manera particular,* El español en Santo Domingo, Sobre el problema del andalucismo dialectal de América, La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo e Historia de la cultura en la América Hispánica, *no hay espacio para duda alguna sobre la extraordinaria contribución de Pedro Henríquez Ureña a las letras y la literatura hispanoamericana y dominicana.*

Este año, precisamente, se conmemora el sexagésimo aniversario del fallecimiento de este insigne humanista dominicano, motivo por el cual el Gobierno dominicano ha creado una comisión responsable de la organización de una serie de actividades alusivas a tan importante efeméride para la educación y la cultura nacional e hispanoamericana.

Con la publicación de Seis ensayos en busca de nuestra expresión, *de Henríquez Ureña -cuya primera edición data de 1928-, la Secretaría de Estado de Educación toma parte en el merecido homenaje póstumo que se le tributa a uno de los hombres más ilustres de las letras latinoamericanas.*

La investigadora cubana Diony Durán, estudiosa de la obra del Maestro de América, nos dice, al referirse a la misma:

> "Este libro compila nueve ensayos, de los cuales seis son los mayores y están dedicados a problemas de la cultura hispanoamericana. Fueron escritos en distintos años desde 1913 hasta 1927, y pertenecen a su fase de mayor radicalización. Es en este tiempo cuando se aprecia con mayor evidencia la influencia del ideario martiano en el pensamiento del escritor dominicano".

De manera que para la Secretaría de Estado Educación constituye un privilegio asumir la presente edición dominicana de Seis ensayos en busca de nuestra expresión, *una obra considerada un clásico de las letras hispanoamericanas, de la cual aún no se había hecho la primera edición dominicana. Pero sobre todo, por su gran valor específico, ya que está concebida para investigadores, profesores y estudiantes que necesiten visualizar en panorámica la validez contemporánea que conservan las ideas trabajadas en este libro, y que sin duda están expuestas con igual rigor que las demás obras y escritos del insigne humanista dominicano.*

Licda. Alejandrina Germán
Secretaria de Estado de Educación

*En busca de nuestra expresión**

Emilio Carilla

Dentro de la variedad genérica que caracteriza a la obra de Pedro Henríquez Ureña, no cabe ninguna duda de que la crítica en general, la obra didáctica y el ensayo, con límites no siempre precisos, constituyen las formas predominantes.

Asimismo, hay que admitir que el libro de Pedro Henríquez Ureña que ha tenido mayor difusión es el titulado *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, publicado en 1928. Con la particularidad de que no reviste un llamativo éxito editorial, por otra parte difícil de darse en las disciplinas cultivadas por nuestro autor, y, menos aún, por la sobria exposición que lo caracteriza. En todo caso, habría que hacer hincapié en los ensayos iniciales del libro que, conocidos en esta colección, bien pronto se desgajaron de él y llegaron a tener vida propia a través de antologías, estudios y citas reiteradas.

Con respecto a la composición de este libro, Pedro Henríquez Ureña nos ha dado en sus "Palabras finales" los datos imprescindibles. Sabemos, así, que fue Samuel Glusberg, director de la colección, el que propuso el título, y que el material escogido comprende, en realidad, nueve ensayos: conferencias o artículos ya publicados, pero que se reproducen a veces con variantes y modificaciones. Aparte, el enlace o unidad que los temas incluidos determinan.[1]

*Disponible en: http www.iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/carillahtml/car_busc.htm (19 de abril de 2006).

Conviene aclarar que la elección del número seis obedece exactamente a los primeros ensayos (tres con el título de "Orientaciones", y tres con el título de "Figuras") que son los que mejor responden a la "búsqueda de nuestra expresión". Y, por otro lado, admitimos que Samuel Glusberg ha captado bien el complemento del título, porque éste constituye algo así como el "leit motiv" de los ensayos (aun sin necesidad de acudir a la condensación de las "Palabras finales").

Es importante reparar en el año 1928, año de este libro fundamental en la bibliografía de Pedro Henríquez Ureña, y que, desde nuestra perspectiva, aparece como centro irradiador, hacia atrás y hacia adelante. Hacia atrás, por lo que recoge de una línea que comienza casi con sus primeros escritos. Y, hacia adelante, por el hecho de que las ideas que se exponen en los *Seis ensayos* permanecerán como gérmenes fecundos en importantes obras de Henríquez Ureña posteriores a 1928. Y aclaro que no me refiero exclusivamente a sus grandes síntesis (las *Corrientes literarias...*, *la Historia de la cultura...*), sino también a estudios más breves, pero no por eso menos significativos. Como los artículos titulados *La América española y su originalidad* y *Barroco de América*, o las palabras pronunciadas en la reunión del Pen Club, de 1937...

Todo esto resulta más conocido. Por eso, en la etapa previa, la búsqueda puede resultar no menos justificada, si tenemos en cuenta que allí se dan desde temprano algunas de las ideas que finalmente cuajarán en los *Seis ensayos*.

Volviendo a las "Palabras finales" es justo decir que en ellas Pedro Henríquez Ureña habla de los quince años que el tema ha persistido en su obra. Se ve que piensa, como fecha extrema, en la fecha de elaboración de su conferencia sobre Juan Ruiz de Alarcón, que nos da precisamente ese lapso. Sin embargo, no me parece descaminado rastrear, como he dicho, precedentes parciales más antiguos. Así, creo, tienen especial validez estos párrafos que desgajo de un ensayo sobre el Ariel de Rodó:

"... justo es interrogar, con el ilustrado cubano Sanguily: ¿Cuáles son los ideales cuya conservación debemos principalmente atender? Somos españoles, pero antes americanos, y juntos con la herencia insustituible de la tradición gloriosa hemos de mantener la idea fundamental, no heredada, de nuestra constitución, la que alien-

ta aún en nuestras más decaídas repúblicas: la concepción moderna de la democracia, base de las evoluciones del futuro.

La cualidades inherentes a nuestro genio personal –no menos reales porque aún no se hayan fijado en un todo homogéneo– no desaparecerán con la juiciosa y mesurada adaptación de nuestras sociedades a la forma del progreso, hoy momentáneamente teutónica... ("Ariel. La obra de José Enrique Rodó". Artículo fechado el 31 de diciembre de 1904).[2]

Y muchos años después, en 1923, vemos su reacción cuando el crítico cubano Fernández de Castro no lo incluye[3] entre los "escritores propagandistas del americanismo". Sin duda, Pedro Henríquez Ureña pensaba ya en el libro que iba a condensar sus conceptos sobre el tema, o, sin libro, se consideraba con méritos más que suficientes como para figurar en la lista, por encima de los equívocos que parecían haber determinado algunos trabajos recientes suyos. Así, escribe a Félix Lizaso:

No me creo –dice Henríquez Ureña– uno de ellos; no creo haber hecho bastante para que se me recuerde en esos casos, y creo que Ud. me conoce lo suficiente para creer que no reclamo por vanidad: pero como veo, por ejemplo, el nombre de Caso, que en realidad es algo escéptico sobre americanismo, quiero apuntar esta sospecha que acaso sea infundada: ¿cree Fernández de Castro que no soy americanista porque soy hispanista?...[4]

Todos estos datos, y algún otro que puede agregarse, son válidos para mostrar una continuidad de pensamiento. Sin embargo, no está de más recordar que la mayor parte de los *Seis ensayos* fueron escritos (sin olvidar por ello sus precedentes) en los comienzos de su fecunda etapa argentina. Y que, asimismo, era una prestigiosa editorial argentina la que le abría las puertas para que expusiera su importante prédica. Ya Pedro Henríquez Ureña era conocido, quizás más que por los títulos publicados en el extranjero y que registraba su libro, por las colaboraciones en revistas y diarios argentinos (*Valoraciones, Nosotros, La Nación...*) Pero los *Seis ensayos*... fueron realmente los que afirmaron el prestigio literario de Pedro Henríquez Ureña entre nosotros.

Cuando en 1928 Pedro Henríquez Ureña publica su libro el tema del "americanismo literario" (o, mejor, hispanoamericanis-

BIBLIOTECA NACIONAL
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
Santo Domingo, R.D.

mo literario) tenía ya una larga tradición. El propio Henríquez Ureña fijaba en la *Alocución a la poesía*, de Andrés Bello, el punto de partida del tópico, en consonancia con la nueva etapa político-cultural que se abría en aquellos años. Claro que pueden buscarse en la época colonial vagos precedentes, aunque es explicable que lo que realmente se encuentra no es tanto una defensa del americanismo como una reacción contra el desconocimiento o las tachas negativas que venían de Europa.

