ACADEMICOS DE NUMERO

D. Carlos Sabat Ercasty
D. Carlos Rodríguez Pintos
D. Domingo L. Bordoli
D. Juan E. Pivel Devoto
D. Arturo Sergio Visca
Da. Celia Mieres
D. Julio C. da Rosa
D. Rolando Laguarda Trías
D. Santiago Dossetti
D. Fernando García Esteban
Da. María de Montserrat
D. Ildefonso Pereda Valdés
D. Aníbal Barrios Pintos
Da. Elida Miranda
D. Luis Bausero
D. Rodolfo V. Talice
D. Angel Curotto
D. Miguel Antonio Barriola
D. Aníbal Barbagelata

CARGOS ACADEMICOS

Presidente
D. Arturo Sergio Visca

1er. Vicepresidente
D. Santiago Dossetti

2do. Vicepresidente
D. Julio C. da Rosa

Secretario
D. Fernando García Esteban

Tesorero
D. Rodolfo V. Talice

Bibliotecario
D. Aníbal Barrios Pintos

ALBERTO ZUM FELDE

METODOLOGÍA DE LA HISTORIA Y LA CRÍTICA LITERARIAS

(y otros estudios)

Academia Nacional de Letras
Montevideo
1980

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE LETRAS

SERIE III

ESCRITOS

IMPRESO EN EL URUGUAY

Queda hecho el depósito que marca la ley

Los originales de los siete ensayos inéditos de don Alberto Zum Felde que componen este volumen integran el archivo del escritor entregado en donación, por sus herederos, a la Biblioteca Nacional. Con la publicación de este libro, la *Academia Nacional de Letras* rinde homenaje al autor de *Proceso intelectual del uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930), al cumplirse el cincuentenario de la primera edición de esa obra capital en la bibliografía crítica uruguaya. Cabe agregar que aunque los siete ensayos, sobre sociología y cultura, que componen *Metodología de la historia y la crítica literarias*, no están fechados, ellos deben corresponder a la etapa de madurez de su autor. Temáticamente polifónicos, estos siete ensayos abordan una gran diversidad de temas y ponen de manifiesto, una vez más, la multiplicidad de intereses intelectuales desde los que creció la labor crítica y ensayística de don Alberto Zum Felde. Todos ellos, sin embargo, tienen su centro en el *americanismo radical* tempranamente proclamado por el autor en *El huanakauri* (Montevideo, Maximino García, 1917). En este sentido, los ensayos que este volumen reúne pueden estimarse como complementarios de los puntos de vista expresados por el autor en *El problema de la cultura americana* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1943) y en los dos tomos de *Indice crítico de la literatura hispanoamericana*: I. *La ensayística* (México, Guarania, 1955) y II. *La narrativa* (id. id., 1959). Importa además destacar el particular interés que ofrece el ensayo *Metodología de la historia y la crítica literarias*, que titula el libro, ya que en él se explayan lúcida y sistemáticamente, las normas rectoras que vertebran toda creación ensayística y crítica de don Alberto Zum Felde.

Arturo Sergio Visca

METOLOLOGÍA DE LA HISTORIA Y LA CRÍTICA LITERARIAS

La razón de ser de un esquema general —síntesis y exégesis— del proceso de cultura hispanoamericano, está en dar la visión y el concepto de conjunto que no pueden dar las historio-críticas particulares. Pero no como un simple panorama descriptivo de una extensión de cosas heterogéneas, unidas sólo por la geografía o por el tiempo, sino como un *organon* de correlaciones internas, funcionales en sus caracteres y significaciones, dentro del cual, los fenómenos asuman su representación y su sentido.

¿En virtud de qué criterio, en rigor de qué método, se ha de encarar la fenomenalidad funcional de ese conjunto? Claro está que, la posición criteriológica del autor que se dispone a abordar este estudio —u otro estudio cualquiera— ya está adoptada de antemano. Como ya están adoptadas previamente las posiciones conceptuales desde las que ejecuta su trabajo, pues, sin esta solución de principio nada podría cobrar su forma. Pero conviene que sean expuestos al lector, para su justificación lógica. El autor de obras historio-críticas debe dar razón de sus procedimientos; contrariamente al autor de obras de creación literaria, que debe ocultarlos. Toda la virtud de la obra imaginativa —sea poema, novela, teatro— está en los resultados mismos; pero la virtud de la obra crítica está en su metodología. En aquélla, el fin justifica los medios; en ésta, a la inversa, los medios son los que justifican el fin.

El poder mágico de la creación literaria está, precisamente, en la ocultación de los procedimientos, en el trabajo secreto. Si el mago muestra a los espectadores los trucos de sus maravillas, el poder del encanto mágico desaparece. El creador es un mistagogo (como lo es Dios o la Naturaleza); aunque también ocurre, y a menudo, que el mistagogo no es el autor —su Yo consciente, racional—, sino el Subliminal, inconsciente. El autor mismo no sabe bien, a veces, por que caminos oscuros ha llegado a los resultados; o los resultados han lle-

gado hasta él. El caso de "El Cuervo" no es frecuente; admitiendo que su famoso procedimiento intelectivo, no sea una elaboración crítica a posteriori. Lo cierto es que una gran parte del proceso creador se opera en zonas mentales penumbrosas, que suelen llamarse "intuición", ahora; y es más o menos lo mismo que llamaban "inspiración", en tiempos más felices.

Nada de esto ocurre —o no debe ocurrir— con la obra crítica, basada enteramente en la lucidez intelectual y en el rigor metódico, sus únicas garantías. La magia cede su lugar a la lógica. El crítico debe empezar por mostrar las cartas de su juego. Es lo que tratamos de hacer en este capítulo.

No basta con decir que "cada maestrito tiene su librito", y cada crítico su criterio. Eso no sería serio. Es necesario saber cual es la posición del crítico con respecto al estado actual de esas disciplinas, en el campo universal de la cultura. Pues, si bien es legítimo —y aun exigible— que cada crítico se reserve el derecho a la independencia de su posición criteriológica, es no menos exigible que tenga en cuenta la evolución general de los conceptos producida a ese respecto, desde hace más de un siglo, en el plano de la historiología crítica, y los esfuerzos realizados hasta el momento para sentar las bases de una metodología objetivamente válida.

La filosofía de la historia busca, desde la antigüedad aristotélica, pero más sistemáticamente aún desde el siglo XVIII, la ley o las leyes, que rigen el fenómeno de la cultura. Cada doctrina filosófica cuenta con su Estética. Pero la Crítica Literaria sólo empezó a ensayar métodos propios en el siglo XIX; más concretamente, a partir de Saint-Beuve; pues, hasta él y durante todo el XVIII, toda Crítica se fundaba únicamente en la pretendida universalidad del Gusto; pero éste, a su vez se fundaba en la pretendida validez universal de las Reglas. Se estaba bajo el imperio académico de la Retórica, cuyos árbitros eran Boileau, Luzán y sus congéneres. De pie sobre ese dogma, Voltaire —que no creía en los otros— condenaba a Shakespeare por *bárbaro* y *saltimbanqui*. Armada con la regla y medida del Gusto, la tarea de la crítica no era muy difícil; como no ha sido difícil después, siempre que el Crítico se ha armado de normas exclusivas impuestas por otras doctrinas. Después de todo, aquellas, si hoy nos parecen absurdas, se adaptaban a la mentalidad de su época y formaban parte de su clima.

El Romanticismo, al romper ruidosamente las Tablas del dogma clasicista, tuvo que fundar la Crítica sobre otra norma. ¿Cuál sería ella, sino la que servía de fundamento a la Escuela: la personalidad? La biografía fue, entonces, la norma; y Saint-Beuve su más neto y conspicuo representante. La obra

se explicaba por el autor; más aún, se buscaba al autor tras la obra; aquél y no ésta era el verdadero objeto de la Crítica. Tal operación era más difícil que la otra, ciertamente, pues se trataba de rastrear en la documentación personal, en la tradición, la clave psicológica de la creación literaria. Puesto que, para la escuela romántica, toda obra literaria era, esencialmente expresión del alma, personal o colectiva, el método biográfico daba la clave necesaria de toda comprensión, de toda exégesis.

Practicado exclusivamente, ofrecía el grave inconveniente de ser más crítica de personalidades que crítica de obras; a punto de que pudo decirse con razón, años más tarde, que poco se llegaba a saber por Saint-Beuve, de lo que verdaderamente era en sí misma, la obra de Balzac o de Baudelaire. En cambio, a través de ella se conocía a Baudelaire y a Balzac.

Este tipo de critica predominó absolutamente hasta el advenimiento del Positivismo. Entonces comienza el reinado de otro tipo ed crítica, la científica, correspondiendo a la concepción determinista del arte, formulada por Taine en la famosa definición de "una botánica aplicada a las obras humanas".

La obra es hija del medio, de la historia, un producto natural de las condiciones de la vida social en el lugar y el tiempo en que aparece. Raza, clima, costumbres, estado cultural, son los factores que determinan necesariamente el carácter y el estilo de la creación literaria. La operación crítica consiste en lo siguiente: dados los factores determinantes (por el conocimiento de la historia) la obra, su resultante, ha de tener tales o cuales contenidos y formas; a la inversa, la obra es, a su vez, un documento histórico con respecto a su medio.

Esta operación sería perfecta, casi matemática, si la escuela de Taine no hubiera olvidado un "factor" muy importante en la determinación del sentido y el estilo de la obra: la libertad creadora del artista; o, por lo menos, aquellas determinantes imponderables, que actúan en el proceso creador, en la oscuridad de la conciencia. Este es el inconveniente que procuraron corregir algunos continuadores de la crítica positiva. Así Hennequín y Durkheim reivindican la parte que corresponde en arte a la innovación, a la originalidad, por influjo de la individualidad genial; a la complejidad de las corrientes ideológicas y estéticas en cada tiempo, a veces en pugna; a la índole profética —y no meramente psicológica— que asumen ciertos sentidos en la obra superior.

Puede decirse que, en general, han sido estos dos grandes tipos de crítica literaria nacidos en el siglo XIX, los que, alternándose o combinándose, han prevalecido hasta nuestros días. No fue abandonada la biografía psicológica al modo de Saint-Beuve; se la ingertó en el cuerpo de la sociología taineana, posteriormente corregida y ampliada.

Ejemplos de la fusión de ambos criterios, en las letras hispanoamericanas, serían los dos estudios de Rodó sobre Montalvo y sobre Juan María Gutiérrez y su época, modelos perfectos de crítica literaria según los procedimientos alcanzados hasta entonces. Podría también citarse la voluminosa Historia de la Literatura Argentina de Ricardo Rojas, aun cuando la documentación erudita encubra en parte el método historio-crítico. Luis Alberto Sánchez, declara haberse ajustado en su "Breve Historia de la Literatura Americana", a una combinación de los métodos de Taine y de Brunetiere, pero dando preponderancia al desenvolvimiento histórico típico de América. Del contexto de ese trabajo resulta que la declaración no es exacta, aun cuando el autor, sinceramente lo creyera. La historia literaria americana está allí encarada con un concepto predominantemente marxista, que es muy otra cosa, como veremos párrafos adelante. Con igual concepto están encarados otros trabajos similares del prestigioso crítico y ensayista, tales como "La Literatura Peruana", o "Balance y Liquidación del Novecientos".

Pero, excepto esas obras de mayor alcurnia —y alguna otra que no tenemos presente, la historia literaria en Hispanoamérica se ha desenvuelto, en general, en un plano meramente cronológico y descriptivo, completado con algunas opiniones valorativas; es decir, sin método exegético, sin concepto normativo, sin categoría crítica. Son, sin embargo, trabajos útiles por su a menudo prolija documentación, por su aporte de datos biográficos y bibliográficos sobre los autores. Se refieren en mayoría a la literatura nacional de sus respectivos países.

Ahora estamos ante el hecho de que, la Historio-Crítica literaria, propiamente dicha, ha venido evolucionando —en sus planos más superiores— en el correr de este siglo, hacia una definición de su finalidad específica y de su propio método, en un esfuerzo por independizarse de las ciencias psicológicas y sociológicas a las que estaba supeditada. Es un movimiento cuyo precursor podría ser Brunetiere y que llega a sus más avanzadas manifestaciones hasta la Estilística, metódicamente elaborada en el seno de las universidades alemanas, antes del régimen nazista.

A Brunetiere corresponde el título de haber denunciado la confusión de la crítica literaria con la Historia y la Sociología, proclamando su autonomía estética. Pero el terrible Director de la "Revue de deux mondes", al reaccionar violentamente —desde su fortaleza tradicionalista— contra el Positivismo científico de la escuela de Taine, llevaba a su vez la crítica por los caminos del antiguo dogmatismo retórico. Su teoría de la "evolución de los géneros" aislaba a la literatura

de toda vital correspondencia con las corrientes históricas y la fenomenalidad social, confirmándola en el aire viciado de la Academia. Su reacción acabó con su Dictadura.

Con Thibaudet se entra en el clima del intuicionismo bergsoniano. En lugar del método de las ciencias naturales que había sido el sostenido esfuerzo de la segunda mitad del XIX, se introduce en la Crítica el intento de la identificación estética con el objeto del conocimiento, esto es, la obra misma. Para comprender el sentido de contenidos y formas de la creación literaria, se exige del Crítico una operación de conciencia que participa a la vez de una aguda sensibilidad y de un dominio filosófico; se exige una vivencia lúcida. Pero Hennequín —de quien el propio Bergson hizo el elogio— comprendió el lado flaco de esta doctrina, la insuficiencia de la "simpatía", como método crítico. Y así procura luego sentar ciertas normas de índole más positiva, indicando que deben tenerse en cuenta, la tradición cultural, las formas de los géneros, la generación literaria, y... el ambiente del país.

Todos estos considerandos, y especialmente el último, nos acercan nuevamente a la escuela de Taine, en cuanto señala al medio ambiente y al estado general de los espíritus, entre los principales factores determinantes del fenómeno literario.

"La Science de la litterature", de Michel Dragomirescou, aparecida entre 1928 y 1938, marca una nueva etapa de la evolución de la Crítica, en el sentido de constituirse en disciplina propia. La nueva tendencia, reivindica el concepto de la naturaleza específica de las formas literarias y propone un análisis estrictamente estético de la obra, en cuanto creación en sí, apartándose de toda consideración de orden objetivo no literario, sea biografía, sociología, historia o metafísica.

Todo intento de llegar a constituir una ciencia exclusivamente estética, formal, aislando el fenómeno literario de toda relación funcional con la realidad del medio, del hombre, conduce fatalmente a una artificiosidad de carácter retórico, a una desvitalización de la literatura, a un bizantinismo, a un aire enrarecido de laboratorio, que no es el que naturalmente respira la obra, y por tanto cae en el error contrario a aquel del simple naturalismo taineano, mas no por contrario menos erróneo. Hacer de la obra un mero reflejo mecánico de los factores externos, históricos, o hacer de ella un puro montaje compuesto de artificios estéticos para producir determinado efecto mágico, fuera de la historia, fuera del individuo, es igualmente, aunque opuestamente, paralogístico.

Toda la producción literaria del mundo, niega esa pretensión del análisis estético puro. Podríase citar desde Homero hasta nuestros días. Ni los griegos, ni el Dante, ni Cervantes, ni Goethe, ni Baudelaire, ni Proust, pueden ser explicados sin

su medio, sin su época. Y ello, aparte de lo que, toda obra superior tiene de intemporal y absoluto, esto es, de esencialmente humano y estético a la vez.

Si referimos tal método a la literatura hispanoamericana —objeto de nuestro estudio, y con referencia expresa a la cual debemos encarar el problema del método— en él incurriríamos en la mayor de las incongruencias. La novelística de esta parte del mundo —la de antes y la de ahora— está toda tan sustancialmente vinculada a su realidad territorial e histórica, que, prescindir del medio y la época —en función de lo literario—, sería asir entre las manos algo enteramente vacío. Y aún mismo su Poesía —que es un producto estético mucho más independiente de esa realidad histórica— no se explicaría, en muchos casos, si se prescindiera de ella, para limitarse a un análisis exclusivamente estilístico.

Por eso el ilustre crítico portugués Fidelino de Figueiredo, procuró buscarle una salida a ese recinto, comprendiendo su encierro vicioso; y, aun cuando exige que se estudie la obra literaria en sí misma, es decir, como un producto específicamente estético, intenta dotarlo de un fundamento trascendental, yendo a una "filosofía de la literatura". Expone su proceso criteriológico en los siguientes términos: En 1912, *fe devota en el método científico para construir la historia literaria* ("A Critica literaria como Sciencia"); en 1918, *dudas sobre la rigidez objetiva de la crítica y anhelos de una valoración mayor del trabajo crítico* ("Creación y crítica literaria" en Estudios de literatura, 2da. serie); en 1939, *escisión franca del trabajo crítico en ciencia de la literatura y dirección del espíritu, tal libre y creadora como la inspiración poética* ("Aristarchos"); en 1941, *transformación completa del concepto de literatura y del concepto de crítica, para verlas desde más alto, como sublimaciones de trazos elementales y constantes del espíritu humano: su esfuerzo de comprensión y su lucha por la expresión* ("En defensa de la literatura", en *Ultimas Aventuras*); finalmente este breve lineamiento de unos prolegómenos para alguna futura filosofía de la literatura". (Se refiere a su última obra "La lucha por la expresión", de 1944).

De esta trayectoria —que representa, en cierto modo, la trayectoria general de los problemas de la crítica literaria en los últimos tiempos— se desprenden dos hechos importantes; a saber: Que la crítica tiende a constituirse en una Ciencia con métodos propios con objetividad específica; y que se comprende el absurdo de aislar al fenómeno literario del conjunto de los fenómenos humanos, para aplicarse exclusivamente a un análisis estético puro.

Por nuestra parte, y situándonos en un plano estrictamente lógico — creemos que la evolución del concepto de Crítica, conduce a una integración funcional de los distintos esfuerzos interpretativos que se han realizado desde el siglo pasado hasta el presente, desprendidos del exclusivismo paralogístico en que se han encerrado, para concurrir al verdadero método con la parte complementaria de verdad que contienen.

Pero, antes de llegar a estas conclusiones, es necesario todavía referirnos a otros criterios acerca del fenómeno literario, surgidos en los últimos tiempos —y que si bien no han nacido en el campo de la crítica misma— han gravitado sobre ella con tal fuerza, que la han sometido a sus conceptos, afectando vastos sectores de la opinión. Nos referimos a la concepción marxista acerca del Arte, en cuanto fenómeno de superestructura cultural, determinado por el régimen económico; y a los ambiciosos métodos científicos del Psicoanálisis, que pretenden extenderse imperialmente a la exégesis literaria y artística. Ambos, aunque son de origen y naturaleza extraliteraria, ejercen vasta influencia y polémica que va mucho más allá de lo estético, puesto que lo estético no acaba en el campo de la crítica, pudiendo decirse que son las dos tendencias más características y predominantes en la mentalidad general de la época. Parecería que ambas —y mayormente la primera— se dieran como contraposición dialéctica a las tendencias del criterio estético puro, de la filosofía y la estilística. Sin embargo, como después veremos, no son opuestas, sino complementarias.

El criterio marxista, aplicado a la exégesis literaria —dejando aparte la estimativa rigurosamente tendenciosa que le es inherente por su postulación de un Arte Social— se fundamenta en una doctrina total, de la dinámica de la historia y de la cultura humanas, que abarca exhaustivamente todas las formas. Siendo la cultura una superestructura del régimen económico, la literatura, una de sus formas, tendrá en cada etapa de la evolución el carácter, el sentido, que determine ese régimen. Demostrar el posible error de este criterio, en su vigencia exclusiva, requiere pues, demostrar el error de principio del dogma mismo del materialismo histórico. No se puede destruir la consecuencia lógica de una concepción teórica del mundo sin destruir las premisas de la concepción misma. Se comprenderá que no es este lugar, precisamente, el más indicado para intentar semejante empresa polémica, en la que nos veríamos arrastrados a una movilización general de todos los problemas de la Historiología y aun de la Metafísica. Y sin embargo es preciso dar las razones por las cuales este criterio dogmático no ha de ser adoptado. Creemos que la razón fundamental está ya implícita en las dos palabras que hemos empleado en la calificación de ese criterio: dogmático, exclusivo. Frente a una posición de principio, otra posición de principio. No reconocemos la validez de ningún sistema dogmático, de ningún criterio exclusivo, cualquiera que él sea, en materia de crítica

literaria. (Podríamos agregar que en ninguna materia, pero nos concretaremos al objeto de nuestro trabajo). Buscamos un método pero no un dogma. Los dogmas todos — las doctrinas globales, totales, exhaustivas, que pretenden encerrar en sus cuadros sistemáticos la explicación universal de la vida, de la historia, de la humanidad, son todas paralogísticas. Se generan en la contradicción fundamental de la naturaleza de nuestra conciencia, que, por un lado, ansía poseer una explicación total de la vida —un orden matemático del universo— (y a ello responden todos los grandes sistemas filosóficos, científicos y religiosos); y por otro lado, tiene que reconocer la insuficiencia lógica —de su único instrumento crítico— para llegar a ese conocimiento. Pero la razón tiene sus miserias y sus grandezas. Y su grandeza mayor está en ese poder reconocer sus propias limitaciones, en la más extraordinaria proeza reflexiva. La razón, en uso de plena lucidez crítica, sabe que todo dogma intelectual es falso, porque es sólo una construcción paralógica de conceptos. Y que la realidad del hombre y del mundo, es infinitamente más múltiple y complicada que sus rígidos cuadros teóricos. El fenómeno del arte, el fenómeno de la cultura, escapan por muchos lados al juicio teórico marxista, como escapan a todo otro juicio, de tipo exclusivo. Pero queda un lado, un sector, por donde esa doctrina toca la verdad del fenómeno. Pues, todo paralogismo teórico, dogmático, no es sino el desarrollo vicioso, monstruoso, de algo cierto, de alguna comprobación. De una comprobación que no quiere limitarse razonablemente a compartir el campo del conocimiento y del juicio con otras comprobaciones, con otras verdades, y aspira a adueñarse de todo, a excluirlas a todas, a imperar único, universalmente, a priori.

Es una comprobación de hechos, bastante inmediata, que el factor económico — esto es, las condiciones de vida de una sociedad, la organización, el orden, la "estructura" dentro del cual vive el individuo — ejerce influencia —más o menos fuerte, según los casos— sobre la mentalidad, la cultura y el arte. Y que ha de ser tenido muy en cuenta en todo estudio de literatura. Hasta aquí la verdad, la realidad, lo comprobado. Y en esto, el criterio marxista, en cuanto concreta una psicosociología, puede ser un instrumento auxiliar de gran utilidad para la historio-crítica.

Muy semejante es el caso del criterio psicoanalítico aplicado a la literatura. Esta moderna disciplina científica, que, evidentemente, abrió un vastísimo campo de exploraciones al conocimiento de la psique humana, no sólo declara abarcar exhaustivamente la entera personalidad del hombre, en todas sus manifestaciones, sino que pretende también poseer la clave de la interpretación verdadera —única verdadera— de la expresión artística. Y por ende, a erigirse en una especie de nueva crítica literaria de carácter científico. Todo lo que pudiera ser un factor influyente en el carácter y el estilo de una obra —novela, poema, drama—, —lo biográfico, lo social, lo estético—, se rezume en ese gran sótano (que, a menudo, es más comparable a un caño colector) que es el Subconsciente, con sus complejos generales y particulares girando en torno a la *libido*. El psicoanálisis del sujeto da la explicación crítica del autor. El crítico literario debe ser un psicoanalista; y basta.