Así, pues, resulta natural que el verdadero planteo teórico del americanismo literario nazca como una consecuencia de las revoluciones de comienzos del siglo XIX. Y es más natural aún que fueran los románticos los que desarrollaran este tema: derivación de la independencia política que buscaba los más sutiles y complejos hilos de la independencia intelectual. Al mismo tiempo, deseo de sentar bases para las obras que querían ser aplicación de aquellos principios.

En general, los abundantes planteos que encontramos en el siglo XIX no ofrecen mayor variedad. Lo que prevalece de manera casi total es un americanismo de tipo paisajista, costumbrista o "histórico". Su reflejo en las manifestaciones literarias de la época es evidente. En cambio, el siglo XX, sin cortar del todo con los planteos típicos del siglo anterior, se caracteriza, con tanta o aún mayor abundancia, por la diversidad de los planteos. Diversidad que es, casi siempre, punto de partida o raíz social. Aparecen así el americanismo paisajista (a veces, con agregados), el indigenista, el del mestizaje cultural, el hispánico y el criollista.[3] Pero no cabe dudas de que el que ofrece mayor novedad es el americanismo expresivo que identificamos con el nombre de Pedro Henríquez Ureña.

Como he dicho, la obra básica en que el maestro dominicano expone sus ideas sobre el tema es su libro de 1928: los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Ya conocemos la composición general del libro, que tiene, en realidad, nueve ensayos. Pero fácilmente advertimos que el título apunta a los seis primeros. Y, en una tarea de eliminación, esto ya como tarea del lector, que son los dos primeros ensayos ("El descontento y la promesa", y "Caminos de nuestra historia literaria") los que proponen en esencia su "fórmula" de americanismo. Como correspondencia,

Pedro Henríquez Ureña reconoce primero las tesis defendidas por otros críticos (la paisajista, la indigenista, la criollista, la hispanista). En rigor, lo que pretende es avanzar algo más en este transitado camino. Todas esas fórmulas, dice, son válidas: o, con más exactitud, todos los temas se justifican en la medida que alcanzan, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos, ya que la verdadera originalidad depende menos de los temas que de su "fondo espiritual". O, con sus palabras: "*El carácter original de los pueblos viene de su fondo espiritual, de su energía nativa, savia extraída de la tierra propia*".

Entrando en el debatido problema entre lo propio y lo ajeno, Pedro Henríquez Ureña fustiga a los europeizantes que no tienen ojos sino para lo que viene de afuera, pero igualmente fustiga el orgullo aislador, el criollismo cerrado, el nacionalismo a todo trapo. "*Tenemos derecho* –agrega– *a tomar de Europa todo lo que nos plazca, siempre que esto no estorbe el aflorar de la energía nativa ni el ansia de perfección*".

A través de lo expuesto, bien se ve que lo que propone Henríquez Ureña (y su enunciado no hace más que subrayarlo) es un "americanismo expresivo". Y, con respecto al instrumento esencial del idioma, señala que no debe ser un elemento impersonal, sino la espuela que nos aguijonee en la búsqueda del acento propio. Así, escribió:

> "*No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuando en él se escribe se baña con el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda.*
>
> *La meta perseguida* –agrega– *no es fácil. Enemigos importantes aguardan en el camino: la falta de esfuerzo y la falta de disciplina, son los mayores. (No tanto, la exhuberancia y énfasis, defectos que han puntualizado tantos críticos extranjeros)*".

Estas páginas recordables se cierran con una doble visión; teñida una de un aparente pesimismo, y la otra de un realzador optimismo. Pesimismo, a través de lo que Don Pedro considera sello característico de la literatura hispanoamericana de esos días

("diversión inteligente, pirotecnia del ingenio"). Tinte borrado de inmediato, porque ni puede pensar en un ocaso, ni dejar de reconocer que hay otras fuerzas que pujan con vigor. Por eso también las palabras finales se levantan augurando para América, en un futuro cercano, el eje espiritual del mundo hispánico.[6]

Muchas de las páginas escritas por Pedro Henríquez Ureña después de los *Seis ensayos*... son ratificación o amplificación de las ideas expuestas en el libro de 1928. Entre otras, la que procura corporizarse en la serie de los "Clásicos de América", con el itinerario que marca el proyecto –no realizado– de la CIAP, el tímido comienzo de la editorial Losada y, finalmente, la concreción, que él no alcanzó a ver, de la "Biblioteca Americana"... En forma paralela, sus estudios sobre los "Clásicos de América", a través de la breve serie de nombre que iba trazando.

En el caso de las *Corrientes literarias*..., el propio Don Pedro nos dice en su prólogo que las conferencias de Harvard se anunciaron con el título de "En busca de nuestra expresión", claro enlace con su libro de 1928.[7] Los años que median entre 1928 y 1940 son por supuesto, de ahondamiento en el problema, y hoy podemos afirmar que ya en 1928, y aun antes, alentaba en él la idea de obras como *Las corrientes literarias*... y la *Historia de la cultura*..., obras que llegaron finalmente, en momentos de sedimentada plenitud. La diferencia mayor se marca entre la comprimida brevedad del ensayo (teoría, bosquejo, "ensayo" propiamente dicho) y el trabajo orgánico, medular, abarcador, que, al cabo de los años, aparece como concreción y desarrollo de aquellas reflexiones certeras que dan el perfil recordable de los *Seis ensayos*..., a su manera verdadero "Clásico de América".

Notas

[1] El libro está formado por "seis ensayos" (Orientaciones. I. "El descontento y la promesa"; "Caminos de nuestra historia literaria"; "Hacia el nuevo teatro". Figuras II. "Don Juan Ruiz de Alarcón"; "Enrique González Martínez"; "Alfonso Reyes"); dos apuntes argentinos ("El amigo argentino [Héctor Ripa Alberdi]"; "Poesía argentina contemporánea [la antología de Julio Noé]"); un Panorama de la "Otra América" ("Veinte años de literatura en los Estados Unidos"). Aparte, las "Palabras finales".

[2] Publicado en *Cuba Literaria*, de Santiago de Cuba, 12 de enero de 1905, y, posteriormente, en el volumen *Ensayos críticos*, La Habana, 1905. Como sabemos, es éste el primer título de algún relieve en la bibliografía de Pedro Henríquez Ureña.

[3] La reproducción de la carta de Henríquez Ureña dice "incluía", pero a la vista está que se trata de una errata y que debemos leer "excluía". De lo contrario, el texto no tiene sentido.

[4] Ver Pedro Henríquez Ureña, carta a Félix Lizao, fechada en México, el 30 de septiembre de 1923. (*Revista Iberoamericana* XXXIV, 65 [Pittsburgh, 1968] 155-156. La transcripción corresponde a Carlos Ripoll). Agrego, también como anticipo, pocos años antes, el párrafo de una carta a Alfonso Reyes. El libro prometido cumple sólo en parte lo que después fueron los *Seis ensayos...*:

Quizás lo que más pronto puedo hacer es un libro –a pedazos, pero con cierta unidad– sobre la cultura hispanoamericana. Habría artículos sobre el pensamiento mexicano (Don Justo, Caso, tú, etc. –cosa original y rara). (Pedro Henríquez Ureña, carta a A. Reyes, fechada el 21 de marzo de 1919. *Epistolario íntimo III* (1983): 148)

[5] Ver, al respecto, E. Carrilla, *Hispanoamérica y su expresión literaria*, 2a. ed. (Buenos Aires, 1982).

[6] He resumido párrafos que corresponden a los dos primeros ensayos de los tres que llevan el título general de "Orientaciones" ("El descontento y la promesa", y "Caminos de nuestra historia literaria"). Ver *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires: 1928) 11-51. Los dos ensayos llevan, respectivamente, estas fechas: 1926 y 1925.

Creo que vale la pena reproducir el párrafo de las "Palabras finales" en que insiste sobre el carácter de su prédica:

"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 sólamente 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..."(195)

[7] Esto determinó, también, en un primer momento, un equívoco. Ver "Notas norteamericanas" *La Nación* 12 de agosto de 1945. Concretamente, se trata de una confusión, a través del subtítulo, entre el libro de 1928 y el nuevo libro.