Esta teoría, como la otra, ha alcanzado en este siglo predicamento tan vasto que no sería exagerado decir que predomina en la mitad del mundo intelectual. La otra mitad pertenece a su rival, el marxismo. Y entre ambas mitades apenas queda una pequeña isla para la crítica verdadera, es decir la que se niega a admitir bases extraliterarias, la que reivindica su disciplina propia.

Los marxistas, sociólogos, declaran que el Psicoanálisis, con su centro de operaciones en el pan-sexualismo freudiano — es la enfermedad propia de la decadencia burguesa, cultivada apasionadamente por el snobismo de las clases intelectuales típicamente clasificadas dentro del cuadro de las superestructuras del régimen en descomposición. Que el Psicoanálisis ha llegado a adquirir en ciertos sectores cultos carácter de manía epidémica, como es cierto, y que haya en ello mucho de snobismo de salón (y de alcoba) no impide que la teoría en sí, contenga gran parte de verdad científica experimental. Luego, si es absurdo pretender que ella constituya por sí sola, una ciencia universal y un régimen de crítica literaria, es lógico que ella contribuya con sus agudos métodos de análisis del Subconciente a una más exacta y completa exégesis crítica de la literatura. Prescindir de sus comprobaciones realistas sería andar, a veces, por las nubes del idealismo retórico; máxime cuando, no se trata ya de la vieja intervención del criterio médico, en la crítica de la literatura, poniéndola bajo la curatela de sus estrechas concepciones de la normalidad y de su verdadera ignorancia del fenómeno estético y de la psicología propia del escritor, de lo que es ejemplo famoso —y típico— aquella "Degeneración" de Max Nordau, escandalosa galería de enfermos mentales y quemazón de toda la literatura más valiosa de la segunda mitad del siglo pasado.

No; aquí no se trata ya de la Psiquiatría, pretensión desacreditada, sino del funcionamiento normal —es decir, común— de los oscuros y sutiles resortes de la subconciencia, reflejándose en las expresiones formales de la creación estética, lo cual si bien está sujeto a reservas y limitaciones que reduzcan a su verdadero papel, su utilización en la crítica literaria, es perfectamente lícito en principio, proveyéndonos de un nuevo y fino instrumento de saber.

Así también sería andar por las nubes de la retórica —valga la alusión aristofanesca— prescindir de la parte de verdad positiva que aporta el criterio marxista. Este, como el otro, su rival, presenta el grave peligro de haberse convertido también en un predicado absolutista de un sector muy numeroso y combativo, que actúa no sólo dentro de los cuadros militantes del Comunismo —su forma política por antonomasia— sino en un difuso campo de influencia intelectual, donde el factor económico ha venido a convertirse en el deus-ex-machina de toda explicación plausible. A este como a aquel hay que desarmarlo de su absolutismo incorporándolo estrictamente al moderno instrumental de la crítica pues, en verdad, ambos paralogismos —el freudiano y el marxista—, no son sino la hipertrofia viciosamente dogmatizada —totalitaria— de comprobaciones fenomenológicas fidedignas.

En las letras hispanoamericanas existe un ejemplo culminante de aplicación del criterio marxista, a la historio-crítica literaria en toda su plenitud: la obra de Juan Carlos Mariátegui "7 ensayos acerca de la realidad peruana". Los seis primeros ensayos tratan del desenvolvimiento histórico general; sólo en el séptimo enfoca la evolución literaria, por lo que no alcanza a dar sino una escueta síntesis conceptual, la pauta criteriológica de una interpretación de los hechos, integrando el cuadro general, de acuerdo con sus directrices marxistas. En otro lugar de este Esquema volvemos con más amplitud sobre este libro y su autor, cuya influencia ha sido tan grande en la vida intelectual peruana. Aquí solo se trae a cuento —y a cuentas— por lo que atañe directamente al tema en cuestión. Comprobamos en él, lo ya dicho a propósito de la teoría marxista, aplicada al fenómeno literario. A pesar del agudo talento puesto en juego por el autor, su interpretación, exclusivamente sociológica, resulta fatalmente unilateral, y sólo puede ser admitida, no como una explicación suficiente y cabal de las cosas sino como su versión conceptual desde el punto de vista de uno de los factores que intervienen en su definición. En este terreno, parece indudable que Mariátegui ha trazado un cuadro exacto, reduciendo la realidad sociológica peruana —en sus relaciones con la literatura— a sus términos más fundamentales. Despojada de su exclusivismo totalizante, esa es la realidad que hay que tener en cuenta en toda metodología historio-crítica de la literatura hispanoamericana, según las características regionales que asuma.

En "Literatura Peruana" y en "Breve Historia de la Literatura Americana", de Luis Alberto Sánchez volvemos a encontrar aquel mismo concepto marxista del fenómeno literario y aquella misma interpretación predominantemente sociológica. Todo se explica como superestructura intelectual del régimen de economía propio del Perú —y por extensión, con

variantes, de la mayoría de Hispanoamérica— caracterizada por el dominio de la clase terrateniente, heredera de los privilegios sociales del coloniaje y constituida en aristocracia política y cultural. Que esto sea así y que se trate de un hecho principalísimo en la sociología y la política hispanoamericana en general —que necesariamente ha de reflejarse en ciertos aspectos de su literatura—, no se infiere, lógicamente, que ha de ser el deus-ex-machina de su definición. A través del temperamento polémico del autor, esos conceptos apriorísticos suelen presentar estilo de ideología militante, apartándose así de la severa objetividad del método crítico. Lo cual no implica que, muchos de los hechos que el prestigioso escritor peruano señala en sus libros, no integren el cuadro de la fenomenología literaria americana. Lo malo aquí, como allá, es que la parte quiere devorarse el todo. Y la verdad deja de ser verdad.

Acaso no convendría omitir en este repertorio de conceptos críticos a Spengler, cuya teoría de la morfología orgánica de la cultura —o, mejor dicho, según él, de las culturas— alcanzó tan difundido predicamento de escuela en todo el Occidente, si bien su reinado cayó en la catástrofe del imperialismo alemán. "La Decadencia de Occidente" —renovando el concepto de la botánica humana, de Taine, pero con el fondo metafísico propio del espíritu germánico— postula el concepto de las formas todas del arte —y por tanto de la literatura— como expresiones inmanentes de los diversos estados evolutivos del organismo cultural —sujetos a una ley universal, cíclica—, de modo que su interpretación crítica se adscribe a un proceso histórico, pero de orden psicológico. Es necesario declarar que, por más que sus teorías hayan caído en descrédito —después del brillante y rápido reinado—, es casi evidente que ellas contienen valiosas sugerencias intelectuales. Entre el enorme montón de materiales en que se ha convertido, después del derrumbe, esa obra colosal, muchas ideas han quedado en pie, intactas, vivientes, incorporadas a la filosofía de la Historia. Es preciso abrirse paso a través del escombro para rescatarlas y utilizarlas. Descartado, por paralogístico, su sistematización cíclica de la evolución cultural, queda, sin embargo, para integrar el cuadro de una metodología crítica de la literatura —y entre otros—, aquel concepto de unidad orgánica de las formas, según el cual no sería lo estético —lo literario— un efecto determinado por otras realidades más fundamentales, como lo económico-social, sino que éstas y aquéllas serían igualmente concreciones de un estado de conciencia. La filosofía de la cultura —dentro de la cual se mueven las teorías de Spengler— es antítesis del materialismo dialéctico, del marxismo, y por tanto nos coloca en posición crítica fundamentalmente dis-

tinta, con respecto a las relaciones de la literatura y la sociología. Sus consecuencias, en la historio-crítica literaria, son muy importantes.

Una historia crítica de la literatura americana —hispanoamericana— podría pues, ser interpretada, conceptualmente, desde los diversos puntos de vista teóricos anotados; y aún de otros todavía. Y de cada cual resultaría una conceptuación distinta, ninguna íntegramente verdadera, ninguna íntegramente falsa. El error de todos los procedimientos críticos basados en teorías filosóficas o sociológicas está en que proceden a la inversa de lo que es natural; deducen lo literario de un concepto apriorístico extraliterario. El modus-operandi verdadero, consiste, no en ir de la teoría al hecho sino del hecho a la teoría; partir del examen del objeto —la obra— y llegar por inducción, a sus relaciones con el mundo. El punto de mira, el centro de operaciones, es la obra misma, sus caracteres, sus formas, su estilo, y todo lo demás su contorno. Esto cambia completamente las cosas, situándolas en su auténtica posición valorativa. Y el equilibrio funcional de las distintas verdades dogmatizadas —y desfiguradas— por las doctrinas científicas y filosóficas acerca del Arte, se establece por sí solo con su justa medida, en cada caso.

La imperiosa tendencia de la crítica literaria —en cuanto disciplina, ya que no en cuanto género—. de constituir su propio orden metódico y su instrumental técnico, responde a la voluntad de conjurar al mal que declara Menéndez y Pelayo, cuando afirma, con resignada convicción, que "la crítica literaria nada tiene de ciencia exacta pues siempre tendrá mucho de impresión personal".

Desde luego hay que quitar de enmedio eso de "ciencia exacta". Exacta no lo es ninguna ciencia, excepto las matemáticas, que son artificiales, y pueden serlo por eso, aun cuando una de sus más conspicuas autoridades, Poincaré, lo pusiera en duda. Ni la psicología ni la sociología, ciencias de lo humano, pueden reclamar títulos de exactitud. Su método es un barco que va a donde le dirije su piloto, pero navegando en el mar infinito de las hipótesis. Como decía Vaz Ferreira, anteayer, en 1897, "sólo contamos, con seguridad, con algunos hechos, algunas leyes empíricas, algunas teorías más o menos verosímiles; y en cuanto al resto, una clasificación de interrogaciones". Esto sigue siendo verdad con respecto a todas las ciencias, y a la Ciencia en general, con mayúscula. Y ese estado incierto del conocimiento científico aumenta, se agrava, cuando, de las llamadas ciencias naturales se pasa a las humanas; y entre las humanas, mayormente aun a las llamadas contemporáneamente ciencias de la cultura, entre las cuales precisamente se contaría la Crítica Literaria. La dificultad de

fijar leyes es mayor en la Biología que en la Física; en cuanto empieza el reino de la materia viva, empiezan las complicaciones. Cuando se pasa de la Biología a la Psicología, la complicación se hace enredada y oscura. Ya andamos con una linterna en un laberinto. (La Psico-análisis no ha hecho más que descubrir otro laberinto más hondo, subterráneo.) ¿Cómo, pues, mencionar la palabra exacto, tratándose de la literatura?

No, ni exacta ni ciencia, quizás; pero sí una disciplina que pueda llamarse científica, por sus métodos, y que nos garantice una suficiente objetividad del juicio, lo más limpia posible de la arbitraria "impresión personal".

La frase "impresión personal" puede traer implícita, una actitud de modestia en el crítico, un reconocimiento de que su juicio no pretende ninguna autoridad de carácter dogmático, es decir, exacto, por falta, precisamente, de un criterio científico, de validez objetiva. La "impresión personal" tiene entonces sólo la personal autoridad que al crítico se le reconozca, en mérito a su inteligencia, a su saber, a su especialización. Pero a la Crítica —y sobre todo a la crítica histórica— no le basta con esto; aspira a otras garantías impersonales de validez. Aspira a tener un cuerpo de normas constitucionales que fundamenten su régimen, por encima de la virtud o la sapiencia de sus dirigentes. Régimen constitucional y no anarquía o dictadura: eso es lo que requiere la conciencia crítica.

El autor de un trabajo historio-crítico sobre literatura, no puede ni debe, pues, pretender presentarlo como verdad científica. Ello lo culparía de pedantería ingenua. Pero puede y debe, sí, presentarlo como el mayor esfuerzo posible de ajustarse a una norma de objetividad fenomenológica, reduciendo al mínimo la arbitrariedad de la "impresión personal". Nunca debe argüirse: tal o cual crítico opina esto o aquello; sino: llega a tal o cual concepto, por estas y aquellas razones, fundadas en el examen de la cosa.

En la apreciación inmediata de la obra de arte entra de por mucho eso que antiguamente se llama "el gusto"; y que es un resultado, completamente personal, de la cultura estética del sujeto. Pero la Crítica —y más la historio-crítica— tiene otras funciones; y por tanto otras normas. Estudia el fenómeno, la cosa literaria, en sus caracteres, formas, significados y en sus correlaciones con la realidad histórica y con los valores de la cultura humana, del mismo modo que un psicólogo o un sociólogo estudian los fenómenos de la vida psíquica y social. Sólo que —y aquí está el quid de la cosa— el crítico literario estudia una cosa artificial, una creación mental, un producto de la imaginación creadora, de manera que su método tiene que ajustarse a la naturaleza específica de este objeto.

La historio-crítica literaria es, ante todo, una fenomenología. El crítico tiene delante de sí, un vasto y confuso conjunto de hechos —de obras— en el que tiene que introducir un orden, establecer un concepto. Autor tan insospechable de didactismo como Oscar Wilde, dice: "Es la crítica, como demostró Arnold, la que crea la atmósfera intelectual del mundo. Y es la crítica como espero demostrarlo yo algún día la que hace del espíritu un delicado instrumento. La crítica coge el embarazoso montón de obras creadas y le destila en una esencia más delicada. ¿Qué hombre, dotado de algún sentido de la forma, puede debatirse entre los libros monstruosamente innumerables que ha producido el mundo...? El hilo que debe guiarnos por este fastidioso laberinto está en manos de la crítica. Es más: allí donde no existen archivos, allí donde la historia se perdió o no existió nunca, la crítica puede crear de nuevo el Pasado para nosotros, con ayuda del más pequeño fragmento de lenguaje o de arte".

En esta última frase puede verse en Wilde un precursor, de la moderna estilística, en su más amplio y trascendente desenvolvimiento, que permite inducir, inferior de la forma estética misma sus propios sentidos, y sus correlaciones funcionales con el mundo de la cultura, pudiéndose así reconstruir, a partir de ella, el cuadro entero de una época. En las primeras proposiciones Wilde reconoce la función ordenadora de la Crítica en el pandemonium literario. Pero, para que esta función ordenadora se cumpla —como asimismo aquella otra de la reconstrucción por vía estilística— es menester que la Crítica posea sus normas, sus métodos, su instrumental, si no ha llegado todavía a ser una ciencia, y quizás no llegue nunca.

Con su agudísimo sentido del Arte —de la Literatura—, Wilde reconoce pues, la necesidad ordenadora de la crítica en el pandemonium literario —como una de sus capitales funciones— y al mismo tiempo el sistema de relaciones con las demás formas de la cultura, que dan a la obra (a uno de sus fragmentos) un valor significativo capaz de reconstruir el mundo en que ha nacido. Mas, para que tal función ordenadora pueda ser cumplida —así como la otra, de la reconstrucción por vía estilística— es menester que la Crítica posea su propio método normativo y su propio instrumental técnico. De modo que, si no ha llegado todavía a ser una Ciencia —y quizás no llegue nunca— puede y debe procurarse, al menos, una disciplina de tipo científico, esto es, ajustarla a un criterio de objetividad metódica.

Es ésta, por otra parte, la única manera en que la Crítica pueda ser una actividad creadora, poseer una categoría propia en el mundo de la cultura. El sentido de creación referido a la Crítica literaria, no puede ser otro que el aplicado a las

ciencias. ¿De qué y cómo son creadoras ciencias de lo humano tales como la Psicología, la Sociología, la Estética? De un orden de conceptos, de un régimen de conciencia. No es poco, ciertamente, aunque debe tenerse bien en cuenta que es cosa muy distinta de la creación artística. En tal sentido es aceptable la definición de De Sanctis: "El crítico está frente a la obra de arte, como el artista está frente a la naturaleza". Con una salvedad, no obstante. Nos parecería más exacto decir, no el artista, sino el científico. Porque el artista crea con los elementos de la naturaleza otra naturaleza o mundo imaginario, cuyas formas tienen una completa autonomía. Y el crítico —como el científico— sólo puede construir un mundo de conceptos, un orden intelectual de conocimientos (y de valoraciones), ajustándose lo más objetivamente posible al hecho mismo.

La Crítica —al introducir un orden intelectual en el pandemonium de la producción literaria, a la manera como el científico introduce el orden conceptual en los fenómenos de la naturaleza— crea el concepto literario que no existía antes de ella; y que, desde luego, no estaba en el hecho mismo, porque los hechos no son conceptos, como no lo son los seres, las formas. El artista crea formas, seres, cosas, hechos imaginarios, con una significación, con un sentido, con un contenido de valores, pero en una libertad y en una diversidad tan grandes como la naturaleza misma. Y ahí empieza el trabajo ordenador de la Crítica, para crear una conceptuación de ese mundo, el régimen de conciencia intelectual que nos sitúe frente a ello como frente a la vida. Y así como han nacido teorías, doctrinas, sistemas, en el esfuerzo de ordenar científica o filosóficamente el universo de los hechos naturales —para definirlos, para explicarlos, para relacionarlos— surgen sistemas y teorías de Crítica literaria, cada uno aportando un fragmento de verdad, un punto de vista, una posición de conciencia.

La Crítica es un género literario sólo porque su materia específica es literaria; pero por sus métodos tiende a ser una ciencia; y cuanto más se acerque en rigor objetivo a los de las ciencias —especialmente a los de las ciencias humanas (que así llamamos para distinguirlas de las llamadas "naturales")— tanto mejor cumplirá sus finalidades propias.

Esta norma de objetividad metódica, esta disciplina intelectual específicamente crítica, dando a la Crítica su categoría creadora, es lo que da al crítico, el poder, la virtud —que no posee el simple lector, el lector común aunque culto, pero no atenido a esa función y a esa disciplina— de comprender y valorizar, aun aquello que no coincide con sus gustos o con sus ideas personales, como lo exige —condición sine-qua-non de la verdadera Crítica— uno de sus maestros del siglo pasado, Emile Faguet. Aquí se presenta una situación que asimila más

exactamente al crítica literario con el científico que con el artista, como quiere De Sanctis. Pero hace su situación —la del crítico— muchísimo más difícil que la del científico.

El "fenómeno" literario afecta a nuestra emotividad, a nuestras ideas, lo que no ocurre con el fenómeno científico. La disciplina intelectual del crítico tiene que ser, pues, aún más rigurosa que la del científico, y mucho más delicada, por la necesidad de prescindir de sí mismo, de salir de sí mismo, de desdoblarse, para situarse objetivamente ante el hecho que va a conceptualizar. Pero hay más, todavía; la dificultad pasa a un plano más arduo, casi absurdo. No basta con que el crítico se despersonalice en una fría y lúcida objetividad intelectual. Como lo exige Dergson —y como lo ensayó Thibaudet—, el crítico ha de ejercer la facultad de la simpatía, porque el fenómeno literario no puede ser conocido íntimamente, en sí mismo —y por tanto no puede ser justamente conceptualizado—, sino se entra en él, sino se le convierte, durante un proceso de subjetividad intuitiva, de "endopatía", en una vivencia conciente. Pero... guardando al mismo tiempo la lucidez crítica.

Dificilísima experiencia, que según Croce, es una operación de desandar a conciencia el camino recorrido inconcientemente por el autor. Sin este género de compleja y dificilísima experiencia, toda crítica corre el riesgo casi seguro de ser incomprensiva, meramente externa o dogmática, y por tanto desajustada, infiel. O ser sólo instrumento de prédicas doctrinarias, sean estéticas o filosóficas. La predicación es legítima, pero no es la Crítica; y lo honrado sería advertirlo así.

Esa facultad que debe poseer el verdadero crítico, se asemeja en cierto modo a la que hace al verdadero actor; una identificación psicológica con el personaje representado, un convertirse por un momento en el personaje mismo, pero no de un modo alucinado, mediúmnico, sino manteniendo despierto y vigilante su saber escénico, el perfecto control de su juego. Es fácil, entusiasmarse y escribir una exaltada glosa; es fácil disgustarse y escribir una displicente nota negativa. Lo difícil —y lo necesario— es guardar el severo sentido crítico del experimentador y no decir sino aquello que se ajusta a la norma. Porque si no, nada diferenciaría a la crítica de la mera "opinión personal", por más ilustrada que ésta fuere.

Pero, no hay que olvidar, finalmente, que, en la obra literaria, interviene un factor, un ingrediente espiritual, que, si bien no sabemos a ciencia cierta qué es, sabemos al menos que es de una naturaleza tal que se hace muy difícil reducirlo a leyes de tipo científico. Toda la literatura es, ante todo, un fenómeno de la imaginación creadora; y si en todas sus ficciones hay un substractum psicológico e histórico a desentrañar,

sus relaciones con la realidad son tan complicadas y caprichosas como las de los sueños con respecto al orden de la vigilia. De ahí que la crítica —y más la crítica histórica— deba ser muy cauta y muy amplia con respecto a las relaciones entre la obra y el autor o entre el medio y la obra. Toda norma presuntivamente científica que no tuviera en cuenta este costado de evasión quedaría a menudo burlada; pues, si no podemos afirmar que la imaginación estética no tenga leyes, podemos prudentemente reconocer —a pesar de los sutiles estudios psicoanalíticos— que no tiene ley conocida por ahora.

Sarmiento, hombre del norte argentino, pintó su magistral retrato de la Pampa antes de haberla visto nunca. Herrera y Reissig escribe sus preciosos sonetos eglógicos, de motivos vascos, gallegos, provenzales, sin haber salido jamás de su Torre de los Panoramas. Cuando Rubén Darío —mestizo nicaragüense— trae a la poesía sudamericana su deslumbrante repertorio de paganismo y cortesanía siglo XVIII francés, toda Sudamérica se halla en plena oratoria hugoniana. El modernismo lírico hispanoamericano es la mayor incongruencia literaria que se conoce, considerado con respecto a las condiciones de la realidad histórica y cultural del Continente. Parecería decretar la invalidez definitiva del criterio taineano. Su genética es puramente literaria. Responde al contagio poderoso del "decadentismo" francés, en un plano mental, sin relación alguna con el medio. El romanticismo literario había sido americano a su modo, por sus motivos, por sus tendencias. El modernismo no.

Nuestra primera actitud crítica es situarnos dentro del mundo creado por el autor —dentro, y no ante él, en razón de aquella vivencia necesaria, a la que ya aludimos— pero entregándonos a él, simplemente, ingenuamente, como lo hace el lector común, que sólo procura su emoción estética, sino manteniendo nuestra entera lucidez intelectual.

¿Pero qué es este mundo literario, propio de cada escritor original, distinto en cada uno? El parece ser, ante todo un especialísimo clima psicológico, dentro del cual, actúa un sistema de imágenes con caracteres peculiares, expresiones y sentidos que les son inherentes. Desde el momento que entramos en la lectura de un escritor con virtud original —y todos los escritores de talento la poseen, en mayor o menor grado, sin contar el genio—, entramos en ese mundo de experiencias y de símbolos cuyos rasgos y cuyas significaciones provienen de un orden de conciencia, que se manifiesta en un orden de vida; de vida imaginaria.

Por eso, fondo y forma son inseparables; mejor dicho, lo que suele llamarse forma y fondo, queriendo distinguirlos, no son sino una identidad funcional. No existe concretamente cosa tal como un fondo, sino en la manifestación de la forma; e

igualmente, no puede existir forma alguna viva sino es por manifestación de una voluntad, que es lo que se llama vulgarmente fondo. Sólo cuando un escritor maneja, en virtud de fórmulas retóricas, formas verbales vacías, hay vacío de fondo; pero tampoco hay forma viva. Porque el autor no opera de adentro hacia afuera, manifestándose, sino de afuera hacia dentro, por aglutinación. Pero esto sólo lo hacen los falsos escritores; y de ellos no se trata. En los verdaderos existe la perfecta unidad; y del estilo —que resulta de la identidad de ambos términos— podría decirse lo que Giovanne Gentile dice del Espíritu: que es *acto puro*. Acto y no sustancia; es decir, que sólo existe en su manifestación; y que es inmanente.