I.
Orientaciones

"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 civilización, el único que se enciende en espíritu de iniciación y profecía: la hoguera anunciadora salta, como la de Agamenón, de cumbre en cumbre, y arde en el canto de victoria de Olmedo, en los gritos insurrectos de Heredia, en las novelas y las campañas humanitarias y democráticas de Fernández de Lizardi, hasta en los cielitos y los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo.

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

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

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

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

Tradición y rebelión

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

Pero atrevámonos a dudar de todo. ¿Estos crímenes son

realmente insólitos e imperdonables? ¿El criollismo cerrado, el afán nacionalista, el multiforme delirio en que coinciden hombres y mujeres hasta de bandos enemigos, es la única salud? Nuestra preocupación es de especie nueva. Rara vez la conocieron, por ejemplo, los romanos: para ellos, las artes, las letras, la filosofía de los griegos eran la norma; a la norma sacrificaron, sin temblor ni queja, cualquier tradición nativa. *El carmen saturnium*, su "versada criolla", tuvo que ceder el puesto al verso de pies cuantitativos; los brotes autóctonos de diversión teatral quedaban aplastados bajo las ruedas del carro que traía de casa ajena la carga de argumentos y formas; hasta la leyenda nacional se retocaba, en la epopeya aristocrática, para enlazarla con Ilión; y si pocos escritores se atrevían a cambiar de idioma (a pesar del ejemplo imperial de Marco Aurelio, cuya prosa griega no es mejor que la francesa de nuestros amigos de hoy), el viaje a Atenas, a la 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, a 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 pro-

pio, 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;[1] pero en el siglo XVIII iban plegándose a las imposiciones de París: la expresión del espíritu nacional sólo podía alcanzarse a través de fórmulas internacionales.

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

El problema del idioma

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

En todas las artes se plantea el problema. Pero en literatu-

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

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

De todos modos, en música y en artes plásticas es clara la partición de caminos: o el europeo, o el indígena, o en todo caso el camino criollo, indeciso todavía y trabajoso. El indígena representa quizás empobrecimiento y limitación, y para muchos, a cuyas ciudades nunca llega el antiguo señor del terruño, resulta camino exótico: paradoja típicamente nuestra. Pero, extraños o familiares, lejanos o cercanos, el lenguaje tonal y el lenguaje plástico de 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 prosa en lengua indígena, porque todavía existen enormes y difusas poblaciones aborígenes que hablan cien —si no

más— idiomas nativos; pero raras veces se anima esa literatura con propósitos lúcidos de persistencia y oposición. ¿Crear idiomas propios, hijos y sucesores del castellano? Existió hasta años atrás —grave temor de unos y esperanza loca de otros— la idea de que íbamos embarcados en la aleatoria tentativa de crear idiomas criollos. La nube se ha disipado bajo la presión unificadora de las relaciones constantes entre los pueblos hispánicos. La tentativa, suponiéndola posible, habría demandado siglos de cavar foso tras foso entre el idioma de Castilla y los germinantes en América, resignándonos con heroísmo franciscano a una rastrera, empobrecida expresión dialectal mientras no apareciera el Dante creador de alas y de garras. Observemos, de paso, que el habla gauchesca del Río de la Plata, sustancia principal de aquella disipada nube, no lleva en sí diversidad suficiente para erigirla siquiera en dialecto como el de León o el de Aragón: su leve matiz la aleja demasiado poco de Castilla, y el *Martín Fierro* y el *Fausto* no son ramas que disten del tronco lingüístico más que las coplas murcianas o andaluzas.

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

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

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

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

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

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

A la naturaleza sumamos el primitivo habitante. ¡Ir hacia el indio! Programa que nace y renace en cada generación, bajo muchedumbre de formas en todas las artes. En literatura, nuestra interpretación del indígena ha sido irregular y caprichosa. Poco hemos agregado a aquella fuerte visión de los conquistadores como Hernán Cortés, Ercilla, Cieza de León, y de los misioneros como fray Bartolomé de Las Casas. Ellos acertaron a definir dos tipos ejemplares, que Europa acogió e incorporó a su repertorio de figuras humanas: el "indio hábil y discreto", educado en complejas y exquisitas civilizaciones propias, singularmente dotado para las artes y las industrias, y el "salvaje virtuoso", que carece de civilización mecánica, pero vive en orden, justicia y bondad, personaje que tanto sirvió a los pensadores europeos para crear la imagen del hipotético hombre del "estado de naturaleza" anterior al contrato social. En 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 querella 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 desembocando en el callejón sin salida; pero nadie sintió mejor que él los soberbios ímpetus, la acre originalidad de la barbarie que aspiraba a destruir. En tales oposiciones y en tales decisiones está el Sarmiento aquilino: la mano inflexible escoge; el espíritu amplio se abre a todos los vientos. ¿Quién comprendió mejor que él a España, la España cuyas malas herencias quiso arrojar al fuego, la que visitó "con el santo propósito de levantarle el proceso verbal", pero que a ratos le hacía agitarse en ráfagas de simpatía? ¿Quién anotó mejor que él las limitaciones de los Estados Unidos, de esos Estados Unidos cuya perseverancia constructora exaltó a modelo ejemplar?

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

El afán europeizante

Volvamos ahora la mirada hacia los europeizantes, hacia los que, descontentos de todo americanismo con 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 egemonía 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 defienda —acaso la única vez en su vida— con el ejemplo de Grecia, será fácil demostrarle que el milagro griego, si más solitario, más original que las creaciones de sus sucesores, recogía vetustas herencias: ni los milagros vienen de la nada; Grecia, madre de tantas invenciones estupendas, aprovechó el trabajo ajeno, retocando y perfeccionando, pero, en su opinión, tratando de acercarse a los cánones, a los paradigmas que otros pueblos, antecesores suyos o contemporáneos, buscaron con intuición confusa.[2]

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

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

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

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

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

Aceptemos francamente, como inevitable, la situación compleja: al expresarnos habrá en nosotros, junto a la porción sola, nuestra, hija de nuestra vida, a veces con herencia indígena, otra porción substancial, aunque sólo fuere el marco, que recibimos de España. Voy más lejos: no sólo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos —según la repetida frase de Sarmiento— al Imperio Romano. Literariamente, desde que adquieren plenitud de vida las lenguas romances, a la Romania nunca le ha faltado centro, sucesor de la Ciudad Eterna: del siglo XI al XIV fue Francia, con oscilaciones iniciales entre Norte y Sur; con el Renacimiento se desplaza a Italia; luego, durante breve tiempo, tiende a situarse en España; desde Luis XIV vuelve a Francia. Muchas veces la Romania ha extendido su influjo a zonas extranjeras, y sabemos cómo París gobernaba a Europa, y de paso a las dos Américas, en el siglo XVIII; pero desde comienzos del siglo XIX se definen, en abierta y 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 la existencia de la Romania 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 norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido.

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

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

guerra, y no faltan entre ellos los conductores e iluminadores de pueblos.

El futuro

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

Sólo un temor me detiene, y lamento turbar con una nota pesimista el canto de 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 Zelandia, 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 contemporánio no es el que fue. El arte había obedecido hasta ahora a dos fines humanos: uno, la expresión de los anhelos profundos, del ansia de eternidad, del utópico y siempre renovado sueño de la vida perfecta; otro, el juego, el solaz imaginativo en que descansa el espíritu. El arte y la literatura de nuestros días apenas recuerdan ya su antigua función trascendental; sólo nos va quedando el juego ... Y el arte reducido a diversión, por mucho que sea diversión inteligente, pirotecnia del ingenio, acaba en hastío.

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

Buenos Aires, 1926

La literatura de la América española tiene cuatro siglos de existencia, y hasta ahora los dos únicos intentos de escribir su historia completa se han realizado en idiomas extranjeros: uno, hace cerca de diez años, en inglés (Coester); otro, muy reciente, en alemán (Wagner). Está repitiéndose, para la América española, el caso de España: fueron los extraños quienes primero se aventuraron a poner orden en aquel caos o —mejor— en aquella vorágine de mundos caóticos. Cada grupo de obras literarias —o, como decían los retóricos, "cada género" — se ofrecía como "mar nunca antes navegado", con sirenas y dragones, sirtes y escollos. Buenos trabajadores van trazando cartas parciales: ya nos movemos con soltura entre los poetas de la Edad Media; sabemos cómo se desarrollaron las novelas caballerescas, pastoriles y picarescas; conocemos la filiación de la familia de Celestina ... Pero para la literatura religiosa debemos contentarnos con esquemas superficiales, y no es de esperar que se perfeccionen, porque el asunto no crece en interés; apaudiremos 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.[1] De la poesía lírica de los "siglos de oro" sólo sabemos que

nos gusta; o cuándo nos gusta: no estamos ciertos de quién sea el autor de poesías que repetimos de memoria; los libros hablan de escuelas que nunca existieron, como la salmantina; ante los comienzos del gongorismo, cuantos carecen del sentido del estilo se desconciertan, y repiten discutibles leyendas. Los más osados exploradores se confiesan a merced de vientos desconocidos cuando se internan en el teatro, y dentro de él, Lope es caos él solo, monstruo de su laberinto.