Todo lector común comprueba que los personajes de este o aquel novelista, sienten, piensan, se comportan, de manera peculiar, poseen una psicología distinta a los personajes de otro autor, se mueven en una atmósfera moral suya, cargada de su magnetismo; y que la naturaleza misma, las cosas, los paisajes, tienen otra luz, otro clima, otra expresión, son también "estados de alma". Y que, de la lectura de este o aquel autor, el lector sale con una visión distinta del mundo, con emociones, con sugerencias, con problemas distintos.

Pero he aquí que el autor está en el centro mismo invisible de todo ese mundo imaginativo que él ha creado, que se sustenta de él y que es su expresión. Y de ahí el interés apasionado con que el lector busca entonces las biografías de los escritores; y reclama estudios sobre su personalidad histórica. Quiere conocer al hombre, al demiurgo. Las vidas de Cervantes, de Dostoyewski, de Poe, son tan apasionantes para el público como sus propias obras.

La crítica literaria no hace sino confirmar este interés natural del lector. Reconoce que el autor es, casi siempre la clave de la obra; que hay obras que no se explican sin el autor, y que, en cualquier caso, la figura del autor arroja mucha luz sobre la génesis y el sentido de la obra. De ahí la necesidad, muchas veces, y siempre la legitimidad, de esa afanosa búsqueda documentaria, en el terreno de la biografía. Saint-Beuve queda desde ya justificado.

Como casos inseparables de obra y autor —casos de autores claves de su obra— pueden citarse, entre dos, los de Baudelaire y de Kafka, en dos géneros distintos. "Las Flores del Mal" necesitan absolutamente para haber nacido, que la vida de Baudelaire, y que él mismo, fuesen tal cual fueron, con sus singularísimos caracteres y sucedidos, condición esta que no se da, sin embargo, en otros poetas —aunque en los poetas se da mayormente que en los novelistas— tales como Mallarmé, que casi no tiene biografía. En este, la peripecia es toda interior, mental y su vida nada tiene que ver con su obra. Tampoco la de Valery, su discípulo.

Y tampoco —a pesar de ser la cumbre del romanticismo poético— la de Víctor Hugo; pues, aparte del episodio del destierro, fue un ciudadano de caracter y vida perfectamente normales, comunes, un buen burgués, republicano y liberal, menos pintoresco que Balzac, que tenía sus neurosis.

Kafka, con ser novelista, ejemplariza en cambio, uno de los más agudos casos de autor-clave. Sin sus *complejos* de timidez, de resentimiento, de soledad, arraigados en su adolescencia, las raíces de su creación literaria quedarían en el misterio. Cierto que, obras tales como "El Proceso" o "La Metamorfosis", existen por sí mismas, —sin necesidad de referencia a otra cosa— tienen entidad propia suficiente, como las tienen toda creación literaria verdadera, desde que sale de las manos de su creador. Y aunque nada se supiera acerca de ellas, su valor sería el mismo. Pero, como ya anotamos, no se puede entrar en el mundo alucinante del genial novelista de Praga, sin sentir la imperiosa curiosidad de saber que es lo que está detrás de ese misterio, lo que dio existencia a ese extraño mundo. El espíritu tiene también sus "instintos" como el animal, siendo uno de sus no menores, el de conocer, en que se basa toda ciencia y toda filosofía. La necesidad de conocer la vida del autor, su individualidad, crece, se intensifica cuanto más original y extraña y apasionante es la obra. Por eso, "El Diario" y el "Bosquejo de una biografía", de Kafka, atraen y apasionan tanto como sus novelas mismas.

En un plano estrictamente crítico —porque la crítica está obligada también a controlar los propios *instintos* del espíritu, susceptibles de desviaciones y vicios, lo mismo que los del cuerpo— las relaciones internas de la obra de Kafka con los susodichos *complejos*, son fundamentales. Pero de ahí no ha de inferirse una generalización. Tratándose de Dostoyewski, por ejemplo, el discernimiento crítico rechaza por infundadas las pretensiones del concepto médico —tan a menudo introducidas ilegítimamente en la crítica literaria— y lamentablemente tan propensas a la difusión— acerca de la relación directa entre su obra y su epilepsia. Del examen rigurosamente literario resulta que ninguna vinculación de índole genética se denuncia entre el mundo novelístico y su enfermedad. Lo que podría llegar a admitirse, a lo sumo, es una agudización de su sensibilidad emotiva que le permitiera intensificar el patetismo moral de sus personajes, para proyectarlo con mayor fuerza en el plano literario. Esta sería una relación bastante indirecta y no muy singular, pues que es frecuente hallar en escritores y artistas geniales neurosis de distintos tipos y grados, fenómeno que parece ser inherente a una agudización de las facultades creadoras. Pocas veces se da en los hombres de talento superior una normalidad psico-física como la del burgués corriente, que solo vive en el plano de la realidad

inmediata. Vivir en otros planos de conciencia —y sobre todo en el de la imaginación creadora— supone casi necesariamente, cierto desequilibrio psico-físico; o, mejor dicho, un equilibrio distinto, ya que intervienen otras fuerzas que las de la vida común.

Los rasgos típicos de la obra dostoyewskiana se fundamentan, no en ninguna alteración psicopática de la personalidad, lo que les restaría gran parte de su valor de responsabilidad espiritual, sino en la profundidad mística de los sentimientos y de las ideas, en el dramatismo de la conciencia moral, relacionados con ciertas características de raza, con la psicología general del pueblo ruso. En Dostoyewski el factor *raza*, es mucho más importante, en cuanto a su caracterología, que todos los detalles de su biografía personal. Verdaderamente, Dostoyewski no se puede explicar sin Rusia, de cuya alma racial parece ser a menudo, la expresión más profunda y profética. (De la "Santa Rusia", al menos, de aquella que es o —era— inmenso reservorio de cristianismo primitivo, ajeno a las evoluciones intelectuales del aristotelismo tomístico que asumió en el mundo occidental, a través de la Escolástica. Pues, hasta que punto el realismo marxista del presente haya desviado esa psicología dostoyewskiana del pueblo ruso, es problema aparte).

Otros casos hay, de una mayor independencia objetiva entre obra y creador. Recordemos a Cervantes o a Balzac, cuyas vidas poco influyen en su arte. Parecía —parecería, al menos— que aun cuando las circunstancias de sus biografías fuesen distintas el carácter de su obra no hubiera cambiado por ello. En Balzac, nada parece indispensable en sus propias anécdotas. Es uno de los escritores cuya obra tiene menos clave personal. En cuanto a Cervantes, sólo parece indispensable que fuera español. Su caso se asemeja más al de Dostoyewsky (descartada toda hipótesis médica). Detrás de Cervantes está España (fenómeno característico, por lo demás, en la mayoría de los escritores españoles) como detrás de Dostoyewsky está Rusia. Lo personal queda relegado al simple anecdotario, sin trascendencia literaria. Lepanto, sus cautiverios, sus deudas, sus prisiones, sus líos de familia, sus fallidos viajes a América, etc., no son, en el Sumo Español, más que peripecias de una vida azarosa, que enriquecen su experiencia del mundo, y aportan elementos a la obra, pero no determinan ni condicionan esencias y estilos de su creación. Del mismo modo, Siberia —aparte de dar tema al magnífico relato—, es sólo sufrimiento del mundo que nutre la conciencia del novelista eslavo, pero no le da forma.

Lo grande del genio de Dostoyewsky, como lo grande del genio de Cervantes —y podría decirse lo mismo de todos los grandes—, es que su espíritu navega a través de todos los

accidentes de su vida, felices o dolorosos, dominándolos con la lucidez superior de su pensamiento. Cuanto más grande es un espíritu, cuanto más profundo es, más sostiene lo que podríamos llamar la soberana objetividad de su juicio, la independencia entre su conciencia de escritor y las peripecias de su biografía personal. Tan es así que, aun tratándose de obras tan profundamente enraizadas en la propia vida personal, como en el caso de Kafka, todo el peso tremendo de su subconciencia resentida, le ha servido para elaborar una ficción novelesca cuya objetividad misma es soberana, proyectándose en un plano de universalidad estética. El Yo desaparece de la faz de la obra; la crítica debe ir a buscarlo detrás de ella, muy en su fondo subterráneo, con el instrumento del psicoanálisis.

Este proceso de objetivación estética —en que lo personal desaparece— es válido asimismo por lo que respecta a la presencia, en la obra novelística, de personajes con vida real, histórica (excepto en la novela propiamente histórica). Casi nunca, los tales, son simples retratos personales, sino refracciones de lo real biográfico a través de la ficción novelesca, tipos compuestos por el autor, sobre los datos del original. Recuérdese el caso de Proust, y de sus personajes, entre los cuales, y tratado en igual forma, está él mismo.

No menos que en la Novela, en la Poesía, no obstante la subjetividad fundamental del género, el Yo, cuando aparece —y aparece a menudo— no es precisamente el yo biográfico, documentario, sino un Yo ficticio, imaginario, compuesto con los elementos del Yo real; un Yo poético, estético, efecto de una refracción literaria y por lo tanto, personaje, como los personajes novelescos o teatrales. El poeta dice: "yo amo, yo aborrezco, yo estoy triste, o jubiloso, o desesperado, yo quiero morir; ¿es él?; no, es el personaje, que él ha compuesto imaginativamente, con sentimientos propios, sí, con estados emocionales que son sus experiencias. El se expresa; pero lo hace a través de una ficción de sí mismo, estilizada. Sin objetivización estética no hay arte. El trabajo del crítico, del biografista, del analista, es ir a buscar la realidad genética detrás de esas apariencias, de esas formas, cuando aparece el personaje Yo, el Yo lírico. Mas, cuando no aparece, no habría tampoco que empeñarse en buscarlo, pues eso sería abusar viciosamente de un procedimiento que se tornaría convencional y falso.

Pero la biografía, en cuanto método historio-crítico, no puede reducirse sólo a la vida real del escritor, que es lo que se entiende estrictamente por biografía; ha de comprender asimismo su vida intelectual, interna, aquella que se desarrolla en un plano silencioso y oculto, y es más difícil de docu-

mentar. La formación literaria de un escritor, los factores, a menudo sutiles, a veces imponderables, que han concurrido a provocar, encausar, modificar la evolución de su propia estética, la historia de sus ideas, en fin, es también biografía; y, desde el punto de vista crítico, mucho más importante que la otra, la objetiva, para la exégesis de toda obra, de todo estilo.

Autores de tan escasa biografía objetiva como Mallarmé o Valéry —o, en Hispanoamérica, como Lugones, Herrera y Reissig, Rodó, Darío— tienen, no obstante, una compleja y apasionante historia intelectual, la de su formación estética e ideológica, aparte de todo acaecer circunstancial. (Apasionante, decimos, pero para los intelectuales; pues, para el lector común, es un poco árida, al carecer de peripecia exterior y de colorido vital.) Aun tratándose de escritores de tanta biografía, de vida y figura tan dramáticas como Baudelaire o como Poe, lo más importante no es su vida real, con serlo mucho, sino su vida ideal, su historia interior. Para la crítica es más fundamental en el conocimiento de Baudelaire, la influencia de Poe que sus vicisitudes de dinero o sus relaciones con la mulata. Su dandismo literario, del que se deriva toda la corriente esteticista del siglo XIX, no proviene de condición alguna de su vida, sino de aquella su inclinación por lo inglés que le llevó a adoptar, revalorizándola, la palabra *spleen*. Toda esa curiosa evolución del dandismo literario, que empieza en Brummel y acaba en Barrés, y de lo mundano pasa a lo intelectual, por virtud de Baudelaire, tiene a la vez su otra clave en la influencia de Poe sobre el autor de "Las Flores del Mal", que determina el culto y la técnica del arte por el arte. Y todo eso es biografía e historia puramente literarias, sin hechos.

Lo mismo cabría observar acerca del pontífice inglés del esteticismo. Wilde es un descendiente de Brummel, transportado al plano literario, y en quien se patentiza, a su vez, la huella genial de Poe y de Baudelaire. A pesar de ofrecer la más teatral —y trágica— biografía del siglo XIX, lo que importa más en él, para la Crítica, es su formación intelectual y no el escándalo de su vida. Cierto que él declaró —según Gide— que sólo había puesto el talento en la obra y que el genio lo había puesto en la vida; esta vida, en lo que tiene de práctica del dandismo intelectual y de composición de un personaje que actúa más que escribe, es también un producto de esa formación literaria, de su biografía subjetiva. Si fue quien más espantó a la burguesía, "épater les bourgeois" era ya la fórmula inventada por Baudelaire, quien tampoco se quedó, prácticamente, muy atrás. Todo ello nos convence de que la verdadera biografía de un escritor está, casi siempre, en su obra misma, es decir, en la evolución intelectual cuyo

resultado es la obra. Ello no implica que hayan de desestimarse, muchas veces, en todos los casos, condiciones de la realidad anecdótica, que intervienen en la determinación de la psicología literaria.

Pero, he aquí que el autor no está solo con la literatura. En torno de él están su medio, su época, su realidad histórica, como lo quiere Taine. Esta realidad histórica es como la tierra que sostiene al árbol, y al hombre, es como el clima moral que da al fruto su sazón. Por más que el escritor transfigure esa realidad histórica, la recree, para darle las expresiones y los sentidos que su idea estética requiere, ella está necesariamente vinculada en algún modo a su obra. Doblemente vinculada; por los elementos humanos de la obra y por la misma vida del autor. No puede afirmarse tanto como que obra y autor sean frutos del medio, como pretende el naturalismo taineano, demasiado simplificador; pero que la correlación entre obra y medio existe, en la mayoría de los casos, es notorio; aunque esas relaciones sean a menudo más complicadas y sutiles que las postuladas por la escuela determinista.

Ya es demasiado notorio el caso de Poe, para que requiera mayor comentario. La contradicción absoluta entre su medio y su obra —entre su ambiente y su personalidad— nos lo presentan como un caso extremo, es cierto, pero no por ello menos definitivo, acerca de lo relativo de aquel principio, cuya validez general admitimos. Ciertas características del genio de Poe lo vinculan más bien al clima inglés, europeo; no es un norteamericano, por lado alguno. Su profunda, su radical aristocracia espiritual, que lo separa de aquel dinamismo utilitario, de aquel protestantismo moral que era ya, en su época, la característica de su país, hacen de aquel romántico antirromántico el más extremo caso de inadaptación al medio. Este fenómeno de la inadaptación, frecuente en literatura (y que suele ser una de las más dolorosas condiciones de la originalidad) tiene en la historio-crítica literaria un valor enorme, que interfiere en la ecuación escritor-medio.

En Hispanoamérica se han dado ejemplos no menos notables de esa contradicción. Herrera y Reissig es uno de ellos. Su medio ambiente ideal, su mundo psicológico, era el de la poesía europea, el de los libros. Con decadentes, simbolistas y parnasianos, huéspedes espirituales, se aislaba en las noches fantasmales de su Torre de los Panoramas. Y abajo, alrededor, el Montevideo de su época no existía. Sólo existía para satirizarlo.

Si no existe correspondencia alguna genética entre su poesía y su medio —sino, al contrario, antagonismo— existen, en cambio entre el poeta y su época; su época mundial, no nacional. No era el clima cultural del ambiente —"el estado

general de los espíritus" que decía Taine—, con referencia a su propio país, a su ciudad, sino el clima cultural europeo, que se trasmitía a América, pero sólo obtenía repercusión en sus pequeñas élites intelectuales, predispuestas a ello por una sintonía de generaciones. Sólo la élite de la nueva generación de la época recibía ese mensaje renovador, la élite ya madura permanecía apegada a sus anteriores cánones de elocuencia (esos cánones a los que el mismo Herrera y Reissig había rendido tributo juvenil en sus Odas a Castelar y a Lamartine). El ambiente general del Uruguay —y de toda Hispanoamérica en conjunto— se hallaba muy rezagado en su evolución con respecto a los últimos movimientos literarios europeos. Y Herrera y Reissig se encontraba enteramente aislado en su país, hacia 1900, y en pugna con el medio intelectual dominante.

Esta anotación sobre Herrera y Reissig, puede hacerse extensiva a todo el movimiento llamado "modernista" en la literatura hispanoamericana, hacia esa época. Tampoco su iniciador, Darío, respondía a ningún factor del medio ambiente, ni de Nicaragua, su país natal, ni de Santiago de Chile, donde luego vivió un tiempo, ni de Buenos Aires, donde aparece ya, definidamente, como cabeza de la nueva escuela, cuyo primer "converso" es el joven Lugones —hugoniano de la víspera— recién llegado de su provincia. Toda Hispanoamérica se hallaba aún en el culto ardoroso de la grandilocuencia, así en poesía como en política. Por manera que el Modernismo (nombre que tomó en América todo el movimiento literario europeo del último tercio del siglo XIX y cuya verdadera denominación general sería Esteticismo), presenta, a primera vista, los caracteres de un fenómeno anti-taineano. Pero, si bien se mira a la Historia Universal de la Literatura, este fenómeno, lejos de ser único o excepcional, cuenta con varios ejemplos de gran envergadura. Sin ir más lejos —manteniéndonos dentro del área de nuestro idioma— ¿no significó igual —y mucho mayor— trasplante literario, la introducción de la influencia italiana en el medio histórico de la austera poesía castellana del siglo XV? Y, volviendo a Hispanoamérica ¿acaso no fue igualmente revolucionaria la introducción del Romanticismo europeo en el medio cultural cerradamente neoclasicista —y de raigambre colonial— de la época?

Estamos ante un fenómeno de carácter general —y universal— que obliga a reconocer que la ley taineana del medio debe interpretarse en un sentido muy amplio, refiriéndola, no al medio nacional o racial o lingüístico, sino al de toda el área de la cultura occidental común. De manera que un movimiento estético producido en un lugar, se extiende

más o menos rápidamente a otros, por contagio, aun cuando las condiciones particulares de tal o cual país o región no correspondan a esa modalidad nueva.

Interpretada de una manera estricta —es decir, nacional o regional-continental— la teoría de "el estado general de los espíritus" o sea el medio social y cultural, resultaría que todas las innovaciones estéticas introducidas de un medio exterior, distinto, serían incongruentes. Pero esta incongruencia es, precisamente, ley, en el orden literario; porque los grandes movimientos de la evolución estética y cultural producidos dentro del área universal de una cultura, tienden a extenderse a toda la masa, independientemente de las condiciones de la realidad histórica en cada una de las partes. Las formas de la cultura intelectual, —y más aún las estéticas— tienen autonomía. De ahí la contradicción que a veces se presenta entre las nuevas escuelas estéticas universales y las condiciones sociales del medio nacional en que se trasplantan; y de ahí, asimismo, la lucha que deben sostener para imponerse, contra los esfuerzos del medio para rechazarlas.

No hay que confundir este fenómeno con el otro, más general y universal todavía, pero distinto, de la lucha que toda innovación —de cualquier índole— debe empeñar para imponerse a la inercia del conservatismo. Los movimientos suscitados en un país, en un medio determinado, como efecto de condiciones propias. Los elementos de su propia realidad histórica, por ejemplo, los movimientos literarios nativistas o indigenistas en Hispanoamérica, los "nacionalismos" en genarel son de índole distinta a aquellos que llegan desde el exterior, en virtud de la propagación puramente espiritual en el plano de la cultura, y sin correlación alguna con la realidad histórica del país.

Ya se tomó en cuenta que la crítica posterior a Taine —aunque esforzándose por mantenerse dentro del concepto científico de la literatura— ha buscado corregir en gran parte las limitaciones del simple naturalismo y del simple mecanicismo, a que se había reducido en los primeros tiempos. Hemos visto que Hennequin y Durkheim han reconocido la complejidad, a veces contradictoria, del medio social y de sus factores determinantes, así como las diversas y hasta opuestas corrientes espirituales que obran en cada momento histórico determinado. Con estas importantes correcciones —y además, con el reconocimiento del imponderable factor individual, de la libertad creadora de la imaginación y de la facultad innovadora del genio— la doctrina, —por no decir la Ley— de la correlación entre la obra y el medio, entre el arte no es, tampoco, pura simpatía y vivencia como postula el in- y la historia, se ajusta mayormente a la verdad metodológica, y adquiere mayor eficacia como instrumento crítico.

La crítica positiva fundada por Taine, no ha hecho, en el último medio siglo, sino desarrollarse en profundidad; y ha roto, por tanto, sus primeros, estrechos, rígidos, moldes naturalistas, para ponerse de acuerdo con las posteriores comprobaciones de la inteligencia crítica. Tan es así que, la crítica intuicionista, por órgano de su más conspicuo representante, Thibaudet, reconoce, como ya vimos, que la sola intuición no basta, al intentar trazar un cuadro de normas positivas en el que entran conceptos tan taineanos como el ambiente del país y la psicología de las generaciones, aparte de otras, brunetarianas, como la naturaleza de los géneros, la tradición literaria, y otras.

De este examen criteriológico, se concluye la vigencia de una síntesis integrativa, en la que cada método entra y concurre a formar un *organon* instrumental superior, como parte funcional, anuladas las ambiciones imperiales de cada uno. Así, la Crítica no es predominantemente biografía, como entendía Saint-Beuve, pero la biografía es uno de sus elementos; no es determinismo cosmo-social y mecanismo histórico, como pretendía Taine, pero la realidad histórica (el medio, la época), se hace presente, en mucho, a través de la literatura; no es, tampoco, pura simpatía y vivencia como postula el intuicionismo, pero la intuición y la vivencia son necesarias al crítico, para la más íntima y verídica comprensión de la obra; no es, tampoco, exclusiva especificación de formas retóricas en el círculo privativo de la evolución literaria, como lo formulara Brunetiere, pero la vida autonómica, específica de las corrientes estéticas dentro de lo histórico, es un hecho comprobado y de suma importancia en la genética literaria; y, finalmente, no es, tampoco, puro análisis formal de la letra, y pura psicología del lenguaje, como presume la Estilística, pero el procedimiento estilístico en sí mismo es también instrumento valioso para la aprehensión conceptual del fenómeno.

Todavía cabría agregar a esta convocatoria otras actitudes que, aun cuando de naturaleza extra-literaria, han adquirido vasto predicamento o ingerencia en el campo de la crítica. Y siguiendo la manera de nuestro párrafo digamos:

—La Crítica no es tampoco investigación de las expresiones simbólicas del subconciente, como lo pretende el Psicoanálisis, pero el Psicoanálisis es un encuentro inevitable y un auxiliar poderoso, necesario en muchos casos, adscripto a la biografía; de igual modo, la Crítica no es una aplicación del materialismo histórico-dialéctico, puesto que la Literatura no es un mero fenómeno superestructural, pero el factor económico-social ha de ser tenido muy en cuenta, si no se quiere andar, a veces, por las nubes.

Cualquiera de estos métodos —o de otros, omitidos, que pudieran proponerse— por sí sólo es parcial e insuficiente, simplista y dogmatizante, y lleva fatalmente a un paralogismo, al ser aplicado sistemáticamente y sin discriminación a todos los casos. Pero todos y cada uno de ellos, usados con el discernimiento lógico necesario, componen el instrumental técnico de la crítica.

El adepto exclusivo de cualquiera de esas escuelas puede dar una versión crítica de tal obra, de tal autor, de tal modalidad, de tal época, y aun de tal literatura en conjunto; pero lo hará desde un punto de vista especial —y no específico— situándose en el plano de una disciplina no específicamente literaria; sea esa disciplina la historia, la sociología, la psicología, la filosofía de la cultura, la lingüística. O sino, caerá en el error opuesto: en el aislamiento artificioso de las formas literarias, en la asfixia retórica de un bizantinismo aparte de la vida.