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

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

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

Las tablas de valores

Noble deseo, pero grave error cuando se quiere hacer histo-

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

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

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

Nacionalismos

Hay dos nacionalismos en la literatura: el espontáneo, el natural acento y elernental 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 nacionalisino 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, acompa-

ñan multitud de matices espirituales diversos. ¿Sería de creer que mientras cada región de España se define con rasgos suyos, la América española se quedara en nebulosa informe, y no se hallara medio de distinguirla de España? ¿Y a qué España se parecería? ¿A la andaluza? El andalucismo de América es una fábrica de poco fundamento, de tiempo atrás derribada por Cuervo.[1]

En la práctica, todo el mundo distingue al español del hispanoamericano: hasta los extranjeros que ignoran el idioma. Apenas existió población organizada de origen europeo en el Nuevo Mundo, apenas nacieron los primeros criollos, se declaró que diferían de los españoles; desde el siglo XVI se anota, con insistencia, la diversidad. En la literatura, todos la sienten. Hasta en don Juan Ruiz de Alarcón: la primera impresión que recoge todo lector suyo es que *no se parece* a los otros dramaturgos de su tiempo, aunque de ellos recibió —rígido ya— el molde de sus comedias: temas, construcción, lenguaje, métrica.

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

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

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

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

América y la exuberancia

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

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

Y, sin embargo, yo no creo en la teoría de nuestra exuberancia. Extremando, hasta podría el ingenioso aventurar la tesis contraria; sobrarían escritores, desde el siglo XVI hasta el XX, para demostrarla. Mi negación no esconde ningún propósito defensivo. Al contrario, me atrevo a preguntar: ¿se nos atribuye y nos atribuimos exuberancia y énfasis, o ignorancia y torpeza? La ignorancia, y todos los males que de ella se derivan, no son caracteres: son situaciones. Para juzgar de nuestra fisonomía espiritual conviene dejar aparte a los escritores que no saben revelarla en su

esencia porque se lo inipiden sus imperfecciones en cultura y en dominio de formas expresivas. ¿Qué 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 ésos sólo alcanzan a producir tanto como los que en España representen el término medio de actividad; pero nunca tanto como Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán. Y no se hable del siglo XVII: Tirso y Calderón bastan para desconcertarnos; Lope produjo él solo tantos como todos juntos los poetas dramáticos ingleses de la época isabelina. Si Alarcón escribió poco, no fue mera casualidad.

¿Exuberancia es verbosidad? El exceso de palabras no brota en todas partes de fuentes iguales; el inglés lo hallará en Ruskin, o en Landor, o en Thomas de Quincey, o en cualquier otro de sus estilistas ornamentales del siglo XIX; el ruso, en Andreyev: excesos distintos entre sí, y distintos del que para nosotros representan Castelar o Zorrilla. Y además, en cualquier literatura, el autor mediocre, de ideas pobres, de cultura escasa, tiende a verboso; en la española, tal vez más que en ninguna. En América volvemos a tropezar con la ignorancia; si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina, y no por exuberancia nuestra. *Le climat* —parodiando a Alceste— *ne fait rien á 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 literaturas occidentales, al declinar el romanticismo, perdieron prestigio la *inspiración*, la elocuencia, el énfasis, "primor de la scriptura", como le llamaba nuestra primera monja poetisa doña Leonor de Ovando. Se puso de moda la sordina, y hasta el silencio. *Seul le silence est grand*, se proclamaba ¡enfáticamente todavía! En América conservamos el

respeto al énfasis mientras Europa nos lo prescribió; aun 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? ¿0 de Byron, o de Espronceda, o de Quintana? Cierto; 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 económco -salvo uno que otro punto crucial, difícil en extremo-, no resulta clara ni plausible en el orden artístico. Hay, para el observador, literatura de México, de la América Central, de las Antillas, de Venezuela, de Colombia, de la región peruana, de Chile, del Plata; pero no hay una literatura de la América tropical, frondosa y enfática, y otra literatura de la América templada, toda serenidad y discreción. Y se explicaría —según la teoría climatológica en que se apoya parcialmente la escisión intentada— porque, contra la creencia vulgar, la mayor parte de la América española situada entre los trópicos no cabe dentro de la descripción usual de la zona tórrida. Cualquier manual de geografía nos lo recordará: la América intertropical se divide en tierras altas y tierras bajas; sólo las tierras bajas son legítimamente tórridas, mientras las altas son de temperatura fresca, muchas veces fría. ¡Y el Brasil ocupa la mayor parte de las tierras bajas entre los tró-

picos! 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 sede de los poetas desde el fraile Navarrete hasta González Martínez), y en ella nunca prosperó la tendencia a la exaltación, ni aun en las épocas de influencia de Hugo, sino en personajes aislados, como Díaz Mirón, hijo de la costa cálida, de la tierra baja. Así se ve que el carácter de las letras peruanas es también de discreción y mesura; pero en vez de la melancolía pone allí sello particular la nota humorística, herencia de la Lima virreinal, desde las comedias de Pardo y Segura hasta la actual descendencia de Ricardo Palma. Chocano resulta la excepción.

La divergencia de las dos Américas, la *buena* y la *mala*, en la vida literaria, sí comienza a señalarse, y todo observador atento la habrá advertido a 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.

Biblioteca Nacional
PROCESOS TECNICOS
SANTO DOMI

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, esquiva 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 arrancaría 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 tragedia inmóvil. En Alemania, el realismo se ahogaba con su propio exceso en el naturalismo brutal, o se disolvía en delirios poéticos. Francia, tardía, y tras ella Italia, se sumaron al fin a la corriente tumultuosa en que navegamos, a merced del ímpetu, sin saber dónde haremos escala.

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

No que el realimo 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.

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 separación 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 inmuebles 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.

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

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

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

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

¿Para qué sirve el realismo?

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

Pero, ¿basta, o cabe siquiera, en *Cuando resucitemos?* ¿En *La nave?* ¿En Claudel? ¿En Dunsany? ¿En Tagore? ¿En 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 reducido a unos cuantos tipos de obra dramática: el drama y la comedia sentimental de las gentes de Madrid; la comedia del campo o de la aldea, de preferencia con escenario andaluz; la tragedia de los obreros y los campesinos; las farsas y sainetes, por lo común grotescos; el drama policíaco, y, como excepción, el drama poético, resucitado por Marquina. El teatro argentino es aún más reducido: dramas y comedias, de corte uniforme, sobre el *mundo elegante* de Buenos Aires; comedias sobre las familias de la burguesía pobre; dramas de arrabal, con el típico *conventillo* o casa de vecindad; tragedias rurales —todo sometido a la técnica realista. Y el argentino es el único teatro nacional de pleno desenvolvimiento en nuestra América.[1]

La solución artística

Diversas soluciones se presentan. Las más y las mejores son

simplificaciones: hay acuerdo en afirmar que el escenario moderno está recargado de cosas inútiles.

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

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

Así nace el escenario *artístico*. De él existen dos tipos principales: uno, que sirve de fondo arquitectónico o 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 la luz. El *ballet* ruso, bajo la inspiración de León Bakst, es el ejemplo mejor conocido de las nuevas riquezas de forma y color. Appia y Craig acuden a las sugestiones 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

furia 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 —¡como sintió Eurípides la poesía patética de los niños! —, detrás de la rota muralla surgen rojos resplandores de incendio. Arde Troya, caen sus orgullosas torres, y el *commos*, el clamor de Hécuba y las troyanas, que entonan su despedida a la ciudad heroica, va subiendo, subiendo junto con las llamas... Se apaga en largo gemido, mientras va cayendo la noche: rumbo a la noche desfilan y desaparecen las troyanas cautivas.

Solución histórica

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

Solución radical

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

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

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 solticiones. 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 jira 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 jira, en que se cambiaba de ciudad con gran frecuencia, cuanndo 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, mnanteniendo 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 *Maître 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!

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 raquítico 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 de Averno, precaviéndose de asustar a la masa rutinaria del público madrileño, se debe a las compañías de María Guerrero (con *El cartero del rey*, de Tagore) y de Catalina

Bárcena. Benavente, a quien sus buenas intenciones ocasionales le hacen perdonar sus muchos pecados, merece recuerdo por sus ensayos de teatro infantil: a uno de ellos debe su nacimiento *La cabeza del dragón*, la deliciosa comedia de Valle-Inclán. Ha de recordarse la *Fedra*, de Unamuno, en el Ateneo de Madrid, con escenario simplificado. Y el marco de la escena fue hábilmente roto, pero sin reforma de las decoraciones, por Cipriano Rivas Cherif, distribuyendo entre el tablado y la sala del público a los personajes del acto de la asamblea en *Un enemigo del pueblo*, cuando los socialistas madrileños organizaron una representación de aquella tragicomedia del individualismo (1920).

Gran devoto de la utopía —de la utopía, que es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo—, Azorín ha creado (¡sobre el papel!) el teatro a que aspira la España moderna. Y si no 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 Murciélago (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 movi-

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

En la Argentina hay signos favorables; la Asociación de Amigos del Arte abriga entre sus proyectos uno de espectáculos dramáticos; el señor Piantanida, en las columnas de *Martín Fierro*, hace excelentes indicaciones sobre las perspectivas del "teatro de arte" en Buenos Aires; se construyen teatros griegos, que bien pudieran conquistar al público, para sorpresa de los escépticos... 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.

Buenos Aires, 1925

II.
Figuras

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 mesura, 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 Carpio y Altamirano, nos han dado paisajes ardientes. Y sobre todo, me diréis, Díaz Mirón. ¡Ah, sí! Díaz Mirón, que es de los poetas mexicanos nacidos en 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 vívidas, la carne de las mujeres, en los lienzos de Sorolla, de Bilbao, de Benedito, de Chicharro, de Carlos Vázquez; de otro, los paños negros, las caras melancólicas, las flores pálidas, los ambientes grises, en los lienzos de Juan Téllez, de Germán Gedovius, de Diego Rivera, de 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 discresión y sobriedad. No es espejismo de la distancia. Acudamos a su contemporáneo don Juan Pérez de Montalván, y veremos qué nos dice en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla*, al final de su miscelánea *Para todos* (1632): "*Don Juan Ruiz de Alarcón las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar, y nada que reprehender, que después de haberse escrito tanto, es gran muestra de su caudal fertilísimo*".[1]

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

de Alarcón las raíces de su *extrañeza*. *¿Cómo* la lejana colonia había de engendrar un verdadero ingenio de la corte? La patria, en este caso, resultaba mero accidente.

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

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

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

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

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

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

Procesos Técnicos
Santo Domingo

invención, y el que, por fin, en el teatro, da a la vida apariencia de rápido e ingenioso mecanismo.

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

En medio de este teatro artificioso, pero rico y brillante, don Juan Ruiz de Alarcón manifestó personalidad singular. Entróse como aprendiz por los caminos que abrió Lope, y lo mismo ensaya la tragedia grandilocuente (en *El Anticristo*) que la comedia extravagante (en *La cueva de Salamanca*). Quiere, pues, conocer todos los recursos del mecanismo y medir sus propias fuerzas; día llega en que se da cuenta de sus aptitudes reales, y entonces cultiva y perfecciona su huerto cerrado. No es rico en dones de poeta: carece por completo de virtud lírica; versifica con limpieza (salvo en los endecasílabos) y hasta con elegancia. No es audaz y pródigo como su maestro y enemigo, Lope, como sus amigos y rivales: es discreto —como mexicano—, escribe poco, pule mucho y se propone dar a sus comedias sentido claro. No modifica, en apariencia, la fórmula del teatro nacional; por eso superficialmente no se le distingue entre sus émulos y puede suponérsele tan español como ellos; pero internamente su fórmula es otra.

El mundo de la comedia de Alarcón es, en lo exterior, el mismo mundo de la escuela de Lope: galanes nobles que pretenden, contra otros de su categoría o más altos, frecuentemente príncipes, a damas vigiladas, no por madres que jamás existen, sino por padres, hermanos o tíos; enredos e intrigas de amor; conflictos de honor por el decoro femenino o la emulación de los caballeros; amor irreflexivo en el hombre; afición variable en la mujer; solución, la que salga, distribuyéndose matrimonios aun innecesarios o inconvenientes. Pero este mundo, que en la obra

de los dramaturgos españoles vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras, en Alarcón se mueve con menos rapidez: su marcha, su desarrollo son más 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 defectos,
graceja con apodar
los que otro tiene en el cuerpo.

La observación de los caracteres y las costumbres es el recurso fundamental y constante de Alarcón, mientras en sus émulos

es incidental: la observación, no la 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 trasmutación de elementos morales en elementos estéticos, dón rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular por eso en la literatura española.

En él la desgracia —su deformidad física— aguzó la sensibilidad y estimuló el pensar, llevándolo a una actitud y un concepto de la vida fuertemente definido, hasta excesivo en su definición. Orgulloso y discreto, observador y reflexivo, la dura experiencia social lo llevó a formar un código de ética práctica, cuyos preceptos reaparecen a cada paso en las comedias. No es una ética que esté en franco desacuerdo con la de los hidalgos de entonces; pero sí señala rumbos particulares que importan modificaciones. Piensa que vale más, según las expresiones clásicas, *lo que se es* que lo *que se tiene* o *lo que se representa*. Vale más la virtud que el talento, y ambos más que los títulos de nobleza; pero éstos valen más que los favores del poderoso, y más, mucho más, que el di-

nero. 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 consura en su rebuscado y venenoso estilo Cristóbal Suárez de Figueroa.

El honor, ¡desde luego! El honor debe ser cuidadosa preocupación de todo hombre y de toda mujer; y debe oponerse como principio superior a toda categoría social, así sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre, aunque sea rey, ni por motivo alguno, aunque sea la pasión más legítima: el amor, o la defensa personal, o el castigo por deber familiar, supervivencia de épocas bárbaras. Entre las virtudes, ¡qué alta es la piedad!, Alarcón llega a pronunciarse contra el duelo, y especialmente contra el deseo de matar. Además, le son particularmente caras las virtudes del hombre prudente, las virtudes que pueden llamarse lógicas: la sinceridad, la lealtad, la gratitud, así como la regla práctica que debe complementarlas: la discreción. Y hay una virtud menor que estimaba en mucho: la cortesía. El conquistador encontró en México poblaciones con hábitos arraigados de cortesía compleja, a la manera asiática, y de ella se impregnó la vida de la colonia. Proverbial era la cortesía de Nueva España desde los tiempos de nuestro dramaturgo: "cortés como un indio mexicano", dice en el *Maros de Obregón* Vicente Espinel. Poco antes, el médico español Juan de Cárdenas celebraba la urbanidad de México comparándola con el trato del peninsular recién llegado en América. A fines del siglo XVII decía el venerable Palafox al hablar de las *Virtudes del indio*: "la cortesía es grandísima". Y en el siglo XIX, ¿no fue la cortesía uno de los rasgos que mejor atraparon los sagaces ojos de madame Calderón de la Barca? Alarcón mismo fue muy cortés; Quevedo, malévolamente,

lo llama "mosca y zalamero". Y en sus comedias se nota una abundancia de expresiones de mera cortesía formal que contrasta con la frecuente omisión de ellas en sus contemporáneos:

"*Grande cosa es el amor; pero* —piensa Alarcón— *¿es noble 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 mentes. No; las ideas morales de este que fue moralista entre hombres de imaginación circulan libre y normalmente, y se incorporan al tejido de la comedia, sin pesar sobre ella ni convertirla en disertación metódica. Por lo común, aparecen bajo forma breve, concisa, como incidentes del diálogo. O bien se encarnan en ejemplos: tales el Don García, de *La verdad sospechosa*, y el Don Mendo, de *Las paredes oyen* (ejemplos a contrario), o el Garci Ruiz de Alarcón, de *Los favores del mundo*, y el marqués Don Fadrique, de Ganar amigos.