Puede admitirse aun, que un trabajo realizado en tales condiciones pueda ser una contribución útil al final esclarecimiento crítico. Un estudio que nos de una interpretación psiconalista, o marxista, o estilística, de tal o cual mundo literario, puede contribuir con sus propios elementos especializados a la labor de la Crítica, si se les tiene en cuenta en la medida que aconseje el discernimiento. Pero ninguno de ellos será más que un tributario de la Historio-crítica Literaria, integramente y cabalmente tal.

Dentro de la literatura hispanoamericana puede considerarse ejemplo de contribuciones de esa índole, el trabajo anteriormente citado de José Carlos Mariátegui sobre lo literario, contenido en su libro "7 ensayos acerca de la realidad peruana".

Este concepto integrativo de la crítica literaria —y más aún de la historio-crítica— no supone una actitud de conciliación eclética, —igualmente falsa— sino la comprobación de que cada una de las teorías toma una parte de la verdad para desarrollarla exclusivamente con perjuicio de la verdad entera —verdadera— y que la razón de cada una acaba precisamente allí donde pretende tornarse exclusiva, exhaustiva, única. Pero el error está más exactamente en la práctica exclusiva de una teoría, de un procedimiento sistemáticamente, uniformemente aplicado a todas las obras, a todos los autores, a todas las escuelas. Porque siendo la literatura un fenómeno muy complejo, de muy diverso carácter, la genética es distinta según los casos, los factores —biográficos, sociales, estéticos— intervienen diversamente, en grado y en función.

Pero, como hemos podido constatar en esta breve exposición, todos los métodos de estudio que se han preconizado y ensayado con respecto a la crítica literaria, pueden reducirse a tres grandes direcciones, a tres grandes líneas, las cuales forman como el triángulo que comprende en su espacio cabalístico toda la fenomenología literaria. Así vemos que la inquisición psicoanalítica se incorpora necesariamente a la línea de la biografía, a la genética personal de la obra. De igual modo, el concepto marxista, sociológico, se incorpora a la línea del historicismo taineano, siendo como una nueva versión del mismo. Casi podría decirse lo mismo de aquellas otras teorías que asimilan el fenómeno literario a la evolución orgánica de la cultura, y en cuanto expresión de ésta. La tercer línea se forma con todas las disciplinas que, partiendo del concepto de "La evolución de los géneros" de Brunetiere, hasta llegar a Estilística, asignan a lo literario una tabla de valoraciones específicas, y lo examinan en sí mismo, independientemente de toda realidad histórica o biográfica.

Es pues en ese campo triangular definido por el juego de estos tres frentes, de estos tres ángulos, que ha de moverse el esquema historio-crítico de la literatura hispanoamericana, tal como se formula en este proyecto.

*
* *

Pero el secreto de este funcionamiento integrativo de los métodos críticos, y el juego armónico de los conceptos aparentemente opuestos, en la práctica misma, en lo concreto, está en el procedimiento inductivo; partir del hecho, de la cosa, al concepto, y no vice-versa, como es el procedimiento vicioso de las teorías. Querer explicarlo todo del mismo modo, en virtud del mismo uniforme preconcepto teórico, (de la misma pretendida Ley), tal es el reiterado error. En cambio, es el carácter del objeto mismo examinado, el tipo de fenómeno literario que tenemos delante, lo que ha de indicar el camino a seguir, para su propia explicación. En unos casos se impone la consideración predominante del factor biográfico; en otros la del sociológico; en otros aun la del puramente estético. No quisiéramos abundar en ejemplos, pero convendría señalar aun, que en el caso de la novelística hispanoamericana, la consideración del factor sociológico es imperativa. Esta novelística de tipo netamente realista, en su casi totalidad, (hasta 1960) se nos aparece directamente ligada a la objetividad geográfica e histórica de los países —a su naturaleza, a sus costumbres, a sus caracteres, a sus problemas— a tal punto que, sin esa objetividad no tendría sentido. Es su expresión. Es una novelística de muy escasa o nula subjetividad, con respecto al autor; de manera que la biografía nada nos aclara acerca de ella; es solo un lujo informativo, al margen de la obra. Las vidas de Mármol, de Isaac, de Acevedo Díaz, de Mato de Turner, de Palma, de Arguedas, de Rivera, de Icaza, de Gallegos, de Barrios, de Galvez, de Quiroga, de Mallea, no aportan elementos críticos a su novela. Es la geografía, la historia, la sociología, la cultura, lo que nos ofrece los elementos de juicio. Autores hay, sin embargo, como Reyles o como Güiraldes, cuya obra se relaciona mayormente con su personalidad biográfica, con sus caracteres personales están más en individualidad ellos mismos, en el sentido de la obra. La realidad territorial que tratan ha sufrido una refracción a través de sus subjetividades; y la obra es, en gran parte, esencialmente quizás, expresión. En Horacio Quiroga también la realidad ha sufrido una refracción muy poderosa, pero no en virtud de una psicología personal, no por proceso de expresión, sino en virtud de una voluntad estética, de una técnica, literaria, lo que es fundamentalmente distinto.

En Reyles o en Güiraldes, la obra no tiene explicación —y esto se tratará más detenidamente a su turno— sin el conocimiento de la psicología de sus autores. En Quiroga, —y por más que su vida (su vida en las Misiones, v.g.) explique ciertas circunstancias externas de su producción— no hay expresión personal como clave de la obra: su crítica se plantea puramente en el plano de las modalidades estéticas, con su reconocida filiación poeniana. (Usamos la n para romper la sucesión de las cuatro vocales).

Del romántico Mármol, podría pensarse ligeramente que nos de la clave subjetiva de "Amalia". Pero, si bien se mira, "Amalia" no tiene clave subjetiva personal alguna. Representa la realidad histórica de su momento a través del "estado general de los espíritus" de su generación. No hay documento biográfico. Como "unitario", Mármol es ejemplar de una colectividad política, y expresa la sensibilidad y el pensamiento de toda la clase intelectual argentina proscripta en Montevideo. En cuanto a Jorge Isaac, al que también aludimos, conviene recordar, no obstante ser muy notorio, que su "María" nada tiene de autobiográfica como durante mucho tiempo se creyera, para mayor sugestión romántica de la novela. Todo es ficción literaria. El famoso escritor fue, en la vida, un normal marido y feliz pater familiae, de manera que su obra —que ha hecho llorar a tres generaciones de mujeres— es —aparte de sus hermosos cuadros de la realidad geográfica de Colombia, su mejor contenido— un espécimen de la escuela romántica, aunque algunos historiadores la incorporan cronológicamente al realismo, movimiento que solo comienza en Hispanoamérica veinte años más tarde, con Cambaceres, Ocantos y Clorinda Matto de Turner.

La Poesía hispanoamericana, al contrario de la Novela, poco tiene que ver con la realidad territorial e histórica. Después de la escuela romántica, que fue, teórica y prácticamente "americanista", pues se consagró al tema geográfico-histórico americano, su evolución caracterológica ha respondido, en general, a movimientos estéticos europeos; y a una temática de carácter universal, cuando no francamente exótica —como lo vemos en Darío, en Herrera y Reissig, en Guillermo Valencia— desvinculada del medio territorial. El Esteticismo —llamado vulgarmente Modernismo— y las tendencias posteriores: Ultraísmo, Suprarrealismo, etc., hallan su exégesis crítica total en la determinación de las corrientes literarias generales, ecuménicas, de Occidente.

Se han promovido, es cierto, movimientos de tendencia americanista —llamados: Nativismo, en el Plata, Criollismo en el Caribe, Indigenismo en los Andes —íntimamente vinculados a la realidad característica del Continente, y que, por tanto, tienen en ella su necesaria explicación. También los propios jerarcas modernistas: Lugones, Valencia, hasta el mismo Darío, rindieron mayor a menor tributo al "americanismo". "Odas Seculares" (Himnos a los Ganados y a las Mieses), "Oda a Popayan", los cantos "A Mitre" y "A Roosevelt", son testimonios de ese tributo. Santos Chocano —un semi-modernista, con mucho de Darío y mucho de aquella anterior manera española de Salvador Rueda— consagró su obra entera a cantar la naturaleza y la historia de América y más especialmente las del Perú. "Alma América", "Oro de Indias" son los puentes monumentales por donde la tradición romántica del americanismo atraviesa hacia el presente. Gabriela Mistral, después de su primer libro, "Desolación", de lírica subjetiva, personal, se convierte también al motivo americano, en su segundo libro "Tala". Ya antes, (hacia 1925) Jorge Luis Borges, jefe de la escuela ultraísta argentina, había asimismo cultivado en la nueva manera la temática nacional. Otros poetas, de promoción postmodernista, tales como Silva Valdés en el Uruguay, César Vallejo en Perú, vuelven a la temática americana, total o parcialmente.

Este tipo de poesía ofrece en general doble faz crítica; por un lado se vincula *taineanamente* al medio, a la realidad territorial y social de los países; por otro a las influencias literarias transatlánticas, a cuya evolución estilística responden, obligándonos así a situarnos —pues, si su temática es americana, su técnica es europea— dentro del campo de la moderna teoría de la cultura.

Mas, otra gran parte de la Poesía, en el curso de este siglo, se desenvuelve ajena al tema continental; de tal modo que, no sólo sería incongruente aplicarle un criterio sociológico, sino que ella misma, sociológicamente considerada, significaría una incongruencia. Hablar de sociología refiriéndonos a lo poético, parece ya de por sí impropio; pues nada parece menos apto para valorizar la subjetividad lírica que el instrumento científico con que se conceptúa la realidad colectiva. Cuando se trata de lo lírico puro, la sociología puede ser impugnada, hasta cierto punto. La poesía de Delmira Agustini o de Herrera y Reissig nada tiene que ver con lo sociológico; nada importante, al menos. Ya sería menos seguro tratándose de Neruda, aun antes de llegar a sus últimas tendencias francamente sociales. El mismo Neruda puramente lírico —el de los Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada, y más todavía el de la primera edición de "Residencia en la Tierra", su caos poético— es evidente que tiene mucho que ver con la realidad histórica del mundo contemporáneo, reflejándose en la angustia psicológica. Este significado atañe probablemente a la mitad de su apreciación crítica; la otra mitad corresponde a sus formas puramente estilísticas.

Pero no es a esta sociología universal reflejándose en el estado de los espíritus cuando se trata de obra poética con una motivación y un carácter plenamente territorial —como lo es casi siempre toda poesía americanista— entonces, lo sociológico, o lo histórico, que es lo mismo, aparece en primer término y de manera directa, concreta.

Pero no es a esta relación de lo sociológico con lo espiritual —la realidad histórica del mundo reflejándose en los estados de conciencia— a la que nos referimos, cuando se trata de la obra poética con motivación y carácter territoriales americanistas, pues entonces lo sociológico —la realidad histórica, que es lo mismo— aparece directa y concretamente en primer término, como una explicación necesaria. El contenido es demasiado objetivo para que la forma estilística pueda independizarse de él y ser considerada en el plano puramente estético. Lo característico, lo típico nacional aun cuando aparezca "estilizado" (y es necesario que haya estilización, cuanta más mejor, para que haya valor estético), nos obliga a tomar en cuenta esa realidad, para confrontarla con la versión del poeta.

Nada de esto ocurre, empero, con el poeta puramente lírico, es decir, que no se refiere a ninguna realidad concretamente nacional, característica, sino a la realidad universal, del mundo, a su experiencia de la vida, trasmutada en la creación estética. Los elementos de la realidad, de la experiencia, existen siempre en la conciencia lírica del poeta y en el mundo transfigurado de su poesía, pero entonces lo que interesa es sólo este mundo poético que él crea; y por tanto, la crítica puede, y hasta debe, a veces, prescindir de todo factor no-estético. Hemos citado el ejemplo de Herrera y Reissig, de Delmira Agustini; pueden agregarse los de Darío o de Neruda, este último con la salvedad apuntada. En "Tala" de Gabriela Mistral, la

presencia del elemento objetivo territorial no es casi nunca tan concreto como para interferir en el lirismo puro de su poesía. Lo que predomina en ella es, más bien, un acentuado carácter americano, que no está tanto en los elementos objetivos que emplea, como en cierta singular modalidad de lenguaje y de estilo, en su castellanismo teresiano americanizado.

La verdadera posición metodológica está pues, en el libre uso del instrumental crítico, según lo requiera el tipo del objeto —de la obra— a conceptuar. Biografía, psicología, sociología, estética, todos los caminos conducen al conocimiento; pero no todos convienen igualmente a todos, cada término tiene su camino; la inducción debe marcar el rumbo. Y si es verdad que todos los fenómenos y las formas de la vida espiritual están internamente correlacionados dentro de la unidad funcional de la cultura, no es menos verdad que cada tipo de creación literaria tiene una posición distinta y requiere un tratamiento propio.

Queda aún otro punto por aclarar, antes de cerrar este exordio. Toda crítica metódica, así sea positivista como la del siglo XIX, o específicamente estética como se esfuerza en serlo la del XX —es decir, fúndese en las ciencias naturales o en las ciencias de la cultura—, tiende de suyo a aquella objetividad que sólo estudia los caracteres y significaciones del fenómeno literario —en sus contenidos y en sus formas—, siendo su finalidad el conocimiento.

Pero, ¿puede, la verdadera crítica literaria, renunciar al juicio de valor? ¿No sería, el juicio de valor, la verdadera finalidad de la crítica y todo esfuerzo metodológico, científico, sólo la necesidad de dar a este juicio una norma objetiva? ¿Prescinde el mismo Taine —fundador del método científico en la Crítica del arte— de un criterio de valoraciones? Ciertamente que no. El juicio de valor es inherente a la función crítica, y aun a la misma filosofía del arte. Puede decirse que toda crítica, en sí, no es más que un juicio razonado. Y aunque este juicio no pueda ser, jamás, de índole dogmática —como lo era en tiempos de la Retórica— pues perdería valor crítico, no por ello deja de ajustarse implícitamente a una tabla de valores.

Se ha pretendido, por parte de algunos ensayistas, establecer un distingo fundamental entre la pura crítica literaria y la historia de la literatura. El distingo nos parece sofístico. No puede haber una historia de la literatura que no sea, al mismo tiempo, crítica literaria, es decir, que no juzgue valores. Como tampoco tendría legitimidad una crítica valorativa que no se apoyara, explícita o implícitamente, en una objetividad histórica. Esta es la razón por la cual, la crítica literaria —sea histórica o pura— puede ser una ciencia como las

naturales; y no sólo como las naturales sino también como las humanas, tales como la Psicología o la Sociología. Las ciencias manejan fenómenos y no valores; la crítica literaria maneja valores, además de manejar fenómenos. En esto, la Estética se parece terriblemente a la Moral, la cual también opera con fenómenos y valores, no pudiendo existir una "ciencia moral" sino en cuanto ésta tiene que ver con la Psicología y la Sociología; al igual de la Estética. Pero, el valor en sí está fuera del campo científico, siendo lo más absurdo que pueda pretenderse algo como una ciencia de los valores; pues, la tal, como ciencia, sólo sería una rama de la psicología, de la sociología o de la historia, pero no juicio. Otra cosa es una Filosofía de los valores, pues filosofía no es ciencia.

Extrínsecamente la literatura es fenómeno; intrínsecamente es valor. Y, esencialmente —específicamente, digamos—, el valor se diferencia del fenómeno en que éste es lo que es y aquél lo que debe ser. Por eso el peligro de todo juicio de valor es caer en lo dogmático; y la dificultad de la Crítica está en establecer un juicio que no sea dogmático sino lógico.

Mas, para que el juicio de valor no se convierta en opinión meramente arbitraria, sujeta al gusto personal o de grupo y a merced de los cambiantes y encontrados vientos del momento, es menester que el mismo se ajuste a una norma. Esto es mayormente imperioso para una historio-crítica literaria, que ha de habérselas con una producción tan diversa en épocas, caracteres y estilos.

Felices los historiadores literarios del tiempo en que esa norma la daba una Retórica formulada en un código de reglas, en que cada género estaba perfectamente y definitivamente preceptuado. Y que, en último caso, contaba con la autoridad académica de los modelos. Estos tiempos de ahora, tan peligrosamente y complejamente anárquicos, sin códigos, sin reglas, sin autoridades, sin modelos, ¿qué norma de juicio universalmente válido pueden tener?

Dice Laló, certeramente, en su "Estética": —"Del método descriptivo y explicativo es necesario retener el relativismo metódico y organizado y rechazar su negación de valores. Del dogmatismo es necesario conservar la idea de los valores y desechar la ilusión o la superstición de lo absoluto, pues todo valor, por definición, solo existe en comparación con otro. La síntesis deseable de las partes positivas de esos dos métodos puede llamarse método normativo". Se apoya en Wundt para buscar un tipo *normal* de valor estético. ¿Y cómo lo resuelve? Recurriendo a valores morales e históricos. Dice, en efecto: —"Diremos que una obra de arte tiene un valor normal o que es bella, cuando se adapta a sus funciones psíquicas y sociales de realzar, buscar o perder la armonía —de redoblar, puri-

ficar o idealizar la vida individual o colectiva—, en fin, de continuar una face de la evolución histórica, etc."

Es evidente que tal definición del valor "normal" en arte, desvía la cuestión de su terreno específicamente estético. Por otra parte, la Estética misma, no es ya la ciencia de *lo bello,* precisamente, y en el sentido clásico de esta palabra (no hay otro), pues gran parte del arte moderno —así en literatura como en política— no cultiva la belleza sino la fealdad, aunque esta fealdad se torne artística al entrar en el dominio de la recreación. Nos referimos, está claro, a la fealdad del motivo, del asunto de la materia y el hecho real que la obra representa, o simboliza. La novela realista ha cultivado preferentemente la fealdad humana; la doble fealdad, moral y física. Y la superrealista no le ha ido en zaga, quizás la ha aventajado, pues el Subconciente —con el cual opera— es siempre peor que el Conciente. El "naturalismo" del siglo pasado es novela rosa comparada con el "Ulises" de Joyce, el "Trópico" de Miller, o "El Muro" de Sartre. Aquí no se trata solo de "inmoralidad" sino de asco, de asco físico. Pero en este punto, un novelista hispanoamericano contemporáneo Jorge Icaza, autor de "Huasipungo"; ha ido más lejos que todos. Sin embargo estamos en las cumbres de la literatura contemporánea. ¿Qué fines ideales o históricos cumplen —por otra parte— "Las Flores del Mal" o los "Cuentos" de Poe? Ciertas pinturas de Picasso o de Dali —¿tienen por principio la "belleza", o la producen? No, el arte moderno, y la literatura como una de sus formas, no tienen por principio ni por finalidad "lo bello"; ni tampoco "el bien"; ni ningún valor de índole cultural. Con su imaginación y con sus percepciones de lo real el artista, el escritor, crean su mundo estético, que, en sí mismo, no responde a otra finalidad que la de expresar la vida, tan ajeno a cualquier otro fin como parece serlo la naturaleza misma. En esto precisamente es en lo que más se parece el arte a la naturaleza y el artista a su creador. El arte, como la naturaleza no es en sí ni bueno ni malo, ni bello ni feo, ni útil ni inútil, ni verdadero ni falso; es todo eso, antes más allá y por encima de toda discriminación. En este sentido puede decirse que el arte es una segunda naturaleza, una segunda realidad, creada por el hombre para vivir en ella imaginativamente, y en la cual se contiene todo lo humano, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo real y lo abstracto, lo verdadero y lo falso. Esta duplicación subjetiva del mundo, esta creación imaginaria, no parece tener más ley que su propia voluntad de ser, de existir, de realizarse. Su valor "normal" —según la idea de Wundt en que se apoya Laló— no puede estar sino en su propia realización. Que una obra esté o no esté lograda, tal es la única norma posible del valor. Y una obra se logra o se malogra, por el dominio de los medios técnicos para la realización del propósito. Si existen "obras maestras" en todas las escuelas y los estilos —clásicas, románticas, realistas, suprarealistas, barrocas, primitivas, decadentes, místicas, paganas, representativas, abstractas, etc.—, en toda la multiplicidad posible de los estados de conciencia, es porque en toda modalidad de ser, lo que se requiere es la cabal adecuación de la idea y de la forma, de la voluntad y del estilo.

Ocurre en el arte como en la naturaleza: una forma es perfecta cuando existe un equilibrio funcional perfecto entre la forma y la especie, entre el medio y el fin. Un león es perfecto, un árbol es perfecto, un pulpo y un escorpión son perfectos. Así son perfectas las formas del arte, no importa cuál sea su especie. El único enemigo del arte es la torpeza; la única virtud el talento. Esto parece perogrullada pero no lo es. El talento es el que —intuitivamente— sabe emplear los medios necesarios y exactos para realizar la voluntad, para dar forma a la idea. Así el arte y el artista son libres: no tienen más norma, más regla, más ley que dar forma cabal a su idea. El mundo está lleno de ideas, de propósitos, de intenciones fallidas por falta de acierto en la realización. Muchas novelas de adulterio se escribieron en el siglo XIX; "Madame Bovary" y "Ana Karenina" alcanzaron la entidad cabal del tipo. En Hispanoamérica se intentaron en el XIX numerosos poemas épicos sobre el tema indígena: "Tabaré" ha "reussi", como dicen los franceses. El secreto del talento literario está en esa intuición de la forma; por la cual la obra es lo que debe ser, tiene entidad, se realiza a sí misma.

El personaje novelesco logrado, valioso, es aquel que vive en el plano de la ficción estética con más neta personalidad: que piensa, habla y obra exactamente conforme a su naturaleza. La novela entera está lograda, es valiosa, cuando todos los elementos de que se compone responden exactamente a su sentido, dentro de la unidad funcional. Del mismo modo, un poema alcanza su realización y su valor cuando existe una perfecta correlación funcional entre su sentido y sus formas metafóricas y verbales. Todo lo demás: que el verso sea libre o rimado, que sea conceptual o musical, frío o exaltado, escueto o barroco, que exprese o sugiera, son modalidades del ser, como todas las formas de la naturaleza son igualmente hijas de Dios, formas del espíritu, todas igualmente legítimas. Tan perfecta es la copla simple, severa y conceptual de Manrique como la estrofa complicada y lujosa de Góngora. Y tan magistral es Mallarmé, el oscuro, como Garcilaso, cristalino. Neruda usa —y abusa— en el caudal tumultuoso y cósmico de sus versos, de numerosos prosaísmos y fealdades realistas, que, en su estilo, tienen sentido, así como serían incongruentes y horrorosos en el esteticismo de Herrera y Reissig.

Refiriendo tal criterio de "normatividad" a la novelística hispanoamericana, por ejemplo —y considerando la modalidad predominantemente realista que la caracteriza en los últimos cincuenta años—, las obras más valiosas serán aquellas que con mayor verdad y vigor transporten al plano del arte una visión lúcida y a fondo de los caracteres de esa objetividad, creen figuras representativas, de una neta personalidad arquetípica, y nos den —por sugerencia, no por discurso— el sentido de su vida, su significación. En tal caso se hallan "Ismael", "Amalia", "María", "Raza de Bronce", "La Vorágine", "Don Segundo Sombra", "Doña Bárbara", "Huasipungo", y algunas otras, que en su capítulo se tratarán. Y así también, refiriéndonos a la lírica hispanoamericana, hallamos que tal norma del valor se cumple igualmente —aunque diversamente— en la elocuencia severa y monumental de Heredia, clasicista, en la luminosa magia verbal de Darío, en el barroquismo atormentado de Herrera y Reissig, en la pasionalidad profunda y libre de Delmira Agustini, en el vigor y la maestría técnica de Lugones, en la ascética sustantividad de Gabriela Mistral, en la potencia lírica tumultuosa supra-realista de Neruda, en la rebeldía entrañable, desgarrada, de Vallejo. Citamos solo algunos ejemplos culminantes, del modo en que el valor "normal" se patentiza, por la perfecta unidad funcional del espíritu y de la letra, en la propiedad del estilo.