El dón 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 esta de par-

te de Don García, y hasta esperamos que prorrumpa 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 excepción y de prueba. El propósito moral y el temperamento meditativo de Alarcón iluminan con pálida luz y tiñen de gris melancólico este mundo estético, dibujado con líneas claras y firmes, más regular y más sereno que el de los dramaturgos españoles, pero sin sus riquezas de color y forma.

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

po; no sólo adoptó el sistema dramático de Lope, y puso en él su nueva orientación, sino que obervó 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 monstruosos, pero donde sobresale por sus actitudes herdticas 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 (los grandes tradiciones: la poética y la realista; las que podrían llamarse también, recortando el sentido de las palabras, romántica y clásica. La una se entrega desinteresadamente a la imaginación, a la alegría de vivir, a las emociones amables, al deseo de ideales sencillos, y confina a veces con el idilio y con la utopía, como en *Las aves* de Aristófanes y *La tempestad* de Shakespeare; la otra quiere ser espejo de la vida social y crítica activa de las costumbres, se ciñe a la observación exacta de hábitos y caracteres, y muchas veces se aproxima a la tarea del moralista psicólogo, como Teofrasto o Montaigne. De aquélla han gustado genios mayores: Aristófanes y Shakespeare, Lope y Tirso. Los representantes de la otra son artistas más limitados, pero admirables señores de su dominio, cultores finos y perfectos. De su tradicion es patriarca Menandro: a ella pertencen Plauto y Terencio, Ben Jonson, Moliere 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

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 Spinosa 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.1 Esta poesía de conceptos 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 única, 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 desbordar-

los, 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 esta engendrando la reacción, la antítesis contraria a la actual tesis simbolista bajo cuyo imperio vivimos.

Esta 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 simbolisimo 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, acomodándonos 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 Martítinez 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. Cada uno de 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 balida 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.

Pero junto a las rientes escenas mitológicas, entre los paisajes de escuela mexicana (la que comienza en Navarrete y culmina en Pagaza y Othón), 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 flavita de Verlaine. ¡Ay de quien escuchó este *són 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 deslumbramento, 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 su-

cede el símbolo espiritual del buho, 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:

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 sende-

ros 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:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...
Mira al buho sapiente ...

El 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, coo la fuente escondida"; debe purificar el dolor en el arte, y, según su religión estética, trasmutarlo en símbolo. Mas 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, 1915

APOSTILLA

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

De 1800 a nuestros días, la literatura mexicana se divide en cinco períodos. Al primero lo caracteriza el estilo 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.

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; 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 preclaras 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 li-

teraria 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 considerar 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 florecimiento 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 literatura, en contraste con el aire de dilettantismo que iban adquiriendo durante la época de Porfirio Díaz.

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 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.

Otros poetas había en 1910: así, los del grupo interniedio, de transición entre la *Revista Moderna* y el Ateneo. Sus poetas representativos, como Argüelles Bringas, 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 Revolución: 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.

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 siguen los jóvenes. No creo ofenderle si declaro que en 1922 se comienza a decir que ya no tiene nada nuevo que enseñar.2 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.

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.

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 ter-

minado: 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, oh 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 alcióneos, 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 hieles, que persigue guiños y fantasías de las cosas en vez de flaquezas humanas; cabriola de ideas, danza del ingenio. Los ojos se regalan fiestas y viajes; las ciudades, reducidas a síntesis cubistas, desfilan en procesiones 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 se-

renidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible. Soplaba todavía el viento tempestuoso de Nietzsche, henchido del duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisíaco; en Alemania, la erudición prolífica se orcaba con las ingeniosas hipótesis de Wilamowitz; en los pueblos de lengua inglesa, el público se electrizaba 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 Murray, 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 rehusa 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 Pílades. 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,
si adivino dónde 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 dónde soplaba el espíritu. Cuando se alejó de su *alma mater*, en 1907, bullían los gérmenes de revolución doctrinal entre la ju-

ventud 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 española. 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 (¡regJas!, ¡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 preciosas 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, desorbitantes— se quejaba él de la tiranía creciente de la "pantufla 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 Simpatíass 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 reminicencias: 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 mas 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 mi-

rada 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.

Como 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 sitiales 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

III.
Dos apuntes argentinos

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 Interriacional 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 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 reinaugurarse 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 con-

quistas 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 Centenario: 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 Colima.

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 lo 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 virtudes del amigo —viril, leal, discreto, 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 adoptan 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 conservadora ni renegados.

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 pen-

samiento 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 predican evangelio de serenidad en nuestra América intranquila y discordante, como el griego que, en perpetua agitación y querella 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, 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.[2]

IV

Aquel espíritu tranquilo era espíritu fuerte: por eso unía, a la honda paz de su vida interior, la franca entereza de su vida bíblica. Creo que lo mejor de su obra escrita queda en los discursos, porque ellos representan una parte de aquella vida pública. 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 amigos, 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 realidad 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 manojo de páginas del luchador universitario que se exaltó hasta convertirse en soldado de la magna patria.

México, abril de 1924

La antología de Julio Noé[1] 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, quizás? 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*, omento 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 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 parecernos 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 lamento, con Borges, la omisión de Nora 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 Piñeiro, 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]

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 Mendióroz, 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 llueve.*

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 "Zodíaco", "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.

IV.
Panorama de la otra América

Veinte años de literatura en los Estados Unidos

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).

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 refluido 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 do-

mesticación 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 es-

píritu. Pero el mundo, cuando se recobró de su estupor, desechó el pragmatismo: mera variación infecunda sobre el tema familiar de las limitaciones del conocimiento humano. Ni por la edad, ni por la orientación, representaba William James el anhelo de las nuevas generaciones. Su pragmatismo no es la primera filosofía del siglo xx: es la última del XIX. ¿No lo revela la dedicatoria del libro a los manes de John Stuart Mill? El filósofo era, eso sí, admirable psicólogo y estilista admirable, y cualquier página suya es excitante, jugosa.

Colega de William James en la enseñanza filosófica de Harvard era también, para 1907, George Santayana, el español. Su obra, hasta entonces, era principalmente de poeta (*Sonetos*, 1894; *Lucifer*, 1899; *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 definitivaniente a Europa, a la cual perteneció siempre en espíritu. Hizo parte de su educación en América; pero —dice Josepli 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.[4]

Entre los jóvenes de 1907 —o los "todavía jóvenes"- ninguna personalidad como la de Edith Wharton. Sabía, de la novela, todo lo que podían enseñarle Inglaterra y Francia; manejaba el estilo con estupenda maestría, combinando la precisión de acero y el brillo de cristal; entre sus dones naturales contaba el dominio

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

Quien sí observó el cambio de los tiempos fue Henry Adams. Nacido en 1838, pero en Boston —lo cual equivalía, según él, a nacer con cien años de retraso—, se acercaba a los setenta en 1907 y no se le conocía en las letras sino como investigador de la historia nacional. Tenía escritas, en todo o en parte, y sólo las conocían sus amigos, sus dos obras maestras: *El monte Saint Michel y Chartres: estudio de la unidad en el siglo XIII:* La educación de Henry Adams: estudio de la muplicidad 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 avecina 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 Wharthon, 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: *Harpers Magazine, The North American Review, hasta The Atlantic Monthly*. Y se supondrá cómo coadyuvan las publicaciones socialistas: las hay excelentes, como *The Liberator* (antes llamado Masses), *The New Masses, The Survey*. Condénsase la discusión en una obra orgánica, *La civilización en los Estados Unidos* (1921), escrita por "treinta americanos": el estado mayor del ejército rebelde pasa revista a treinta actividades, y, salvo excepciones escasas, a todo le opone reparos.[6] Se discute todo con tremenda energía en 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 facil. 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 Williani Morris; pero pudo vivir en concordia con su ambiente, como Thackerav, como Tennyson. En los Estados Unidos del siglo xx el pensador y el artista, si son genuinos, son rebeldes: instinto y razón les avisan que la aquiescencia los hundiría en la mediocridad. La preocupación económica no hace sola el daño: es el conjunto de estrecheces heredadas y adquiridas, la religión sin luz del puritano, la asfixiante moral de inhibiciones y prohibiciones, los temores y prejuicios de raza, la interpretación reverencialmente confusa de la democracia, el noble instinto del trabajo preso en el círculo vicioso de la prosperidad, la pobreza íntima de la "vida de frontera", aturdida entre el frenesí de diversiones donde sólo el cuerpo es activo, la máquina y la empresa que propagan la uniformi-

dad 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 conquistrarlos. 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, logías, congresos, universidades de alfalfa... Ha compilado, con George Jean Nathan, otro agil 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 prescritante 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. Ensaya la justificación del espíritu norteamericano, resumiendo sus aspiraciones en la fórmula del "ascetismo atlético": atribuye a la fórmula virtudes griegas. Pero las virtudes griegas eran más ricas. A la retaguardia desfilan los ancianos irritados: creen que el país va rumbo al desastre moral e intelectual; no culpan al filisteo: culpan al rebelde, al reformador. El viejo catedrático de Yale, Irving Babbit, buscando la fuente del mal moderno, la encuentra en Rousseau; predica el abandono de todos los romanticismos y el retorno al racionalismo académico.[8]

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

Ludwig Lewisohn, en su *Corriente arriba* (1921), recuerda las amarguras de sus padres: judíos alemanes de buena cultura, al abandonar Europa padecen inadaptación, porque les falta la ingenuidad del inmigrante rústico, la tabla rasa donde fácilimente se imprimen los caracteres del Nuevo Mundo. Y narra las amargu-

ras propias, las amarguras del judío, víctima de perpetua conspiración sigilosa, de extraño prejuicio, inexplicable en una sociedad a la que él no trajo problemas. A pesar de sus momentos de énfasis o pesadez teutónica, el libro interesa en todas sus páginas, y las tiene conmovedoras."[9]

De muy diferente sabor, no trágico, sino lírico, son las autobiografías de Alfred Kreymborg y de Sherwood Anderson, dos de los escritores íntegramente admirables de la generación dominante. Ante la vida norteamericana, y sus errores, y sus durezas, y su desperdicio de fuerzas espirituales, no claman, ni apenas protestan: se encogen de hombros, tararean una canción, y se van por senderos solitarios, donde hay pájaros todavía y no corren las multitudes estentóreas en automóvil. Renuncian a los espejismos de la civilización: no los sujeta ningún imán, ni el palacio sustentado sobre hierro, ni la teoría solemne desplegada como bandera en la universidad; se escapan a pensar, a mirar, a oír, a imaginar, a buscar el pensamiento libre, la visión pura. Aires de libertad y de pureza orean 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 te fascinaron las vicisitudes del descastamiento, el caso del hombre de América en Europa; se hacen densos en Edith Wharton: ¡áspero sabor el de *La costumbre del país*! Ahora abundan los novelistas de problemas. Uno de los que dan la pauta es Sinclaír 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 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 en nuestro tiempo"*: sólo deplora sus atrocidades de forma. A pesar del estilo descuidado, a pesar de la técnica enfadosa, Dreiser es un novelista poderoso en la pasión y en la ternura.[12]

VI

Al iniciarse el siglo XX, sobre el drama pesaba en los Estados Unidos la maldición que lo deshizo en Inglaterra durante cien años: el teatro no era, no quería ser literatura. Los empresarios se lo vedaban, bajo el pretexto del gusto del público: la eterna incógnita calumniada. Entre la balumba de melodramas y sainetes, apenas se levantaban, con aspiraciones de limpieza, las mediocres comedias realistas de Augustus Thomas y de Clyde Fitch. De Fitch se salva una que otra escena, como el comienzo de *Los trepadores*, donde una familia regresa del entierro del padre declarando que fue un éxito social. Hubo después intentos de drama poético (Percy Mackaye) y obras aisladas de aliento vigoroso como *The Great Divide*, del buen poeta William Vaughan Moody, con aroma de desierto en sus escenas iniciales, o de ingenio vivaz, como The New York Idea, de Larigdon 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 Provincetwon Players en Nueva York; el Little Theatre de Maurice Browne en Chicago; el Portmanteau Theatre, viajero; después, en Nueva York, el Teatro de los Dramaturgos, de escritores revolucionarios, el Teatro Cívico de Repertorio, y tantos más, en continua aparición y desaparición. Los estudiantes universitarios hacen buen teatro en todo el país. Se ofrecen al público tragedias griegas, dramas de la India y del Japón, farsas europeas de la Edad Media, novedades irlandesas, rusas, austríacas, alemanas, españolas... Surgen, al fin, el empresario de las maravillas, Arthur Hopkins —cuyo ejemplo siguen Winth—rop 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 hondas piedades para los miserables, los opresos, 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, Cabefi, Mencken, en la generación ahora dominante. Todavía otros, como Elinor Wylie en la novela, Stark Young en la crítica. Muy discutidos, seguramente no impecables, pero con grandes virtudes de expresión, Sherwood Anderson, John Dos Passos. Pero ¿y la prosa periodística en grandes trechos de Sinclair Lewis? ¿Los errores pedantescos de Hergesheimer, desigual en sus aspiraciones de opulencia? ¿Las atrocidades estilísticas de Dreiser, comparables a las de Pío Baroja en castellano? La prosa necesita largo, paciente cultivo para alcanzar el florecimiento de expresión que es usual en Francia, en Inglaterra.[14]

En poesía el problema de la forma está victoriosamente resuelto: hay buen número de poetas cuya expresión es eficaz, y, para sus fines, perfecta. Aún más: durante los últimos veinte años, es en los Estados Unidos, más que en Inglaterra, donde la poesía de lengua inglesa ha buscado y ha encontrado formas nuevas. Desde que Harriet Monroe fundó la revista *Poetry*, en Chi-

cago, 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, muhcha 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 Doolitüe, 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 espanoles); 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 decrépita como en los pueblos del Norte de Boston: en medio de sus estrecheces, bulle actividades y de esperanzas.

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

los 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 renuncias, 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, Sanbuerg, Masters, Lindsay, Frost, Robinson, como sus novelistas mejores, Theodore Dreiser, Shetwood 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

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, combatien-

tes 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 nosotros, 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

El descontento y la promesa

[1] Omitimos el siguiente paréntesis, tachado por P.H.U. "(improvisador genial, pero débil de conciencia artística, hasta pedir excusas por escribir a gusto de sus compatriotas)".

[2] 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 de 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'Odyssée*, texto y traducción, París, 1924).

Caminos de nuestra historia literaria

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

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

[3] A dos escritores nuestros, Rufino Blanco Fombona y Ventura García Calderón, debemos conatos de bibliotecas clásicas de la América española. De ellas prefiero las de García Calderón, por las selecciones cuidadosas y la pureza de los textos.

[4] A las pruebas y razones que adujo Cuervo en su artículo "El castellano en América" del *Bulletin Hispanique* (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.

Hacia el nuevo teatro

[1] 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 afición y preocupación de escritores genuinos: Azorín, Baroja, Ors, los Machado, Araquistáin; reaparece en Unamuno y Valle-Inclán. En la Argentina, con menos fuerza, se observan signos semejantes.

[2] ¡Ojalá les faltase sólo el escenario! Desde el siglo xviii, los pueblos de habla española rarísima vez oyen, en escena, el texto originario de las comedias antiguas: lo que se nos da son refundiciones absurdas, como aquella de *La estrella de Sevilla* que acaba en matrimonio. Y los pueblos de habla inglesa tampoco oyeron el texto real de Shakespeare durante el siglo XIX: cuál era el estado de cosas hacia el final podrá verse en los dos suculentos volúmenes de *Dramatic opinions and essays* de Bernard Shaw. 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 versiones, extraordinariamente irrespetuosos para Shakespeare. Pero parecían aceptables en cotejo con las pavorosas versiones de los actores italianos; de las palabras de Shakespeare, de aquel maravilloso manto purpúreo de endecasílabos constelado 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.

Don Juan Ruiz de Alarcón

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

Enrique González Martínez

1 Escrito ente trabajo en 1915, como prólogo al libro de versos *La muerte del cisne,* al leerlo debe recordarse la limitación de tiempo. El poeta, después, no se ha quedado inmóvil. El mundo, tampoco. [En realidad se trata del prólogo a Jardines de Francia.]

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

El amigo argentino

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

2 Tanto más me interesaron aquellos cantares para fiestas de estudiantes cuanto que, dado como soy a rastrear la poca metafísica que hay descubrí en la poesía española (Fray Luis...Espronceda... Jiménez), descubro allí este verso: "*La realidad existe porque el alma la crea...*"

Poesía argentina contemporánea

1 *Antología de la poesía argentina moderna,* 1900-1925, 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 Vignale y César Tiempo (1927).