¿Puede este criterio de valor elevarse por sobre los diferentes modos de juicio de las escuelas, como una medida universal, permanente? Por que, aquí nos hallamos ante otra de las muchas complejas cuestiones que nos asaltan en esta encrucijada. Cada época, cada escuela, cada generación juzga de manera distinta. Hubo un criterio clasicista, otro romántico, otro realista, otro esteticista, otro superrrealista. Autores y obras de gran prestigio en su momento dado suelen decaer y oscurecerse en el siguiente. Cada modalidad, cada generación trae su tabla de valoraciones, según una estética propia. Zola, Anatole France, D'Annunzio —dioses hacia fines del XIX—, yacen hoy, a mediados del XX, en completa desestimación. Voltaire, a mediados del XVIII, había calificado a Shakespeare de bárbaro y saltimbanqui (sin dejar de reconocerle cierto genio...). Chateaubriand es, actualmente, un venerable objeto de museo literario. Ibsen está *demodé*. ¿Quién lee ya en América a Jorge Isaac? Rubén Darío —ahora en nueva ascensión— pasó por un período de baja bursátil, mientras duraba la reacción violenta contra el "Modernismo". Otras obras y autores, en cambio, han ido creciendo en valor, alzándose de una profunda depresión, de un largo ostracismo. Recordemos el caso más ejemplar y famoso, el de Góngora, condenado por el academismo durante dos siglos y reivindicado y coronado en la tercera década del presente. El "Martín Fierro" es mucho más

glorioso hoy que hace cincuenta años. La generación actual se jacta de reparar errores cometidos por la torpeza de otras, antecesoras. Pero, ¿no es probable que ella esté cometiendo, a su vez, otros semejantes, que han de ser reparados por las que le sucedan? Dioses hay, actualmente, a los que se rinde culto y sacrificios, y que no obstante, para el olfato un poco zahorí, huelen a próximos difuntos. Nos abstendremos de nombrarlos.

La pregunta se hace más categórica. ¿Puede haber un criterio de valoración literaria permanente, una norma universal del juicio, cuya vigencia objetiva no altere el cambio del *gusto* en cada época? Una cosa es imposible de impedir: que cada época guste, es decir, prefiera, estos o aquellos autores, esta o aquella modalidad de estilo. Porque cada época tiene *su* estilo de época, predominante. Y gusta y prefiere, no solo aquello que la época produce como expresión de su estado de alma histórico, sino aquello de otras épocas que concuerda con lo suyo, que tiene afinidad con sus propios ideales. Y rechaza, por supuesto, lo que no le es afín. Pero un juicio de valoración, de orden rigurosamente crítico, debe aspirar a una vigencia permanente más objetiva, por encima de la variabilidad temporal de las generaciones. Y su fundamento histórico es que ha de desecharse por ingenua la idea del progreso en el arte, y en la estimativa estética, aunque tal parezca ser, implícitamente, la ilusión de algunos críticos temporales, que dan por definitivo su juicio póstumo acerca de las épocas anteriores, basados en el propio estado de las ideas estéticas en su tiempo. No, si no hay progreso en el arte tampoco lo hay en la crítica; a menos, y no puede la crítica pretender juicios definitivos de orden histórico, a menos que encuentre el metrón universal, la unidad de medida, la categoría super-histórica.

Nadie supondrá que pretendemos establecer aquí esa categoría, ese metrón. Solo aspiramos a adoptar una posición de criterio que nos permta en cierto modo —y hasta donde es posible— sobreponernos a ese plano temporal inestable, a fin de que la valoración necesaria en una historia crítica de la literatura tenga mayor responsabilidad que la de una expresión del momento.

La dificultad de evadirse del estado de los espíritus en su tiempo, de superar la historicidad temporal del juicio de valor, es tanto mayor para la Crítica cuanto que el juicio de valor mismo es, si bien se piensa, de orden intuitivo, es decir, en último análisis, un juicio a priori. A priori con respecto al examen crítico de la obra, y en cuanto atañe al conocimiento histórico de la misma: factores biográficos, sociales, estéticos, etc. Porque todo esto, que constituye la exégesis de la obra, y es trabajo a posteriori, no es el juicio mismo de valor, el cual se forma en el momento preciso de la lectura de la

obra, por efecto directo, intuitivo, sobre el espíritu. Por lo demás, el concepto de lo específico del arte nos lleva concientemente a admitir que, siendo toda obra una creación, ha de valer por sí misma, independientemente de todos los factores históricos o estéticos que hayan intervenido en su gestación. El conocimiento de esos factores explica la obra, en cuanto fenómeno, pero no altera el juicio de valor que no reconoce otro hecho que la obra misma.

Para estimar el valor pictórico de un paisaje, de una figura, no es menester conocer el motivo original, el modelo que le sirvió de punto de apoyo. Su valor no consiste en la fidelidad objetiva al modelo sino en la entidad misma de la obra, en cuanto creación artística. Así también, para estimar una novela, no es necesario que sepamos en que medida representa una realidad determinada; nos basta con intuir la realidad misma que vive en la obra, su verdad humana, su categoría estética. Eso queríamos decir al afirmar que el valor "normal", específicamente literario, está en la realización misma, que, si bien es, en principio, categoría estética, es, prácticamente, facultad técnica.

Lo que Wundt llama "método normativo" —y que Laló, según hemos citado, cree resolver, en nuestro concepto erróneamente, fundándolo en principios filosóficos, históricos, etc.— no puede estar sino en el plano de lo específicamente literario. El valor se funda en la entidad. Una obra tiene o no tiene entidad; o la tiene en mayor o menor grado. ¿Qué es, pues, la entidad de una obra literaria? Lo mismo que la del ser viviente. Podría simplificarse, diciendo que es la personalidad, si tomamos esta palabra en su sentido no científico sino corriente. De tal o cuál persona se dice: —"tiene o no tiene personalidad; tiene poca o mucha personalidad". Tenerla, significa la posesión de un valor propio, destacable, que no es común; de un talento, de un "carácter", que le distingue y les da una jerarquía humana. Lo común es no tener personalidad; por no tenerla, se es común. Así también, el común de las obras literarias, la mayoría de lo que se produce, carece de entidad propia, de personalidad, solo la tiene una minoría. Estas son las obras representativas de su pueblo, de su época, de su escuela, de su género, de su modalidad. Pero, escuelas, épocas, géneros, son sin embargo, formas históricas, fenómenos de la evolución estética, cuyo substracto universal es la permanencia del valor.

Por eso comulgamos universalmente con formas y modos tan distintos y distantes como la tragedia griega, la épica cristiana del Dante, el teatro neoclásico de Racine, la poesía romántica, la novela realista, el esteticismo del XIX, el barroco español, el super-realismo contemporáneo. En sí mismas, ninguna de esas escuelas de época, es buena ni mala, mejor ni

peor. Todas son formas del espíritu humano en función de su tiempo. Lo que es bueno o malo, mejor o peor de todas y cada una de esas formas —lo que atañe al juicio de valor— es la virtud estética de su realización, su entidad literaria. Y esta entidad consiste en ser lo que debe ser según la propia ley de su tipo. Aunque el estilo de una obra romántica sea tan distinto al de una realista o al de otra esteticista, igualmente valiosos son para la Crítica, Holderling, Baudelaire, Mallarmé o Walt Whitman. Proust no anula a Balzac ni Joyce a Dostoyewsky. La multiformidad cambiante de la vida y del arte, es lo que hace posible la existencia de la creación. Que el romántico ordene el mundo en torno al eje del sentimiento, que el realista lo haga en torno a la objetividad racional, o el super-realista en torno al irracionalismo de la subsconciencia; que unos busquen la clave en el corazón, otros en la inteligencia, otros en la pura imaginación, y otros, aún, en el instinto, todas son faces y modos de la gran experiencia humana, cuya verdad fundamental y permanente es el hombre. Ninguna experiencia nos es ajena; nos reconocemos en todas. Lo único que importa es que la obra tenga entidad. Las obras no-valiosas, de cualquier modalidad y tiempo son las obras malogradas, por falta de virtud realizadora en el autor. Tal es el criterio general de valoración a que ha de ajustarse la verdadera Crítica.

Por eso las formas, las modalidades, los estilos, no pueden repetirse. Su ley es la constante renovación, la originalidad de su ser. Donde hay repetición hay falta de autenticidad y de valor. Ninguna forma histórica —ya realizada— puede volver, sin que el intento de esa vuelta sea simple "pastiche", es decir, falsificación literaria. Toda forma auténtica nace de una necesidad, de una voluntad de expresión y es propia de cada obra. Tomar formas hechas —estilos realizados— tales como el clasicismo greco-romano o el español, o el barroco, o el simbolista, para reactualizarlos, en un falso renacimiento formalista, imitativo, es la aberración estética —o anti-estética— más radical, cuyo castigo es la muerte. Y esto suele ocurrir sin embargo con autores o momentos de atonía espiritual, de ausencia de entidad propia, que lleva a asirse desesperadamente a formas muertas, buscando una ilusión de vida. Porque las formas del pasado viven sólo en la obra realizada en su tiempo, por sus creadores; pero fuera de ellas, como estilo a imitar, están muertas. Las únicas formas vivas y auténticas son las que se crean, las que nacen de una voluntad de realizarse.

Y es en virtud de esta misma ley estética, que cada obra requiere su forma, según su índole. Y en la justa unidad hipostática de la índole y de la forma, está la realización; y el valor. A tal fin, tal medio; a tal espíritu tal forma. El desa-

juste entre la forma y el espíritu, entre la idea y la palabra, entre el fin y el medio, es lo que determina el fracaso, el desvalor.

Tal es el criterio "normativo" de valoración a que hemos de ajustarnos. Criterio válido para todo juicio del presente; pero propio aun tratándose de una historia de la literatura; o, mejor dicho, de una literatura en su evolución histórica. Acerca de esto conviene hacer una última aclaración. La historia de la literatura y la historia de la realidad histórica tienen algo de esencialmente distintas. La historia de la realidad trata del pasado; todos los hechos, los fenómenos que narra, que estudia, ya no existen, son formas de un tiempo transcurrido. La historia literaria, en cambio, opera con cosas vivas, actuales, con valores presentes, puesto que la creación literaria sobrevive y posee una permanencia intemporal. La Grecia del siglo V a. J. ya no existe; pero Esquilo sí, existe. Esquilo es siempre actual, es un eterno presente. Y en su eterno presente, en su misma permanente actualidad, están todas las obras creadas por el espíritu humano. Cierto que las esencias de la historia se van transmitiendo y perpetuando en el proceso evolutivo de la cultura. Pero aquí no se trata de esencias sino de formas, de formas vivas, de vida en sus formas. No es la esencia espiritual de Esquilo, de Dante, de Shakespeare, de Cervantes, viviendo hereditariamente en un mundo transformado; sino la realidad misma, entera de sus obras, la que sobrevive, sin transformarse, tal como salió de manos de sus creadores, y en la integridad de sus virtudes, de sus potencias. Y el valor que tenemos que estimar en ellas, es tan virtualmente actual, activo, como el de una obra que acaba de aparecer. El tiempo no envejece a Esquilo ni a Shakespeare, y en el plano del espíritu, ambos son contemporáneos. Es fundamentalmente distinto escribir sobre la Grecia del tiempo de Esquilo, o sobre la Inglaterra del tiempo de Shakespeare, que escribir sobre la obra de Shakespeare y Esquilo mismos. Aquello desapareció; esto existe. Esto vive la vida de los hombres actuales, del momento actual, forma parte de su mundo espiritual, de su vivencia anímica. Por eso puede ser hasta cierto punto impropio hablar de una historia de la literatura. Porque, ¿cómo se puede hablar de historia donde todo está presente, donde todo es actual? Todo lo valioso, se entiende; sólo lo no-valioso, lo que no sobrevive, lo que ha quedado detenido allá en su tiempo, lo que sólo se conserva en bibliotecas y es cosa y es materia de investigadores y eruditos, sólo eso sería materia histórica.

Lo más apropiado sería, pues, decir, no Historia de la Literatura Griega, sino simplemente La Literatura Griega; no Historia de la Literatura Española, sino sólo La Literatura Española. Implícita en su exposición, en su exégesis, estaría

la parte histórica que le complementa, lo biográfico, lo circunstancial, lo concurrente, el medio, la cultura, y lo demás. Una cosa es la realidad misma de Esquilo en su obra, la obra en sí misma en cuanto eterna, intemporal, universal realidad; y otra cosa, las circunstancias históricas que corresponden a la obra. Si no supiéramos absolutamente nada de la Grecia histórica del tiempo de Esquilo, si no supiéramos absolutamente nada de la España de la época de Cervantes, la obra creada por Cervantes y Esquilo tendría para nosotros absolutamente el mismo valor. Su realidad literaria, su mundo imaginario permanecerían íntegros, inalterables, en la virtualidad de sí mismos, en su inmanencia.

No hay contradicción lógica entre este concepto y aquel antes admitido, según el cual, detrás del Quijote o de los Karamazov, están España y Rusia, cuya realidad histórica —y cuya profecía— son necesarias a la exégesis crítica de la obra. A la exégesis histórica, debe entenderse, no a la valorativa. La valorativa es inmanente; está en la obra misma sin necesidad de la historia. Pero la crítica tiene, además de la valorativa, la función explicativa; ha de atender a la génesis de la obra, a los elementos reales, biográficos o sociales que la integran, a su genealogía literaria, a sus circunstancias, a sus correspondencias. Y entonces entramos en la historia.

Todo estudio de una literatura ofrece, pues, dos planos que es preciso no confundir, aunque se complementen: el valorativo y el histórico. Se puede escribir todo un libro de crítica valorativa sobre el Quijote, sin detenerse mayormente en la época histórica de Cervantes; ni en la vida de Cervantes mismo. Acaso sólo fuera imprescindible referirse a la novela de caballería. Cervantes, él y su época, son la Historia; pero el Quijote en sí mismo pertenece a un plano de entidad donde ya no hay historia, porque todo es inmanente. Y se puede así mismo escribir uno o más tomos sobre la época y la vida del autor del Quijote, sin entrar en la crítica valorativa de la obra misma. Y también pueden escribirse libros que comprendan ambas cosas, vida y obra, historia y valoración.

Esto último es lo que implica trazar un plan crítico-histórico de la literatura hispanoamericana en su conjunto, y de ahí la expresión historio-crítica que hemos empleado antes, para abarcar ambos términos.

¿Qué es lo que se quiere decir —en rigurosa lógica— cuando se dice: "historia del arte", "historia de la literatura"? Esto puede tener dos sentidos. Uno se refiere a las relaciones de la obra estética con las circunstancias históricas de la época en que se produce. Otro, a la evolución misma, estilística del arte, a través de las épocas.

Así también hemos dicho que la Narrativa hispanoamericana —siendo en su mayor parte y en la más representativa— de índole realista y territorial, era, en su exégesis, inseparable del conocimiento de la misma realidad territorial, histórica. Tampoco en esto hay contradicción; pues se trata de la explicación de la obra y no de la valoración literaria en sí misma, la cual sólo depende de la realización misma, de la calidad intrínseca de la obra y no de sus relaciones con la realidad exterior que le sirve de sustento. La realidad histórica y territorial es lo extrínseco; pero la crítica ha de referirse necesariamente a ella en cuanto procura establecer las relaciones genéticas de la obra con la realidad; y en cuanto esta realidad —en función de la obra— es la explicación necesaria de sus caracteres.

De obras como "La Vorágine" o "Don Segundo Sombra", es menester poder decir lo mismo que ya se dijo de aquellas obras cumbres de la literatura universal que son el Quijote o los Karamazov: que poseen un valor en sí mismas, independientemente de la realidad. Aunque no supiéramos nada de la realidad histórica y aun cuando la realidad histórica de sus pueblos, de sus épocas, sea la explicación necesaria de sus caracteres, las obras, en sí mismas, seguirían teniendo el mismo valor propio; si ignoráramos absolutamente esa realidad, pues, como creaciones del espíritu, poseen entidad inmanente, no necesitan de otra cosa que no sea ellas mismas.

Un lector francés, ruso o alemán, que poco o nada conozca de la realidad geográfica e histórica hispanoamericana, puede gustar y valorizar "Don Segundo Sombra" o "La Vorágine", en cuanto mundos que contienen en sí mismos todos los elementos necesarios de su propia vida estética. (E, incluso puede tener el conocimiento de esa realidad a través de la obra, si bien condicionado a su visión literaria.) Del mismo modo pueden gustar y valorizar la poesía de Herrera y Reissig o de Pablo Neruda, sin saber nada de ellos ni de su medio, como nos ocurre con la poesía de Valéry o de Rilke, sin que nos sea necesario el conocimiento de sus biografías. Este conocimiento tiene sólo un interés historio-crítico. Es imprescindible en un estudio sobre esas personalidades y sus obras, como lo es, tratándose de un estudio sobre aquellos novelistas, el medio social en que se producen.

Trazar un plan crítico-histórico de la literatura hispanoamericana, en su conjunto, implica pues, abarcar en una síntesis funcional ambos términos: vida y obra, historia y valoración, sin confundirlos. Hacemos nuestras las sabias palabras con que Benedetto Croce termina la cuarta lección de su "Breviario de Estética": "La verdadera crítica de arte, es, ciertamente, crítica estética, pero no porque desdeñe la filosofía, como la pseudo-estética, sino porque actúa como filosofía y concepción del arte. Y es crítica histórica también, no porque se

atenga a lo extrínseco del arte, como la pseudo-histórica, sino porque, después de valerse de los datos históricos para la reproducción histórica —lo que no es todavía historia— en cuanto obtiene la reproducción fantástica hace historia, determinando el hecho que ha recreado en su fantasía".

Aún no está todo dicho, con respecto al criterio de valor. Probablemente nunca estará todo dicho; pero vamos procurando responder a los puntos fundamentales. Hemos sentado la autonomía de la creación literaria, la inmanencia de su entidad. Pero es necesario aclarar que esas categorías entrañan el juicio a priori de lo verdadero, su imperativo de representar en algún modo la vida.

Todo arte es en algún modo representación de la vida, lo que no está en contradicción con su índole específicamente creadora. Creación y representación se integran, funcionalmente. Desde el simple realismo concreto —casi fotográfico— hasta la figuración abstracta (pues, lo abstracto mismo, en arte, es también una representación ideomórfica) entre los dos extremos de esa escala gradual que va de lo inmediato concreto a lo ideal abstracto, de la sensación a la esencia, está comprendida toda la fenomenología literaria. Cuando un escritor llega a la concreción neta de una figura representativa, llega al arquetipo, al símbolo, a lo abstracto. A lo abstracto, sentido de lo concreto; a lo concreto, forma de lo abstracto. El símbolo, el arquetipo, es lo abstracto viviente; y esta es la más alta manifestación creadora.

El proceso mental que lleva a ello es como una depuración, una estilización de la forma, de la figura, que las va despojando de todo lo accesorio, lo particular, hasta dejarla sólo en lo que es ella misma, en su entidad genérica. Pero dotada de una potencia de vida superior a la de lo particular. Y así ocurre cuando todo, en la imagen, en el personaje, en la forma, concurre exactamente a su finalidad, a su definición; cuando toda palabra, todo acto, están cargados de un sentido representativo genérico. Es entonces cuando su verdad esencial, su realidad arquetípica cobran forma específicamente estética, por cuanto sólo existen como tales en el plano de arte —en la obra— y no en la vida.

Hemos situado lo ideal, lo espiritual —o, en términos más precisos, lo subjetivo, lo imaginario— en plano de representación igual al de la realidad objetiva. Rigurosamente, y en última instancia, es así. Pero, quizás, pudiera establecerse alguna diferencia entre ambas formas del arte —no siempre tan exactamente delimitadas— si se dijera que, en lo subjetivo, en lo ideal, en lo abstracto, no hay representación sino significación.

Entre significación y representación la diferencia es sutil, y acaso a veces un tanto convencional, sólo a los efectos prácticos del lenguaje.

Aclaremos. La verdad de esas formas representativas —o significativas— está, no en el testimonio de la realidad exterior, sino en el espíritu mismo, que es la más profunda realidad, la realidad humana más esencial, la más ontológicamente humana. De ella nacen, en su plano más alto de manifestación, —y trascendiendo ya en ciertos casos lo puramente estético, para tener entidad en lo religioso, en lo histórico— los mitos. Específicamente, la verdad del arte es la verdad del mito. El espíritu no puede hablar sino en lenguaje simbólico. Si la conciencia responde a la forma simbólicamente dada, esta es verdadera. Si no responde, consideramos que es falsa. Para ello se vale de la representación de las formas naturales, pero adaptándolas a su significado, transfigurándolas. El espíritu siente en estas formas su propia representación; se siente representado, significado en ellas. Su verdad se prueba por esta respuesta del espíritu a la forma estética dada. Si el espíritu no responde, no se reconoce en ellas, es que son falsas. Una generación tras otra van dando testimonio de esta verdad, que es tanto más universal cuanto más se reafirma. Unas formas tienen valores permanentes; otras sólo rigen para un tiempo, para una generación. Pero cada generación va creando nuevas formas, a veces para perpetuarse, a veces para morir. Renovación y tradición se complementan.

Lo falso en Arte, en Literatura, es lo que carece de ese substracto representativo de verdad humana, de esa realidad esencial de la figura, sea objetiva o subjetiva, su naturaleza. La obra literaria —en su todo y en sus partes— ha de ser, pues, verdadera (en el sentido que acabamos de definir) para poseer valor. El valor y la verdad son categorías implícitas. Si miramos a los personajes más famosos de la novelística y la dramática universales, desde la Antigüedad hasta hoy, comprobamos que son valiosos porque son verdaderos; verdaderos hasta ser arquetipos humanos. Si de Job, Edipo, Hamlet, Fausto, Tartufo, Don Quijote —los supremos arquetipos humanos— pasamos al plano inmediato de los tipos representativos —a Raskolnikoff, a Madame Bovary, a Dedalus— hallamos que su entidad se sustenta igualmente en su verdad .Y por tanto que, verdad y entidad, son lo mismo en la creación literaria.

Si se compara el realismo literario simple, a un fiel espejo del mundo —como se ha hecho— hay que reconocer que este espejo es de naturaleza tal que, al reproducir la imagen de lo real la depura de todo lo que la confunde, la destaca, la recorta, la proyecta en luces especiales, le da una netitud, una intensidad, una significación que en la realidad misma no tiene. Esto es, precisamente, lo que ocurre con la Narrativa hispano-

americana, casi toda ella desarrollada en un plano realista; es decir, que es una representación de la objetividad exterior y casi nunca de lo subjetivo. Sus personajes principales nos dan los tipos genéricos de esa realidad histórica del Continente, sus símbolos. Así, Ismael es el arquetipo gaucho, el del Génesis, como Martín Fierro es el de las Profecías. El protagonista de "Raza de Bronce" es la encarnación triste de ese pueblo vencido, abúlico, ensombrecido, reducido al resentimiento de su servidumbre secular; y el que encabeza la rebelión al grito de "Ñucauchic Huasipungo" ("nuestra vivienda, nuestra tierra!") es el de la conciencia humana y de la reivindicación necesaria. En Doña Bárbara sentimos la encarnación de los caracteres bravíos y primitivos del territorio, el espíritu mismo imperioso de la tierra; en Don Clemente Silva el alma en pena condenada al infierno de la horrorosa selva americana, tropical y salvaje, donde el hombre lucha a muerte contra las potencias telúricas tanto como contra la propia ferocidad humana. Así, en los mismos cuentos de Quiroga los personajes encarnan con categoría simbólica, que sólo puede estar en el arte, y no en la vida, la realidad de un continente que se halla sumergido todavía, en su mayor parte, y en su entraña misma geográfica, en la sombra de una semi-barbarie prepotente. Y que ofrece, como puntos elevados, iluminados, de su relieve social, miradores de la cultura universal, en que la conciencia empieza a vivir el dramatismo superior de la historia, raras expresiones, como las que documentan "La Ciudad Junto al Río Inmóvil", cuyos protagonistas asumen también una significación. El espejo de la Narrativa realista hispanoamericana, nos devuelve la imagen simbólica de su realidad.

Muy semejante es la posición de la Poesía épica, con la advertencia de que en ella se opera la transfiguración simbólica de la historia o de la leyenda, en un plano de idealidad estética mucho más alto, alcanzando la verdad representativa de los caracteres y de los hechos en un grado más esencial aún. Siendo la leyenda, de que generalmente se sustancia, idealización de la historia, de por sí —o, lo que es igual, ya sustancia poética— al ser estilizada en el poema, adquiere una sublimación totalmente mítica. Y si es la historia misma, directamente, la que sirve de sustento a la creación épica, se transforma necesariamente, al poetizarse, en leyenda. Así lo vemos en los grandes poemas magistrales de este tipo, desde Homero y los Indúes, hasta el Dante y los autores del Renacimiento.

El ciclo de épica parece haberse cerrado definitivamente con el Romanticismo, que se inicia, precisamente, con una manifestación de este género: los Cantos del falso Ossian, pudiendo ser sus últimas llamaradas "La Leyenda de los Siglos". La antigua épica enmudece, para dejar hablar a la novela, que

adquiere desde entonces preponderancia absoluta. La épica contemporánea está en la novela. Por lo que sólo cabe referirse a la épica en tiempo pasado.

Atendiendo a algunos de los ejemplares más valiosos que el género produjo en Hispanoamérica, desde el severo clasicismo retórico de "Armas Antárticas" de Miramonte o "Lima Fundada", del Lunarejo, durante el Coloniaje, hasta el tomo épico-elegíaco de los románticos en "La Cautiva" de Echeverría o el "Tabaré" de Zorrilla de San Martín —comprobamos esa idealización simbólica de personajes y sucesos — y aún del paisaje mismo— en la cual se expresa la representación de la Historia. Anotemos que la Poesia hispanoamericana posee el único poema épico *realista* que —probablemente— se haya escrito en todo el mundo: el "Martín Fierro". Innecesario sería advertir que su verdad histórica es tan profunda como su verdad poética y que ambas son consustanciales de su valor.

De otros tipos de poesía intermedia entre lo lírico y lo épico —es decir, entre lo ditirámbico y lo narrativo o evocativo—, de los que tenemos buenos ejemplos hispanoamericanos en el "Canto a la Victoria de Junín" de Olmedo y en "La Leyenda Patria" del mismo Zorrilla de San Martín, cabe consignar que ellos se sitúan asimismo, en cierto modo, dentro del criterio de verdad poético-histórico que los vincula, por un lado, a la épica.

En cuanto a la verdad de poesía lírica pura, casi obvio sería anotar que, siendo ella la del espíritu, no han de buscársele otras representaciones —otras significaciones o símbolos— que aquellos de la vivencia subjetiva, cuya prueba está en la propia respuesta intuitiva de la conciencia al lenguaje de las formas.

Predominantemente, y por índole genérica, las imágenes de la poesía lírica nos dan la idealidad del alma humana, que es decir su realidad más profunda y esencial, así como la Novela, y también por su propia índole, nos da predominantemente la realidad más objetiva del mundo, de los caracteres humanos, de los procesos psicológicos, de los hechos sociales. Todo esto en términos generales, se entiende; pues decir predominantemente no es decir exclusivamente. Hay un tipo de novela en que la subjetividad y sus fenómenos es lo predominante; así como también hay modalidades de poesía en que lo objetivo es lo que prepondera. En esta última definición estaría comprendida precisamente una parte de la poesía hispanoamericana; la que corresponde a las tendencias denominadas "criollista" o "indigenista", donde lo descriptivo, lo característico, el medio histórico, ocupan el primer plano, siendo éste, a menudo, su mayor interés.

Sabemos que no puede trazarse una delimitación genérica entre lo subjetivo y lo objetivo, lo real y lo ideal, lo abstracto y lo concreto, en la obra literaria. Sería convencional y falsa. Ambos elementos entran en medida y función muy diversa en la composición de la novela y de la poesía. Sólo hemos querido indicar preponderencias. Pero, después de todo, eso no afecta al problema que ahora tratamos. A nuestro fin sólo importa establecer que, en el caso de la representación —o significación— puramente subjetiva, espiritual, de las formas, como por lo general ocurre con la poesía lírica, su verdad intrínseca e intuitiva es, igualmente, cualidad necesaria del valor.

EL PROBLEMA DEL INDIO EN HISPANOAMERICA

La reivindicación social del indio, la incorporación de la masa indígena a la civilización americana, levantándola del estado de servidumbre y postración en que aún se encuentra, deberá realizarse forzosamente, porque las condiciones que han prevalecido hasta hoy, desde el tiempo de la Conquista y como herencia del Coloniaje, se van tornando más incongruentes cada día. Son intolerables para el sentimiento de justicia y solidaridad humana creciente en la conciencia contemporánea; son asimismo intolerables para el sentido de un orden social ajustado a normas de razón y buen gobierno.

El movimiento indigenista reivindicatorio, necesariamente ligado a reformas fundamentales del actual régimen capitalista —con fuertes resabios del feudalismo colonial— está destinado a desarrollarse hasta llegar a su plena realización en una forma cualquiera de socialismo de Estado. Y es al amparo de ese movimiento, y como consecuencia de esa reivindicación, que el indigenismo cultural ha de producirse, creando, en las regiones donde el elemento autóctono predomina como potencial humano, modalidades y estilos propios, originales. Tocamos aquí el resorte capital del problema del indio, en su relación con la cultura de América.

Lo que llamamos, específicamente, el problema del indio, existe de modo primordial, y como condición previa de toda americanidad positiva, sólo en cuatro de las mayores nacionalidades americanas: Bolivia, Perú, Ecuador, México. En las demás, no existe de aquel modo específico. En el Plata, por ejemplo, el indio, incorporado desde la Independencia a los cuadros generales de la civilidad, difundido en la masa común de la población nativa, hablando la lengua de la Conquista, y habiendo adoptado sus normas y sus usos desde el Coloniaje, es, demográficamente, una minoría, y el problema social que le atañe, es el problema general de toda la masa cosmopolita proletaria, a lo sumo, el de la masa rural, dado que en su mayor parte pertenece a la población campesina.

El indio, no sólo en el esplendor un poco legendario de su tradición autóctona, y el colorido siempre original de sus costumbres, sino aun en la propia miseria y vejamen en que le conocemos, ha sido y sigue siendo, en los países andinos, tema propicio a la literatura nativista, a la divagación "ameríndica", y hasta a la filantropía sentimental. Pero no se ha movido una mano para levantarlo de su condición de paria social. ¿Y cómo habría de moverse, si ello significaría la revisión y la remoción de los viejos privilegios sobre los cuales reposa toda la estructura social de aquellos países? Redimir al indio implica una revolución fundamental en la economía y en los prejuicios de una sociedad que se halla establecida desde hace cuatro siglos sobre la servidumbre física y moral del indio. Suprimid el trabajo servil del indio, en la agricultura, en el pastoreo, en las minas, en los transportes, en las labores domésticas, y todo el orden económico y social de los países del Ande se derrumbaría.

El indio lo hace todo, en aquellas regiones. El cultiva la tierra, colono o comunero, él transporta los productos a los mercados, él cuida los ganados, él da su sangre en el laboreo de las minas, él trabaja en el infierno de los obrajes, él sirve de peón en todas las obras públicas de vialidad, él limpia y cocina en la casa del patrón de la hacienda. ¿Cómo puede decirse aún que el indio no sirve para nada? Lo que habría que decir es que sirve para todo. Y que de su servicio anónimo dependen la riqueza y el señorío de la minoría burguesa. Y como esta minoría —ya personalmente, ya mediante el peso de sus intereses— es la que predomina en la dirección política, económica y cultural de los países, el concepto de la incapacidad del indio para la civilización se ha hecho dogma utilitario del conservatismo de clase.

El noble publicista peruano González Prada, uno de los pocos hombres que en los ambientes americanos, tan apestados de cobardía moral —como alardeantes de machismo físico— han dado el alto ejemplo de la valentía de su palabra, dijo hace algunos años, y sus afirmaciones siguen siendo válidas en nuestros días:

"Con mayor o menor crueldad, con más o menos hipocresía, todos los que ejercen mando contribuyen a perpetuar el régimen de servidumbre. Caciques y gamonales de la sierra, oprimen y explotan al indio; pero los encubridores y cómplices de gamonales y caciques están en las Cámaras Legislativas, en los Tribunales de Justicia y en los salones de Palacio. Este senador y este diputado, ese vocal de la Suprema y ese juez de Primera Instancia, aquel ministro y aquel Prefecto, señores todos tan solícitos en amparar a los desamparados, son los mayores culpables, los más dignos de excecración y desprecio".

Los dirigentes políticos no se preocupan por la cuestión indígena, porque no les va en ello ningún interés electoral. Antes bien, sólo se granjearían la oposición de elementos poderosos. El indio, en su inmensa mayoría, no vota; no sabe leer, no habla español, vive ajeno a las arriadas del sufragio, que en los países andinos, por convencionalismo farsaico del lenguaje político, se llama "universal". Pero la Constitución asegura solemnemente que el pueblo es la soberanía. ¿Qué pueblo? El pueblo, en los Andes, es el indio. Y precisamente el indio se halla al margen de la vida política. ¿Por qué? Porque el estado de miseria, servidumbre o ignorancia a que se le ha condenado desde el Coloniaje, le ha apartado del ejercicio de la ciudadanía, tomándolo, por lo demás, indiferente a ello. ¿Qué le importa al indio que los que están en el gobierno se llamen conservadores o liberales, sean militares o doctores? Su suerte no cambiará por ello. Ningún partido moverá la piedra secular que pesa sobre su destino. El no forma parte de la Nación, aunque es la mayoría, y aunque su trabajo la sustente. El es como los árboles, como las rocas, como los ganados, como las cosechas: primordialmente necesario a la existencia del país, pero carente de condición humana.

¿Pueden atreverse a hablar de América —y de americanismo— en cualquier sentido aquellos políticos, abogados, publicistas, diplomáticos, que nada hacen ni se proponen hacer para terminar con tal iniquidad y tal absurdo?

Hasta ha habido quien —de entre los enemigos del indio, que los hay en las propias naciones andinas— lo bastante canalla para insinuar, con aviesa intención, que no participó en el movimiento emancipador americano, demostrando así carecer de todo sentimiento de patria y de independencia. Ergo: el indio no merece ninguna consideración de la República? Solapado sofisma, porque ese pecado no recae sobre el indio sino sobre el blanco, hijo del español, heredero de sus prejuicios y de sus privilegios.

La ignorancia bestial en que se mantuvo al indio, hizo que no comprendiera, en gran parte, el sentido de la revolución de la Independencia. Puesto al margen de la sociedad civil, su condición de siervo le hizo mirar como cosa ajena a su vida, aquella guerra entre padres e hijos, españoles y criollos, que él confundía en la misma casta de dominadores. Sus ojos entornados y tristes miraban pasar los ejércitos, como fuerzas extrañas que en nada alterarían su destino. ¿Se equivocaba el indio?

El indio tenía razón. Su destino no fue alterado por la Emancipación. Los hijos americanos de los tiranos españoles perpetuaron el mismo inicuo régimen del despojo y de la servidumbre. La república fue la heredera fiel del Coloniaje; al encomendero sucedió el gamonal; la mitra, abolida en la le-

tra de las leyes, persistió en la realidad clandestina de los hechos. Su condición de servilidad brutal, se hizo aún más flagrante y escandalosa bajo las banderas de libertad política. Para el indio no hubo nacionalidad ni república. Siguió desterrado y sometido en su propia tierra.

Y los políticos de la república —una república que sólo se componía y se compone de un tercio de la población del país— movidos de vergüenza ante el mundo y para salvar en las apariencias su empaque de civilizados— dieron en alardear soluciones teóricas del problema del indio. Y los hubo que propugnaron, desde una inocente utopía pedagógica hasta la importación de chinos y mayalos que sustituyeran al indio, declarado incapaz e inservible para el trabajo de la civilización.

Los frailes de las Conquistas habían discutido acerca de si los indios tenían alma. Los doctores de la República discutieron si eran o no susceptibles de humanización. Pero ninguno tocó el *quid* del problema: todos guadaron el más absoluto disimulo con respecto a aquello que no convenía tocar, porque era como poner el dedo en la propia llaga. ¿Y qué era *aquello?* Helo aquí, dicho por boca de otro escritor peruano, José Carlos Mariátegui:

"La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los "gamonales". El gamonalismo invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita. El trabajo gratuito está prohibido por la ley y, sin embargo, el trabajo gratuito y aun el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio. El juez, el subprefecto, el comisario, el maestro, el recaudador, están enfeudados a la gran propiedad. La ley no puede prevalecer contra los gamonales. El funcionario que se obstinare en imponerla, sería abandonado y sacrificado por el poder central, acerca del cual son siempre omnipotentes las influencias del gamonalismo, que actúan directamente o a través del parlamento, por una y otra vía con la misma eficacia". "El término gamonalismo no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un sistema. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del

Estado. Por consiguiente, es sobre este factor sobre el que se debe actuar si se quiere atacar en su raíz un mal del cual algunos se empeñan en no contemplar sino las expresiones subsidiarias".[1]

Toda la máquina político-administrativa de los países andinos está montada en forma que hace imposible la solución social del problema, por cuanto él radica en el régimen feudal de la tierra. La conjura de los intereses es más fuerte que el espíritu de justicia. Una reforma que tocara ese régimen importaría tanto como una revolución social en media América. Y sin embargo, esa revolución tendrá que hacerse. Y pronto, si se quiere que esto que llamamos civilización —material y moralmente considerada— sea en América algo más que la mera apariencia humana de un monstruo.

Aquí está la primera gran mentira de nuestra cultura americana. Una cultura americana, sea cual fuere su definición, será palabra vana, mera literatura, engañoso oropel en media América, mientras América no haya reivindicado e incorporado al indio a las formas sociales de su existencia.

Pero, si el problema del indio fuese sólo, aun en aquellos países andinos, de índole puramente económica, no constituiría un problema "específico" como lo hemos reconocido. Su índole es mucho mas compleja y profunda de la que puede abarcarse en una reforma de economía política agraria.

Reconocemos, sí, que la cuestión de la tierra es primordial, como condición sine-qua-non para que toda restauración de la humanidad indígena sea posible. Ya lo había dicho en los años primievales de la Colonia Fray Bartolomé de las Casas, cuya palabra, lanzada en el dramático infierno de codicia y brutalidad de aquella hora fue *vox-clamatis-in-deserto* (y siguió siéndolo en el ambiente de la comedia política contemporánea): "No habrá salvación para los indios hasta que no les sean devueltas sus tierras".

Pero no basta con devolver al indio la tierra de la que le despojaron los Conquistadores —y que la burguesía de los terratenientes, sus herederos post-coloniales sigue usurpando— para que el problema del indio quede automáticamente resuelto. Sería un simplismo doctrinario a priori, aplicar al indio del Ande la misma solución formal que al campesino europeo, o al americano, blanco o mestizo, de otras regiones.

Ante todo, descartemos la confusión que puede haber, desde nuestro punto de vista, en eso de devolver la tierra al indio. En realidad, el indio nunca fue dueño de la tierra, en el sentido estricto de propiedad. Bajo el régimen incaico, en que no existía la propiedad individual de la tierra, tampoco

(1) "7 ensayos de interpretación de la realidad peruana". Págs. 25 y siguientes.

la comunidad o el ayllo era propietario de su tierra colectiva, no teniendo sobre ella otro derecho que el del trabajo y el del usufructo necesario a su vida; todo era del Estado, es decir del Inca. El indio tenía el uso de la tierra pero no su propiedad. El indio no poseía nada fuera de sus objetos personales; y su condición social era la de un siervo del soberano, de cuya voluntad onnímoda dependía. No había miseria, pero tampoco había libertad, palabra cuyo sentido el indio tahuantinsuyu no conocía. En su masa general, popular —y descartando la minoría letrada de Amautas, Huaravicos y otros— el indio, como persona no poseía entidad jurídica. Toda su vida estaba determinada por la autoridad de la teocrasia tutelar que administraba el Imperio como una inmensa granja.

La Conquista empeoró las condiciones del indio; hizo cruel e indigente su servidumbre, que antes fuera tutelar y dichosa. El antiguo comunero pasó a ser siervo directo del terrateniente hispano, cuya inhumanidad le aplastó bajo su dureza. Pero este régimen brutal del Encomendero, que se prolongó durante el Coloniaje —a pesar de las protectoras Leyes de Indias que jamás se cumplieron, y que han subsistido en gran parte, bajo el gamonalismo de la República— encontró en el indio civilizado del régimen incaico materia ya propicia por su mansedumbre para su obra funesta de esclavitud y bestialización. El régimen de la Conquista, mantenido durante varios siglos, hizo del antiguo indio tranquilo y pasivo del Incario, este ser totalmente abúlico y en estado aparentemente *felha,* que hoy constituye el problema específico de la sociología americana en medio continente.

La mansedumbre milenaria del indio de la región andina, que permitió tenerle conforme bajo el régimen de absoluta tutela totalitarista del Inca, degeneró bajo el azote terrible del Conquistador en una servilidad tal que, toda personalidad y toda inteligencia parecen haber muerto en él. América se encuentra ahora, así, frente a una masa humana bestializada por la servidumbre secular, e incapaz por reacción propia, de adaptarse a las normas de nuestra civilización contemporánea.

En la mirada mortecina y huidiza del indio incaico, de una impasibilidad inexpresiva, hay como la tristeza resignada de una fatalidad histórica irredimible. Su frente parecería marcada por el signo del destino oscuro de una raza vencida, humillada e impotente, en la que una herrumbre de siglos paraliza el resorte vital de la volición, condenándola a eterna servidumbre. Sierva ya, en cierto modo, bajo el régimen tutelar del Inca, sierva después, totalmente, bajo la férula brutal del Conquistador, sierva aún bajo el señorío del terrateniente republicano —aunque siempre libre en la mentira convencional de las leyes escritas— siglos viviendo como casta vil, al margen de la sociedad, privado de toda dignidad humana y aun de

toda humana piedad, la miseria, el terror, le han penetrado hasta la médula. El alcohol, al que se entrega francamente, como todo ser débil y desesperado, sin otro consuelo ni expansión que la embriaguez, coadyuva a embrutecerlo y envilecerlo más, todavía. Un abismo psicológico separa al indio incaico de la sociedad y de la civilización, a las que no pertenece. Pavoroso problema social y moral, que debiera ser la primera y suprema preocupación de los hombres conscientes de los países andinos. Y sin embargo, la República, ocupada sólo de las reyertas de camarillas y las camándulas de la política leguleya, vivió hasta ahora su azarosa farsa institucional, ajena a ese magno problema que está en el fundamento mismo de su sociología.

Gran error sería, empero, creer que ese estado del indio sea irredimible, como parecería al profano, y como aparentan creerlo ciertos políticos al servicio de los intereses gamonalistas, en vista a una justificación de la iniquidad establecida. Cierto, sí, que el problema de la rehabilitación social del indio, y de su adaptación a la existencia civilizada contemporánea, es complejo y duro, tremendo. Se trata allí, sin duda, de realizar una obra titánica: la de levantar al indio de su postración inmensa, andando hacia atrás el camino de varios siglos, a través de su alma y de su carne, hasta encontrar las raíces profundas, escondidas, de donde puede rebrotar el árbol de su imperio. Hay que remover, sin duda, una piedra más pesada que el tiempo, para que el alma y el cuerpo de esa raza salga del sepulcro de su historia.

Detrás de esa densa costra de bestialidad —terreno maldito, obra impía del hombre blanco, pecado mortal de la civilización nuestra, en el que crecen todas las malezas y las alimañas de la degeneración moral y física— densa costra secular que separa al indio de la sociedad blanco-mestiza, existen seguidamente virtudes latentes, adormecidas y replegadas sobre sí mismas, susceptibles todavía de ser despertadas, cultivadas, puestas en acción.

Debajo de esa corteza endurecida de tiempos, está la voluntad subconciente del indio, de sustraerse a la civilización del blanco que le negó condición humana y le redujo a humillación de bestia desamparada, fundando sobre su trabajo servil el señorío feudal e hidalgo de la burguesía criolla.

No es ineptitud virtual para la civilización lo que ha mantenido al indio ajeno a las normas de la cultura occidental, colonial o moderna; e inmutable en sus modalidades de vida primitiva, casi igual en el indio de hoy que en el precolombiano. Las causas de ese fenómeno de inmutabilidad pasiva y apartamiento mudo, hay que entenderlas, asimismo —y en mayor grado, quizás— como un automatismo del instinto de

conservación de su raza, frente a la actitud negativa del blanco, conquistador o republicano.

¿Qué podía hacer el indio inerme, frente al español prepotente, que le negaba fueros humanos, sino replegarse en el fondo oscuro de sí mismo y volverse hacia la tierra ancestral?... El indio y el blanco, han sido dos negaciones recíprocas, dos mundos cerrados. La gran revolución moral que hay que operar en los países del indio es la de destruir el maleficio profundo de esa negación secular que separa al indio de la civilización.

Hay en el indio una especie de "resentimiento" medular, en contra de la sociedad poscolombiana, resentimiento tan hondo que ha causado una inhibición moral de su persona, a la manera de una herida que llega a los resortes vitales de la conciencia. El indio resentido y sin fuerzas para rebelarse, se ha vuelto hacia la tierra madre —Pacha-Mama— convirtiéndose en una cosa de ella, de la tierra y no de la humanidad, como un animal o una planta, en un renunciamiento fatalista.

Romper ese terrible resentimiento —ese "complejo" fundamental— que ha inhibido hasta lo más profundo de su ser, es la obra que el hombre americano tiene que llevar a cabo, si se quiere reconquistar al indio para la civilización, como nuestros antecesores lo conquistaron para la servidumbre bestial, que es la negación del ser civilizado.

Y lo primero que hay que hacer es redimir al indio de su condición de servidumbre y de su espantosa miseria. Estos dos factores, monstruos gemelos, son la causa principal de ese rebajamiento del indio a un estado de inferioridad humana.

A poco que se examine y se piense, ha de reconocerse que la mayoría de los fenómenos de aparente degeneración del indio, de su *felhaismo* —que han dado motivo a que se diagnostique su irremediable, absoluta incapacidad humana— son hijas abominables de la miseria y de la servidumbre.

Someted, no al indio sino a cualquier otra raza o pueblo de la tierra, a las condiciones radicalmente negativas a que el indio del Ande ha sido sometido durante cuatro siglos, y los resultados no serían muy diferentes. Más aún, y esto nos da, en parte, la inducción de la experiencia aludida: discriminando muchas de las observaciones que se han hecho acerca de ciertos aspectos de la inferioridad de vida indígena en los países andinos, nos damos cuenta de que ellas no difieren, en el fondo, de los aspectos en que la vida de la gente proletaria más desvalida, presenta en los suburbios de las grandes ciudadades o en regiones del campo, dentro de los países europeos o americanos no indígenas.