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 Goycoechea 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 voltumen 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 Gasteliú, 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.

Veinte años de literatura den los Estado Unidos

[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.

[2] *The ordeal of Mark Tivain*, Nueva York, 1919.

[3] Después del egregio trío de Harvard —Royce, James, Santayana—, la filosofía no recobra en los Estados Unidos la riqueza literaria de la expresión. Ni en John Dewey ni en los corifeos del realismo hay grandes virtudes de estilo. Entre las excepciones: Baker Brownell, en quien sí influye Santayana. Pero nunca como ahora tuvo popularidad el tema filosófico: la *Historia de la filosofía* de Will Durant (1926) halla cerca de doscientos mil lectores.

[4] Astros menores, irregulares también, atraviesan la época de transición: James Huneker, febril amador 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.

[6] Entre las excepciones: Walter Pach, el pintor, hablando de las artes plásticas, desordenada y activas, encara la situación con buen ánimo. En Pach, a la actitud severamente crítica se une el amor de la lucha y de la creación.

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

[8] Entre los que no se dan a partido, o lo hacen accidentalmente, hay críticos de importancia: dos de los mejores, mis antiguos colegas de la Universidad de Minnesota, Oscar W. Firkins y Joseph Warren Beach. Hombre de inmensa lectura, de fino discernimiento es Firkins; su *Emerson es libro fundamental*. Inquieto, ágil, agudo es Beach. Después de sus sólidos libros sobre Meredith, Hardy, Henry James, sus *Perspectivas de la prosa en los Estados Unidos* (1926) lo convierten en uno de los hombres de la hora.

En la erudición, cuyos laboratorios están principalmente en las Universidades, con su cadena de ricas bibliotecas, el trabajo es amplio y perseverante. La filología y la historia literaria de España y de nuestra América cuentan con laboriosa multitud, cuyos jefes son Ford, Marden, Buchanan, Northup, Schevill, Morley, Keniston, Hills, Espinosa, Crawford. De nacimiento europeo son Pietsch, Lang, Rennert. Alfred Coester es autor de la primera Historia literaria de la América española (1916). Poco posteriores, el libro de Isaac Goldberg, *Estudios sobre la literatura hispano-americana* (1920) y el de Henry A. Holmes sobre *Martín Fierro* (1923).

[9] Aún más trágica, como abismo de impotencia dolorosa, la autobiografía de W. E. Burghart Dubois, a quien Henry James consideraba el mejor escritor nacido en el Sur después de la Guerra Civil. Se intitula, si el recuerdo no me es traidor, *Bajo el velo oscuro*. La estirpe aquí perseguida no es la hebrea, sino la africana. Comparando la autobiografía de Dubois con otra de afroamericano ilustre, Booker T. Washington, *Up from slavery* (De la esclavitud hacia

arriba se publicó hacia 1901), se advierte el cambio de los tiempos la del siglo XIX es prudente y optimista la del siglo XX es franca y desesperada.

[10] En 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 Grabam Philips; pero no despertaron resonancia.

[11] *En Más allá de la vida* y *Pajas y devocionarios*. Entre las novelas de Cabell:, *Jurgen* (prohibida por la censura: tiene la ingeniosa malicia del Roi Pausole de Pierre Louys); *El sementál 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*.

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

[13] Las primeras traducciones castellanas de obras de O'Neill aparecen en la Argentina y en Cuba: *Rumbo al Este* (*Bound East for Cadiff*), hábil versión de María Rosa Oliver, en el número 12 de la revista *Valoraciones*, de La Plata, y En *la zona*, versión del generoso animador Jorge Mañach, en 1928, de La Habana. Estos breves dramas pertenecen a la serie *La Luna de los Caribes*. Obras principales de O'Neill: *El Emperador Jones*, *Anna Christie*; *El simio hirsuto*; *Todos los hijos de Dios tienen alas*; *Marco Millones* (Marco Polo). En 1928: *Extraño interludio*.

[14] Beach —con quien recuerdo haber comentado largamente el problema de la prosa en los Estados Unidos, antes de que iniciara sus *Perspectivas*— escoge como prosistas ejemplares, fuera de la novela, a Cabell, Mencken, Sherman y (con reparos ligeros) Anderson; después agrega a Kreymborg. De la generación anterior toma como ejemplos —sin ánimo de exclusión- a S. M. Crothers y Agnes Repplíer. Entre los ensayistas de tipo periodístico, a Simeón Strunsky, Christopher Morley, Rockwell Kent. De los novelistas —aparte Cabell, Anderson, Kreymborg, Morley-, no hace recorrido sistemático, pero incidentalmente elogia a Edith Wharton, a Willa Cather y (sólo como estilista) a Floyd Dell. Le interesan, y ve en su obra caminos llenos de augurios, pero reconociéndoles imperfección, Paut Rosenfeld, crítico brillante, Maxwell Bodenheim, Waldo Frank, John Dos Passos, Ernest Hemingway. Y tiene distante respeto por Gertrude Stein, con sus experimentos verbales, que tanto interesan a los escritores jóvenes. Se muestra tolerante con Sinclair Lewis, porque si bien le falta elegancia dice lo que quiere; con Ludwig Lewisohn, a quien lo perdona una que otra falla de extranjero en el idioma, pero no sus excesos de in-

dignación 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 partidon 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.

la prestigiosa cátedra Charles Eliot Norton (1940-1941). En Argentina enseñó lengua española y literatura en la Univeridad Nacional de La Plata (1924-1931), literatura argentina, americana y europea en el Instituto de Profesorado de Buenos Aires y literatura general en la Universidad de Buenos Aires. En diciembre de 1931 regresó a Santo Domingo a ocupar la Superintendencia de Enseñanza. Pero en 1933 renunció a dicho cargo. Volvió a Argentina en 1933, donde permaneció hasta su muerte. Paralelo al desempeño de sus funciones académicas escribió su obra crítica y de investigación.

Entre sus obras más importantes se destacan: *Gramática castellana*, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, *Corriente literarias en Hispanoamérica y Apuntaciones de la novela en América*, entre otras. Tuvo el privilegio de trabajar con las más grandes personalidades de las letras españolas e hispanoamericanas de su época, entre ellos Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Amado Alonso, Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges. Pedro Henríquez Ureña es el más grande humanista y el intelectual dominicano más universal.

Hay que admitir que el libro de Pedro Henríquez Ureña que ha tenido mayor difusión es el titulado *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, publicado en 1928. En todo caso, habría que hacer hincapié en los ensayos iniciales del libro que, conocidos en esta colección, bien pronto se desgajaron de él y llegaron a tener vida propia a través de antologías, estudios y citas reiteradas.

El material escogido por Henríquez Ureña comprende, en realidad, nueve ensayos: conferencias o artículos ya publicados, pero que se reproducen a veces con variantes y modificaciones. Aparte, el enlace o unidad que los temas incluidos determinan. Conviene aclarar que la elección del número *seis* obedece exactamente a los primeros ensayos (tres con el título de "Orientaciones", y tres con el título de "Figuras") que son los que mejor responden a la "búsqueda de nuestra expresión".

Este libro es fundamental en la bibliografía de Pedro Henríquez Ureña y, desde nuestra perspectiva, aparece como centro irradiador, hacia atrás y hacia adelante. Hacia atrás, por lo que recoge de una línea que comienza casi con sus primeros escritos. Y, hacia adelante, por el hecho de que las ideas que se exponen en los *Seis ensayos*... permanecerán como gérmenes fecundos en importantes obras de Henríquez Ureña posteriores a 1928. Y aclaro que no me refiero exclusivamente a sus grandes síntesis (las *Corrientes literarias en la América hispánica*, la *Historia de la cultura en la América hispánica*), sino también a estudios más breves, pero no por eso menos significativos.

No está de más recordar que la mayor parte de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* fueron escritos (sin olvidar por ello sus precedentes) en los comienzos de su fecunda etapa argentina. Y que, asimismo, era una prestigiosa editorial argentina (Babel) la que le abría las puertas para que expusiera su importante prédica. Ya Pedro Henríquez Ureña era conocido, quizás más que por los títulos publicados en el extranjero y que registraba su libro, por las colaboraciones en revistas y diarios argentinos (*Valoraciones, Nosotros, La Nación*...), pero la presente obra viene a afirmar su prestigio literario entre nosotros.

EMILIO CARILLA

ISBN: 9945-404-11-3