La miseria es la madre de la degeneración humana. Ella engendra, así en el indio como en el blanco, así en el campesino como en el ciudadano, taras físicas y morales que rebajan a condición bestial a las criaturas. Los médicos e higienistas que han estudiado el vivir de los indios en sus villorrios montañeses, han constatado que, una gran parte de la degeneración que sufren, responde a un proceso hereditario de desnutrición. Esa desnutrición va apagando todas las luces de un alma, tornando enclenques sus cuerpos, horrible su aspecto, haraposo y mugriento, produciendo enfermedades típicamente degenerativas, determinando proles malditas en que abundan los raquíticos, los lisiados y los imbéciles.

Pero esos mismos males horrendos ¿no los hallamos, acaso, en el seno de las mismas civilizaciones blancas, en proporción mayor o menor según los países, y determinados por la misma causa? ¿Acaso no son infiernos, de visiones horribles, repugnantes, los tugurios infectos de los arrabales de algunas grandes urbes, donde la miseria hace su estrago? ¿No tienen asiento en esos antros de la miseria todas las larvas medrosas de la bestialidad y de la delincuencia? La mugre y el andrajo, la estupidez y la deformidad, el hedor y la relajación, no están allí en su reino, denso y promiscuo, tanto como en el solitario y perdido villorrio de los Andes?

Hay, todavía, quien se representa a la Miseria, bajo el disfraz romántico de una sufriente palidez. No, la miseria es tanto más horrible cuanto que ella no sólo hace sufrir a los seres sino que los corrompe, deforma y degenera. La miseria es miseria dos veces: física y psíquicamente. Ninguna virtud puede vivir en su antro, ninguna forma noble resiste su peso triturador. ¿Qué de extrañarse, pues, que un pueblo sometido a esa tortura de la miseria durante siglos, se presente a los ojos de los sociólogos apresurados, como un pueblo intrínsecamente inferior y bestial, como algo ya muerto y sin esperanza?

No, ni inferior ni bestial en sí mismo; ni muerto ni sin esperanza para la historia. El indio sólo necesita ser redimido de su miseria y de su servidumbre para ser reintegrado a su humanidad. La carne y el alma van recobrando, poco a poco, su virtud perdida, como el enfermo su salud, después de un grave y largo mal que le ha abatido. Y por eso decimos que no puede esperarse el milagro de la resurrección en un día: será preciso pasar el período de la convalecencia. El hombre se derrumba más pronto de lo que se levanta, se deshace más fácilmente que se reconstruye. Pero el hombre blanco, el hombre *civilizado* de esta América, el culpable de ese crimen que le avergüenza, el responsable de esa reparación que es su deber, es quien tiene que hacer de médico y de cuidador en ese heroico proceso de vuelta a la antigua salud, del indio.

Porque, ¿quién es culpable de esa miseria, sino el europeo conquistador? Alguien sería bastante osado en su maldad, ya que no obcecado en su error para asegurar que la miseria del indio procede de su propia incuria para el trabajo, de su

inutilidad para la producción? Ahí está el testimonio del Imperio incaico para desmentir tamaña ofensa a la verdad. El Tanhuantinsuyo que encontraron los conquistadores blancos, nuestros mayores, era un inmenso campo de cultivo, desde las tierras cálidas del reino de Quitu hasta las provincias meridionales del Tucumán. Y en ese inmenso granero, en esa granja inmensa, cada familia india tenía su parcela de trabajo, porque allí no había lugar para los ociosos. Y así como eran todos los indios trabajadores del agro —y como cada hogar era un pequeño taller de esa industria doméstica que aún hoy siguen practicando los indios, pues que todo lo suyo se lo fabrican sus manos— todos tenían las virtudes simples y primarias del hombre.

Un fraile de la Conquista, el padre Calancha, afirma que los indios del Perú eran tan honestos y virtuosos de por sí, que no conocían el robo ni el atropello. Aprendieron esas cosas al contacto de los blancos y viendo cómo la soldadesca licenciosa atropellaba a las mujeres y se apoderaban de todo lo que hallaban a mano. Aquellos frailes de antes solían decir las verdades, más frecuentemente que los de hoy.

Pero si, hasta hoy mismo, y no obstante su largo suplicio y su más larga vergüenza, el indio se conserva bueno! Hay que verlo en sus fiestas, cuando bajan al pueblo con sus "alféreces", con qué conmovedora ingenuidad aportan sus rústicas ofrendas religiosas, y desfilan en sus procesiones, y danzan al son de sus flautas y sus tamboriles arcaicos, sus tradicionales danzas, castas y graciosas, prenden luces y cohetes, y todo marcha dulcemente hasta que la "chicha" empieza a hacer sus endiablados efectos y algunos se desmandan. Son tan ingenuos y angelicales estos indios, que se gastan los penosos ahorros de todo el año en las festividades agrícolo-religiosas que celebran en honor de la Virgen, a la que cubren de regalos y primicias, con gran satisfacción del señor párroco...

El alcoholismo es la causa de la delincuencia indígena. El indio jamás comete faltas estando sereno; pero la chicha que él fabrica, y aún más el aguardiente tóxico que le suministran los negociantes, les hacen cometer a muchos, excesos que pagan en la cárcel. La delincuencia es mucho mayor, proporcionalmente, entre los mestizos de la clase baja que entre los propios indios. El indio llega más difícilmente al delito que el cholo. Y es porque el cholo, como vive generalmente en el ambiente de la civilización, aunque en sus arrabales, está más corrompido que el indio, a quien la soledad de su montaña defiende.

Pero no se sabría toda la verdad —y la verdad total es la única verdadera— acerca del alcoholismo tan difundido entre la masa indígena, y que aumenta en razón de su mayor contacto con las poblaciones, si no contara que son los mismos gamonales y los empresarios de las minas y obrajes, los grandes traficantes y contrabandistas de alcohol destinado a los

indios. No sólo aumentan con ello sus ganancias, al defraudar al fisco y quitar, por tal vía, sus escasas monedas a los idiotas de la gleba, sino que, así, fomentan el embrutecimiento y la esclavitud, consolidando sus privilegios de fortuna sobre ese limo sangriento de la destrucción humana.

Si a la miseria que sufre desde la Conquista, se aduna la servidumbre bestial a que se le ha sometido, por doce o quince generaciones, cómo extrañarse de este quebrantamiento de su persona, y sobre todo por qué atribuir el pecado a su propia raza?

Miseria y servidumbre son hermanas. No puede ser libre el hombre miserable, de raza ni nación alguna, ni aun bajo la protección teórica de las leyes fundadas en el código de los Derechos del Hombre. El miserable debe someterse a las condiciones que le imponga el poseedor del dinero; nadie elige entre el hambre y la libertad, porque el hambre es la muerte, y la opción sería entonces entre la libertad y el suicidio. El que nada tiene y nada puede, es prácticamente siervo de quien puede y quiere explotar su servidumbre. El miserable vive forzado y humillado bajo la servidumbre impuesta por la necesidad. La relativa humanización de la ley positiva —por la presión de la propia multitud organizada— va atemperando los rigores de ese drama de la miseria. Pero donde tal humanización no existe aún —o si existe en el papel, no se cumple— el pobre siervo del despotismo patronal, sabe bien que miseria y servidumbre son horrores inseparables, como las dos cabezas de un monstruo.

Y en la América andina, para el indio no ha habido ley; haberla, en el papel de las Constituciones y Ordenanzas sí, la ha habido; las leyes de Indias, dictadas por la monarquía española, eran las más sabias y justas que en la época podían dictarse; pero ya sabemos que jamás se aplicaron; y el régimen de las Encomiendas trocó al súbdito indio, teóricamente amparado por el rey, en esclavo absoluto y bestia de todo servicio. Y la República, grabando pomposamente al frente de sus códigos políticos la igualdad de todos los ciudadanos, dejó empero subsistir, en la realidad, todas las prácticas que esclavizaban e infamaban al indio, entregándolo inerme, desvalido, al arbitrio del empresario y del gamonal.

El agro, la mina, el obraje, siguieron siendo el escenario sombrío de su servidumbre. Y el blanco —y su sombra vil, el mestizo— siguieron aplastándolo bajo la planta insensible de su desprecio. Tratado como cosa, sin derecho y sin dignidad, el indio, para vivir, tuvo que someterse y resignarse a su condición social y moral de subhombre. Esa condición se ha identificado con su persona, como un hábito llevado mucho tiempo se identifica con el portador. Contrajo maneras y costumbres conformes al hábito que le habían impuesto. Cuatro siglos vi-

viendo como siervo, como subhombre, como cosa, han impreso en su aspecto y en su conducta, el sello fatal de la servidumbre.

Desde el principio de su tragedia histórica, despojado de sus tierras por la Conquista, el indio quedó como un árbol arrancado, privado de raíz y sin sentido de las cosas, porque el indio y la tierra son ancestralmente idénticos. Ya flotaba a la deriva del despotismo, ya era carne de todo terror y toda humillación. Y luego vino el desarraigamiento físico: el indio arrancado en gran número a su comarca nativa y llevado lejos, a las minas, a cavar galerías en la oscuridad y extraer el metal que los galeones portaban a la metrópoli. A las galerías subterráneas entraban indios y salían despojos. Potosí, ciudad de esplendor colonial, se asentaba sobre la sangre y la muerte de multitudes indias. Entre los que murieron por el agotamiento, las enfermedades y los castigos, de diez millones de indios que poblaban el Imperio incaico, al fin del coloniaje sólo quedaba un millón! Sólo el diez por ciento sobrevivió al flagelo de crueldad más nefando que conozca la historia.

Cuatro siglos de tortura y vejamen, han hecho del indio ese ser apagado y furtivo, servil e insensible que hoy anda como un animalito sucio y temeroso al borde de los caminos, besando el pie que le castiga. Oh, Dios, no hemos visto en este siglo de la más tremenda experiencia que nos ha tocado vivir, a grandes, soberbias, magníficas naciones, someterse y humillarse a la prepotencia del vencedor? Pero todo lo que se somete y se humilla, guarda en lo hondo el odio, que es el refugio secreto de su vergüenza. Así el indio odia al blanco en secreto, pero con un odio sin fuerza, porque es un ser débil, y no busca el cauce esperanzado de la rebeldía sino el abismo sin salida del renunciamiento.

Sin embargo, no es tan absoluta como parecería esa sumisión suya, fatalista a un destino sin esperanza. La insurrección del inca Tupac Amaru a fines del XVII —la mayor de las varias que hubieron, antes y después, en épocas distintas— movilizó miles de indios y tuvo en jaque a la autoridad española. El cadáver del pobre inca ajusticiado, en la plaza del Cuzco, fue el sello de sangre de la opresión definitiva; pero también de la definitiva separación de dos mundos que conviven monstruosamente dentro del mismo orden social; o del mismo desorden, mejor dicho, pues donde no hay justicia ni caridad no hay orden verdadero.

¿Y el episodio tremendo de 1898, en Bolivia? Esto ocurrió un siglo después que el despotismo español fuera abatido, en plena República, casi en nuestros días. Fue durante una de las frecuentes revoluciones que han asolado nuestros países. He aquí como narra ese episodio de horror y ludibrio un historiador boliviano: — «Provocada en La Paz la revuelta dicha *federal,* buscaron los insurgentes federalistas apoyo indirecto en

la clase indígena, la cual, inconciente y sin comprender de lo que se trataba, prometió prestar servicios en lo que pudiera y fuera de su alcance. Fiel a su promesa, apenas llegadas las tropas constitucionales a las inmediaciones de la ciudad insurreccionada, comenzaron a exigir elementos comestibles sencillos, quienes, más avisados, habían ocultado una parte de sus cosechas y vendido la otra en los mercados de La Paz, y se encontraban imposibilitados para prestar los auxilios pedidos. Creyendo que esta negativa envolvía más bien acto de hostilidad, ordenóse contra los indígenas persecución sangrienta. Todos los rigores se pusieron en juego para atemorizarlos y convertirlos a una causa que no era la suya. Arrasaron sus viviendas, destruyeron sus campos, hicieron tabla rasa en muchas leguas a la redonda, sin descuidar de echar simiente de nuevas generaciones, cultivo de la raza, y si se ha de dar crédito a lo consignado en los boletines que por ese entonces circulaban con profusión, dichas tropas ensayaban su destreza en el manejo de las armas descargándolas sobre blancos movibles, y de blancos hacían los indios, y gustaban de las caídas que daban y de las muecas que el dolor de perder la vida dejaba impresas en sus rostros ennegrecidos; y todo esto no tanto por maldad, sino por instinto de imitación, pues cuentan antiguas crónicas que nuestros buenos padres los *chapetones* tenían especial cuidado en ensayar el temple de sus toledanos estoques introduciéndolos en el cuerpo de los gentiles e irracionales...» — «Los indios, aterrorizados, buscaron ocasión de venganza, y la encontraron propicia en la derrota de una fracción del ejército constitucional en la "heroica acción" de Ayoayo. Los derrotados refugiáronse en el templo del lugar, absolutamente convencidos de que los perseguidores indígenas respetarían la santidad del sitio y la caridad de los refugiados, entre los que había dos sacerdotes; pero los "salvajes" dieron fin con ellos, cruelmente, sin piedad para nadie, y menos para los representantes de Dios, degollados sobre la piedra del altar. Cundió en el resto de la clase indígena de la región la noticia de esta matanza, y seducida por el ejemplo, pensó llegado el instante de sacudirse de la tutela aplastante de la raza mestiza y vengar su larga esclavitud. Púsose sobre las armas, nombró jefes, y aprovechando la imprudente confianza del jefe de un escuadrón de montoneros que merodeaba por apartadas regiones en busca de gente, armas y dinero para servir "la sagrada causa de la revolución", desarmaron a los ciento y más hombres de que contaba. Estos, al presentir el peligro, buscaron, como los sacrificados en las pampas de Ayoayo, refugio en el templo del Cantón Mohoza; pero sufrieron, los infelices, la misma suerte que aquéllos: fueron asesinados con saña atroz, en medio de los alaridos feroces de la turba ebria. Necesariamente, vino la reacción, y en los desmanes que se ejercitan a raíz de un hecho de esta índole, odiosos por su rigor, pero justificados hasta cier-

to punto, tomaron los blancos irritada venganza contra los indios de la región convulsa. Fusilaron cuantos pudieron, y muchos más de ciento fueron conducidos a la cárcel, donde los emplearon en trabajos forzados durante los siete años que duró el proceso. Años después, la corte superior de La Paz fallaba en apelaciones este proceso, y a pesar de consignar en sus *considerandos* que "la sublevación de la raza indígena tuvo lugar a consecuencias del estado anormal en que se colocó el país en 1898", condenó a la pena capital a los revoltosos.» (1)

Otro publicista peruano, Mayer de Zulen, citado por Mariátegui, atestigua, hacia 1927: «Dormida estaba a los cien años de la Emancipación republicana del Perú, la conciencia de sus gobernantes, la conciencia de los gamonales, la conciencia del clero, la conciencia del público ilustrado y semi-ilustrado, respecto a sus obligaciones para con la población que no sólo merecía un filantrópico rescate de vejámenes inhumanos, sino a la cual el patriotismo peruano debía un resarcimiento de honor nacional, porque la raza incaica había descendido a escarnio de propios y extraños.»

Cuatro siglos de ese régimen de servidumbre bestial, son más que suficientes para quebrar en la humana naturaleza sometida a tan espantoso método de degeneración, los resortes de la reacción moral. La mayoría de la población indígena del Ande, con la convicción fatalista de su imposible liberación del yugo del blanco y del mestizo, se entregó a su oscuro destino, y aceptó la vida de ser inferior y de ser vil, en un mundo enemigo, que le negaba fueros humanos. Así nacieron y se sucedieron generaciones de indios despojados de toda dignidad de personas frente a la sociedad heredera de la Conquista. Pero, puede, ese tácito renunciamiento a la condición humana, esa resignación a fatalidad tan horrenda, existir, sin que la naturaleza misma se pervierta? Es frecuente que el indio, en contacto con la civilización, sólo se mueva y trabaje sacudiendo su inercia abúlica, bajo el rigor de la opresión patronal, y a veces, bajo la imposición brutal de la violencia. Convertido en cosa pasiva, como muerta bajo la opacidad entornada de sus ojos, no actúa si no lo mueve y lo empuja la voluntad del amo.

El mal del indio se agrava cuanto más está metido en el ambiente de la civilización —esa monstruosa máquina que llamamos civilización— como si ésta fuera un tóxico que lo destruyese. Y el tóxico existe, pero no es precisamente la civilización misma, sino la maldad torpe del hombre, la tiranía execrable de su impiedad, que ha hecho de la civilización una máquina de tortura. El indio que merodea por los suburbios y los poblados, es un ser inverosímilmente envilecido; un ser enfermo, un anormal ya, porque el envilecimiento de la criatura humana, cualquiera sea su raza, no puede lograrse sin que su naturaleza se pervierta.

(1) Alcides Arguedas, "Pueblo enfermo".

El indio necesita, a menudo, sentir el dolor y el vejamen de ser maltratado, para poder hacer la tarea que se le ha impuesto. No basta la amenaza del castigo, es necesario a veces el castigo mismo, el sufrimiento corporal. Su embotamiento psíquico suele no reaccionar sino bajo la acción del puño, del látigo, de la culata del fusil. El indio semicivilizado es un masoquista. El masoquismo sexual proviene de un embotamiento de la sensibilidad erótica, que sólo reacciona por efecto del dolor físico; el sexo necesita tortura para despertar. El masoquismo moral del indio es semejante; proviene de un embotamiento secular de su volición; no se mueve sino por efecto del dolor físico, del vejamen material, como si su conciencia hubiera pasado toda a su cuerpo, y sólo el sufrimiento de su pobre carne desnutrida pudiera llegarle. Un modo de automatismo entre el golpe y la acción es lo que le pone en movimiento. A tal punto de gravedad patológica ha llegado la perversión pasiva de su abulia. Y aunque esto, ciertamente, no ocurre a la mayoría, sino a esa parte de ellos que vive más en contacto con el blanco y el mestizo, sus déspotas, piense y mida el ciudadano de América, la terrible culpa que pesa sobre él por el crimen cometido contra el indio, mientras no sea reparado el mal que sus padres hicieron y que él perpetúa, usufructuándolo, además.

El indio del Ande es un fantasma aterrador del crimen de nuestra raza, una acusación ilevantable contra la civilización que lo ha reducido a estado tal de naturaleza caída. Y tanto más cuanto hijos de los Conquistadores, en vez de redimir el pecado de los padres, lo han proseguido cometiendo.

El indio, desde la segunda generación nacida ya bajo el despotismo cruel del blanco conquistador, vio en el blanco orgulloso y prepotente como el dueño y señor de todo, por una suerte de fatalidad ineluctable, por obra de una catástrofe definitiva. Su misma vida —su miserable vida de siervo, condenado al trabajo vil y al sufrimiento agotador—, le pareció como una gracia que le otorgaban sus señores; porque, ¿acaso no hubieran podido matarle en masa, si así les plugiera? Y acaso, en ocasiones, ¿no les plujo? Si el señor, irritado, le apalea, está en su derecho; si le hace cavar galerías en las minas, dieciocho horas al día, está en su derecho; si le alquila a otro señor —"pongo con taquia"— o le hace dormir a la intemperie en las noches de invierno, está también en su derecho. ¿Acaso todo no es suyo y tiene poder para todo?

Derecho: he ahí una palabra que el indio no había conocido antes, en su reino, porque no tenía aplicación; y que luego de la Conquista aprendió, identificándola con el poder, con el poder de la fuerza. El indio no puede comprender que el derecho sea otra cosa que la voluntad del que es dueño de todo por su poder; así lo aprendió en su propia carne, durante cua-

tro siglos, generación tras generación, hasta insensibilizarse. Y cuando algún indio aprende a leer, en la mísera escuela de algún poblacho solitario, ve que los diarios de la ciudad hablan de los Derechos del Hombre; y piensa, lógicamente, que se trata de los derechos del hombre blanco o del mestizo, su sombra, porque los de su raza, los siervos, no son hombres.

Comuneros, colonos, pongos, mitanis, cualquiera sea su situación, su persona y su vida están al servicio incondicional del amo. Si forma parte de una comunidad indígena, que labora tierras fiscales, está a merced del cura, del corregidor, del militar, del maestrescuela, y demás funcionarios que le obligan a prestar servidumbre personal en todos los menesteres, y le tratan, generalmente, a palos. Si es colono de un latifundio privado —siervo del gamonal— no sólo está obligado a plantar, recolectar, transportar y mercar los productos que son del amo, a cambio de una ínfima parcela que habita y cultiva para sí y los suyos, sino que debe prestar servidumbre doméstica por turno en casa del hacendado, o en casa de los que el señor disponga, sometiéndose gratuitamente, a la tarea que se le imponga. Estos y aquéllos deben dedicarse al pongeaje, recogiendo en campos y caminos el estiércol seco de las bestias, que llama taquia y sirve de combustible. Esta es una tarea inherente al pongo, aparte de todas las otras; y pongo es todo indio, fuera de su tarea de labranza o pastoreo.

«Veis —dice un publicista boliviano— a un indígena harapiento, sucio, de cabeza desgreñada, lloroso, correr despavorido, en un camino, en la garita, en la ciudad, en una villa o en un cantón? Ese es el comunario, a quien le han arrebatado a golpes, los víveres que debía vender para abonar la contribución adelantada. Ese comunario busca un defensor, que regularmente es un tinterillo, recurre personalmente ante las autoridades y éstas le dicen que espere, y espera días, acurrucado en las calles, de donde un soldado lo toma del cabello y le lleva arrastrándolo para que limpie el cuartel y los corrales a fuerza de sablazos; el infeliz, desnudo ya, vuelve a su hogar, donde su esposa e hijos le esperan como al ángel del bien, que les llevará pan y consuelo; pero lo ven llegar envuelto en sangre y estiércol, macilento por el hambre, lloroso...»

A la servidumbre interna, digamos así, se aduna la inicua explotación de que hacen víctima al indio indefenso, carne de toda iniquidad, las empresas extractivas, en las minas y en las selvas, tentáculos monstruosos e impunes del capitalismo extranjero. No hace aún muchos años, corrió por todo el Continente un estremecimiento de horror, ante la revelación de las iniquidades cometidas por la empresa concesionaria de la extracción del caucho, en la región del Putumayo. Los indios no sólo eran arreados a la fuerza y obligados a agotarse en aquel trabajo infernal: se les infligían castigos corporales sangrientos; pero eso no era todo: también se les baleaba en montón cuando se rebelaban, desesperados o intentaban huir de aquel infierno. La concesión era un feudo, donde no había otra ley ni otra autoridad que la de la empresa. Esta tenía su policía armada, sus calabozos, sus tormentos. Sus crímenes permanecían en la impunidad perfecta. El gobierno nada sabía, o, mejor dicho, callaba. La empresa pagaba coimas espléndidas a las autoridades. El cohecho del blanco americano era una gabela más sobre la sangre del indio.

Algo semejante —aunque quizás no en grado tan criminoso— había revelado algunos años antes, ante la indignación de algunos y la indiferencia de los más, el escritor Rafael Barret, acerca de los yerbales del Paraguay. Y casos como estos, del Putumayo o de los yerbales, no son más que el ejemplo que ha salido a la luz pública, de lo que ocurre, en general, en toda América indígena, y permanece en la oscuridad y el silencio de las complicidades.

Así, ferozmente, implacablemente, ha sido cumplida por la civilización occidental —que es ¡ay! la nuestra—, la obra nefanda de destruir una raza, explotándola en el modo más canallesco; y no sólo moralmente canallesco, sino estúpidamente torpe. Porque es torpeza estúpida la explotación de alguna cosa productiva, de modo que se la envilezca y destruya, en lugar de conservarla en su máxima virtud de rendimiento.

El indio, como valor económico, como factor de producción y riqueza, ha sido esquilmado, dilapidado de la manera más ciega, más irresponsable y más inepta. La fiebre alucinante del oro, la codicia impaciente de la fortuna, el arribismo frenético, exprimieron la capacidad productiva del indio durante el Coloniaje. La sociedad virreinal, con el boato señoril de su clase hidalga, con la superpoblación parasitaria de sus innumerables letrados y burócratas, con la multiplicación saturante de sus conventos, estaba fundada sobre aquel sistema de economía tan torpe como brutal, que consistía en exprimir las energías de trabajo del indio hasta ir dejando exhaustas las fuentes mismas de donde se nutría. De los diez millones de hombres hábiles que constituían la población del Imperio incaico, sólo quedaban, al terminar el siglo XVIII, la tercera parte; las otras dos habían sido aniquiladas por la espantosa masacre a que se las sometía en los trabajos forzados de las minas y las encomiendas. La natalidad se había reducido al mínimo; la mayor parte de la prole, moría a poco de nacer; y la raza, exangüe, deshecha, tendía a su esterilidad y a su desaparición. Un siglo más de aquel sistema y la Colonia hubiera vístose abocada al problema pavoroso de su ruina, agotada la fuente única de su riqueza, que era el trabajo servil del indio; porque el indio era el único que trabajaba, siendo todo trabajo cosa vil. El blanco era hacendado, clérigo, funcionario, aboga-

do, mercader, todo, y hasta nada, menos trabajador. Quizás no estaba lejos de toda la América andina el destino de Potosí, la ciudad símbolo, convertida en la más rica y populosa del Perú, y arruinada y muerta, en el durar de un siglo.

La República suavizó un tanto la dureza de aquel sistema brutal, pero lo conservó en toda su estructura. Todo el peso de una sociedad hidalga y retórica, heredera del Coloniaje, siguió agobiando la espalda del indio, condenado sempiternamente a su agotamiento. Y así los países del Ande encuentran hoy que su desarrollo económico es raquítico en relación con lo que pudiera ser, dadas sus ingentes riquezas naturales. Hay países de América, cuya rémora ha sido la despoblación, el desierto; la rémora del Ande ha sido el régimen irracional de la servidumbre indígena. Aquello mismo que determinó el esplendor de la Colonia, determinó luego el atraso de la República. El blanco hidalgo y el mestizo arribista, han querido seguir el estilo de vida de sus antepasados coloniales; todos hacendados, políticos, clérigos, abogados, militares, literatos, burócratas: —¡Que trabaje el indio!... Pero el indio, el pobre indio tan menguado, no rinde lo bastante para levantar a los países de su estado de debilidad económica.

¿Por qué es acaso un régimen de economía política digno de una nación civilizada, eso de entregar a empresas extranjeras la explotación de las propias riquezas naturales, enfeudando porciones del territorio e hipotecando el patrimonio nacional? ¿Se ha seguido hasta hoy otro sistema, en la mayoría de nuestros países, que ese de la concesión extractiva, instrumento del imperialismo financiero, que ha convertido a ciertos estados de soberanía aparente, en vasallos de los capitalistas de ultramar?

¿No está probado que la mayoría de las "revoluciones" frecuentes en esta América, han sido secretamente promovidas, financiadas y utilizadas por los agentes del capitalismo extranjero? ¿No está probado, asimismo, que otras tantas de esas revoluciones y guerras han tenido por fin apoderarse del gobierno, para, desde allí, negociar con las grandes empresas financieras, erigiendo fortunas personales sobre el enfeudamiento de la nación? ¿No es notorio que la guerra del Chaco, que desangró a Bolivia y Paraguay durante más de dos años, tuvo por ocultos resortes los intereses de empresas petrolíferas extranjeras? Terminada la guerra, Bolivia, siguiendo el ejemplo de México, ha decretado la nacionalización del petróleo; ello salva, en gran parte, su porvenir.

Ese sistema de coloniaje económico en que hasta hoy se han estancado los países —una de las rémoras más poderosas de su propio desenvolvimiento—, representa un estado de barbarie interna, cubierta de oropeles retóricos, consecuencia necesaria de aquel régimen bárbaro de servidumbre indígena heredado del Coloniaje.

En el grado de mínima capacidad a que el régimen social le ha reducido, el indio no es elemento apto para un esfuerzo de desarrollo de sus energías materiales, elevándose a un plano más intenso de la actividad agrícola e industrial. Hay que empezar por crear en la masa del pueblo, la aptitud para el trabajo organizado; es decir, hay que restaurar la capacidad física y moral del indio; hay que emprender la gran reforma social que libertará al indio de su servidumbre, devolviéndole a su condición de hombre. Y sobre esa base fundamental —condición sine-qua-non—, emprender entonces la obra de educación social que le incorporará prácticamente a la civilización.

La empresa de educación social del Indio, la obra de pedagogía integral —que es menester levantar sobre los cimientos de la abolición de su servidumbre, por la reforma radical del régimen agrario— es problema no menos grave y mucho más delicada que la primera; muchísimo más delicada que la primera, por cuanto se requiere para abordarla con acierto, una comprensión psicológica más profunda y un criterio histórico de mayor vuelo.

La reforma económico-social es cosa simple comparada con esta, como toda empresa política, para la que sólo se requiere el sentido claro y concreto de las realidades inmediatas, y salvo, claro está, en la parte de heroico esfuerzo realizador que es necesario para vencer la tremenda barrera de obstáculos materiales que se oponen a su cumplimiento. Ya dijimos que esa reforma agraria importa tanto como una verdadera revolución social y por tanto es empresa heroica; pero siendo un problema de orden concretamente sociológico, sus términos son bien definidos; y por tanto sus dificultades, aunque materialmente grandes, son sólo de carácter práctico. Lo que hay que vencer, para llegar a la realización de su finalidad es la suma y trabazón de los intereses de la minoría privilegiada, sin duda muy poderosos, pero, al fin, sólo objetivos.

En cambio, lo que hay que vencer para resolver lo otro — el problema de la educación del indio—, es, ante todo, nuestros propios prejuicios, nuestros conceptos equivocados, el peso de nuestros errores de criterio. Este no es ya un problema sociológico concreto, sino un problema de psicología intuitiva, cosa interna, de naturaleza sutil; y a más de ello, un problema de filosofía de la cultura, más que histórico, casi profético.

La educación de que hablamos no es sólo, desde luego, simple cuestión de pedagogía oficial, de escolaridad normalista extensiva, de propagación de la instrucción primaria común. Así no sería, igualmente, más que un problema de orden práctico. Pero no se trata sólo de implantar escuelas en cada distrito,

de modo que todos los niños indígenas reciban instrucción primaria, y aun los adultos, en los cursos que se organicen para ellos. Esto es sólo el aspecto administrativo de la cuestión.

Se trata, repetimos, de algo más arduo, delicado y trascendente; se trata del contenido de esa instrucción, de sus orientaciones, de su carácter. La tendencia colectivista y religiosa, inherente a su psicología, en radical contraposición al fuerte instinto individualista del español conquistador y de sus herederos nativos, impone formas adecuadas de organización político-económica, en concordancia con sus caracteres, si se ha de emprender, como es de rigor, una ordenación constructiva americana.

Grave y funesto error sería —a la luz de un criterio fundado en la psicología y en la historia—, separar los dos términos del carácter indígena: colectivismo agrario y culto religioso. Y hacemos esta observación porque, es lógico suponer que pretendieran tal separación, y aun exclusión de ambos términos, el Estado laico burgués, por una parte, o el marxismo ortodoxo por otro lado. El marxismo implantaría el régimen comunista de la tierra, pero suprimiría todo culto religioso, porque su esencia es el cientificismo ateo. Y el Estado laico burgués, por su parte, suprimiría ambas cosas, como igualmente contrarias a su sistema. Sólo un Estado integrativo, que adunara ambas formas —la colectiva, la religiosa— tal como corresponde a un orden superior de cultura, respondería a las verdaderas necesidades y a los verdaderos fines de una restauración indígena. Porque, despojado de su misticismo ritual, de su sentido religioso, el agro indígena estaría privado no sólo de su más elevado sentido poético, sino de su base moral.

Despojado de su misticismo ritual, de su sentido religioso, el agro indígena quedaría despojado no sólo de su valor poético sino de su valor moral, es decir, de las bases espirituales de su existencia. Es preciso comprender y obrar de acuerdo con este sentido de religiosidad cósmico-espiritual del indio sudamericano, si se quiere en verdad ponerle en quicio moral propio, y reintegrarle, como factor positivo, al orden de una civilización autónoma. De lo contrario se malograría el esfuerzo civilizador; porque el indio, aun restituido a la vida de la comunidad agraria, sería un ser moralmente privado de sentido, si se le privara del sentido religioso de la tierra. Toda su posible virtud radica en ese sentido; pretender despojarlo de su mitología ancestral y campestre, de su adaptación del culto católico a su primitivo y eterno naturalismo, ya sea en nombre de una enseñanza racionalista y científica de carácter superficial o de un rígido dogmatismo eclesiástico, sería malograr toda la obra de su cultura.

Hay que respetar ese fondo religioso ancestral del indio que le ha hecho apropiarse y conservar, como única cosa del mundo colonial de sus conquistadores, a cuya cultura permaneció ajeno, los ritos principales de la iglesia, pintorescamente mezclados a sus antiguos rituales aborígenes. Una educación que no respetara ese fondo, estaría condenada al fracaso; sería una torpeza; y de esa torpeza estaríase en peligro, si políticos y pedagogos no salieran del estrecho criterio de su normalismo actual, para abrir su comprensión del hombre y de la cultura a horizontes más ampliamente espirituales.

Hemos llegado, pues, al punto en que los elementos de juicio de este problema, se resuelven en la formación de una cultura indo-americana característica, limitada, en su definición geográfica, a la región andina del continente. La reintegración del indio al régimen de la civilización común, supone, virtualmente, en esas regiones donde el indio es la inmensa mayoría demográfica, cierto estilo de cultura agraria, diferenciada de aquel que prevalecerá en los países donde el indio, débil minoría, es absorbido por el blanco. En estas regiones de inmensa mayoría blanca —Argentina, Chile, Colombia, Venezuela—, la cultura no podría tener una definición indoamericana; sus actuales elementos humanos y sus tradiciones históricas, la definen, mejor, como latino-americana. Lo mismo cabría decir del Brasil, aun cuando, a su respecto, se de un nuevo problema étnico y psicológico; la profusión de sangre negra, especialmente en sus regiones tropicales atlánticas. El negro y el trópico —fenómeno que también se da en Cuba— configuran de suyo, el sendo influjo, un factor de caracterización muy fuerte, y de profunda diferenciación con respecto al resto de esta América. El Brasil, país enorme y complejo, plantea un problema aparte, en cuanto a los elementos telúricos y humanos de su realidad, si bien creemos que le alcanzan igualmente las soluciones de porvenir, que se perfilan en el resto de América, en el plano de la definición de su cultura.

En el Brasil hay dos zonas étnicas y naturales, perfectamente delimitadas, que se encuentran y se equilibran en su capital; Río de Janeiro es el centro de gravitación de ambas. El sur, subtropical, con predominio de raza blanca, y el norte, de clima ecuatorial, y con mayoría de raza negra, forman como dos países, cuyos caracteres muy distintos, tienden asimismo a hallar un común denominador y una definición común en el régimen nacional de cultura, cuya universalidad abarca y unifica todas las diferencias. Así —y aunque el Brasil requiere un capítulo aparte, por sus especiales características, en relación con el concepto integrativo de americanidad que se encara en este estudio— consideramos válidas para esa vasta parte del Continente, las razones y las conclusiones que, con respecto al

devenir de nuestra cultura americana, hemos expuesto en capítulos anteriores.

Pues, en realidad, y en el terreno de sus elementos reales de formación histórica y de caracterología humana, esta América nos presenta tres zonas diferenciadas: la indohispana, que comprende Bolivia, Perú, Ecuador, México, Centro-América; la afro-íbera, que abarca el norte del Brasil y Cuba; la blanca y cosmopolita, que incluye el sur del Brasil —hasta San Pablo—, la región platense, Chile, Colombia, Venezuela. Pero, por diferentes que sean los factores raciales y telúricos que intervienen en la caracterización de cada una de esas tres zonas humanas, el problema de la definición y la unidad de cultura, se plantea para todas en términos de identidad; pues cada una de esas zonas caracterológicas, hallará su propia unidad y definición, dentro de sí misma y en relación con las otras, sólo en virtud de aquel principio unificante —superación de toda complejidad— fundado del régimen de cultura intelectual, sobre la síntesis de universalidad que determina nuestra posición histórica, conforme ha sido expuesto en la parte principal de otro libro.

Hemos incluido a México en el cuadro general de esta reseña del problema del indio, por la razón primordial de que la mayoría de su población es indígena. Pero es preciso hacer constar una salvedad a su respecto. El problema en México no asume los mismos caracteres que en las otras regiones de Indoamérica; y, casi podría decirse, a fin de marcar bien esa diferencia, que en México tal problema específico no existe; no existe, sobre todo en comparación con los países del Ande.

El vasto y sostenido movimiento político-social que se ha llamado "revolución mexicana", derivación del primer movimiento puramente político, que tuvo por objetivo derrocar al régimen porfirista, ha emprendido en México la obra de la gran reforma agraria que consiste en destruir el viejo sistema secular del latifundio y la propiedad aristocrática de la tierra heredada del coloniaje, para entregarla a sus legítimos poseedores, los trabajadores agrícolas, ya sea en forma de parcelación familiar o de comuna de trabajo. Y como la inmensa mayoría del proletariado agrícola es indígena, el problema económico del indio se halla ya en vías de solución. Nada de eso ha ocurrido ni parece esté por ocurrir todavía en los países del Ande, aferrados a su sistema colonial de feudalismo agrario, base del estado de servidumbre del indio.

En cuanto respecta a la faz ética y cultural del problema, la posición de México es y ha sido siempre, también, distinta. Después de la independencia nacional, el indio no fue nunca tratado en México como ser vil. La vasta escala del mestizaje, borró allí el abismo moral entre el indio y el blanco, que ha

persistido en las regiones andinas. Ambas razas, a través del vínculo del mestizaje, han confundido sus almas en el alma nacional, sin distingos de sangre ni de caracteres. El indio en México es un hombre como los demás; sólo pesó sobre él el yugo de su condición de peón de las haciendas; por lo cual su problema, puramente económico, está hallando fácil solución en la reforma agraria.

México, "país indiano", como le llamó un sociólogo europeo, atribuyéndole un noventa por ciento de indios y mestizos en el conjunto de su población, lo ha sido siempre, asimismo, por el culto que mantuvo a su pasado azteca. El monumento a Cuautemoc, erigido en la gran plaza de México, es testimonio y símbolo de la identificación de su espíritu nacional con la historia aborigen. Nunca el indio, por indio, mereció desprecio ni sufrió servidumbre. El "colonialismo", supervivencia del espíritu colonial en las clases hidalgas de la República, fenómeno típico en el Perú, por ejemplo, no existió casi en México. Por lo demás, fueron casi indios, por su raza, muchos de los hombres de Estado y de Letras, más culminantes del país. Juarez, héroe nacional, era indio.

Los "leaders" de la llamada "revolución mexicana", han encarado el movimiento como un hecho social, tendiendo a la abolición de todos los privilegios económicos feudales, y emancipación del proletariado agrario e industrial, sin que intervenga en sus conceptos especificación del problema indígena. Y es porque éste no existía como tal, sino simplemente, dentro del problema político-económico común a toda la masa nacional.

Además, cabe indicar que, ningún país indoamericano ha estado más influenciado que México, en toda su historia, por la tradición y el carácter del indio, en sus manifestaciones estéticas. Su literatura, su plástica, su música, tienden decididamente, y con mayor intensidad cada día, ha definir modalidades nacionales indoamericanas. En México se halla ya, en franca formación, una cultura propia, en cuanto se refiere a su expresión estética. Y de ahí que el arte plástico mexicano —especialmente el arte plástico, por ahora— haya dado los más originales y vigorosos brotes de todo el Continente.

No podríamos terminar este capítulo acerca del problema del indio, sin referirnos a otro problema que le está íntimamente vinculado, como que es un derivado suyo, el problema del mestizo. El mestizo compone la mayoría de la población incorporada a la vida civil, en los países andinos. Entre el indio y el blanco puros, los dos extremos de la escala, el mestizo ocupa esa zona indefinida y fluctuante, que es la verdadera masa popular de su ciudadanía. El mestizo es el "hombre de la calle" de sus ciudades, el obrero de sus industrias, el soldado

de sus ejércitos, el votante de sus "elecciones"; todo en inmensa mayoría, pues el blanco es minoría en todo, excepto en la clase acaudalada y directiva. Pero también en los aledaños de esta alta burguesía, en la burocracia, en el periodismo, en la milicia, en las profesiones, se introduce el mestizo, si bien en sus gradaciones más atenuadas; pues, hay *cholos* que casi parecen indios, y los hay que parecen casi blancos.

¿En qué consiste el problema del mestizo? En verdad, él es tan complejo como el del indio y su solución está íntegramente supeditada a la del primero. Hay problema del mestizo porque hay problema del indio; éste generó aquél, es su secuela. Pero, a diferencia del otro, su índole es puramente moral. Ningún factor económico le está ligado directamente, aunque sí le puede estar de modo indirecto el de la transformación del régimen agrario que emanciparía al indio de su servidumbre secular, devolviéndole a la dignidad de hombre. Porque el problema moral del mestizo proviene del estado servil del indio, que infama su origen y humilla su sangre.

Mucho se ha hablado de los defectos del mestizo, de su carencia de virtudes, de la mala calidad de su tipo; se le acusa de ser mentiroso, haragán, simulador, desleal, de pocos escrúpulos, dado a la camándula, cultivador del relumbrón, exitista. En una palabra, es la clave de su psicología y de su conducta.

Pero, en vano han pretendido explicar su psicología por razones etnológicas. Este simplismo de sus malas herencias calumnia por igual al blanco y al indio, al español y al aborigen. No, el mestizo no tiene los defectos de sus cualidades de sangre, sino los que determina su posición dentro de la realidad social en que ha nacido. El mestizo adquiere sus defectos por un automatismo de reacción frente a las condiciones de su realidad. El complejo de inferioridad que padece, no es una ficción subjetiva, sino un estado de conciencia normal perfectamente relacionado con la objetividad imperiosa de los hechos. El tiene que vencer el estigma infamante de su origen servil, que le pone en inferioridad de condición frente al blanco, orgulloso y dominador. Lo que tiene de indio es para él una vergüenza, porque ser indio es no ser hombre, es estar fuera de la sociedad humana. Su fatalidad de mestizo que no puede borrar, será siempre para él una humillación, que le acompañará como su sombra donde quiera que esté, aunque logre fortuna o se eleve a rango distinguido.

Por eso, entre la gente más ruda, la primer reacción del mestizo frente al indio es su odio y su crueldad. Nadie más duro e impío en su trato con el indio que el "cholo"; el capataz o el oficial mestizo, "cholos", se complacen en castigar al indio, e infringirle humillación y tortura; así castigan lo que en sí mismos tienen de indios, descargan su odio contra la sangre

que los envilece a los ojos de un mundo donde el indio es bestia. Castigando y humillando al indio sienten como reniegan de él, se alejan de su origen, afirman perversamente su voluntad de venganza contra su propio mal.

Lógicamente, aunque con lógica simplista, parecería que su actitud con respecto al indio debiera ser la contraria: respetarlo, levantarlo, dignificarlo, para así respetar, levantar y dignificar lo que, en sí mismo, tiene fatalmente de indio. Pero esto sería ponerse en una posición de lucha contra el prejuicio establecido, contra los intereses sociales de las clases dirigentes, asumir una actitud de rebeldía y reivindicación de raza, para lo cual es menester una virtud de alma que el mestizo no posee, porque el clima moral en que se ha formado no permite se desarrolle en él ni el peso de una realidad social que le abruma deja manifestarse. El mestizo está en la actitud opuesta a toda heroicidad: es un arribista, esta palabra, que —dijimos— define su psicología, es la clave de todos sus defectos. El arribismo implica la carencia de moralidad.

El indio tiene cerrado todo camino de recuperación social; no puede escapar a la fatalidad de su destino de indio; donde quiera que esté, donde quiera que vaya, estará al margen de la sociedad, será un ser inferior, excluido de toda estimación, a quien no se dejará pasar por ninguna puerta no siendo la de servicio. Por eso el indio no tiene otra salida que el renunciamiento, otro refugio que su resignación. Pero el mestizo tiene abiertos ante sí todos los caminos del éxito social, puede ser lo que quiera: funcionario, militar, abogado, profesor, político, financista, eclesiástico; ninguna dignidad le está prohibida, ninguna puerta le está cerrada; es un ciudadano como el blanco, participa de sus derechos y de sus respetos. El mestizo está libre de la servidumbre que pesa sobre el indio: esta es la prerrogativa de su mitad de sangre blanca. Pero la otra mitad le mantiene, a pesar de todo, en una situación de inferioridad moral con respecto al blanco; su parte de indio es su estigma, la marca infamante, vil, que todavía le humilla ante sí mismo y ante el prejuicio de los blancos. Y esto es lo que falsea su psicología, lo que malea su moral. Todos sus defectos provienen de esa su posición social ambigua, no de la ambigüedad de su sangre. El mestizo tiene que abrirse su camino del éxito social a toda costa, de cualquier modo, por cualquier medio; naturalmente, los medios del arribismo social, en cualquier ambiente, en todo género de actividad, son siempre malos medios, medios sin moralidad, recursos mañosos de la astucia, de la deslealtad, de la simulación, del oropel.

El mestizo es, por lo general, inteligente, de gran vivacidad, hábil en todo terreno, y por ello mismo capaz de abrirse el camino del buen éxito en la dirección que haya emprendido. Pero fácilmente hace a un lado, como impedimento, todo

principio moral y generalmente también, todo escrúpulo de procedimiento. Claro está que ésta no es una conducta exclusiva del mestizo: es también frecuente en el blanco y se da en cualquier parte. Pero lo que le caracteriza, con respecto al mestizo —y al mestizo de los países andinos— es que tal actitud se plantea como la condición generalizada de su clase dados los especiales factores de su vida y su posición racial.

Si la inmoralidad del mestizo fuese una características inherente a su tipo mismo, un resultante fatal del hibridismo de raza, América estaría frente a un problema pavoroso y sin solución mediante las nuevas condiciones de vida que es menester del Ande es o tiende a ser mestiza. Habría que desesperar del futuro de una civilización que tuviera por sostén tan falsos cimientos y por normas tal falta de virtudes Pero ello no es así. El mestizo, en sí mismo, no es un tipo moralmente inferior a otro tipo humano, puesto que nada hay en su constitución biológica y psíquica que así lo determine. Se podría suponer que ha heredado del español el orgullo hidalgo y la ambición de dominio y del indio la abulia y el valor para conquistar lo que ambiciona; y que el resultado de ello es que busque la conquista por los medios fáciles del menor esfuerzo, por los medios de la simulación y la trampa. Pero ello no es sino hipótesis literaria. El examen lúcido de los hechos nos muestra que esa falta de virtud del mestizo, es producto de las condiciones de su vida. Cambiemos esas condiciones, y su inmoralidad ya no tendrá razón de subsistir.

¿Qué condiciones han de cambiar para que cambie la condición del mestizo?: las del indio. El problema del mestizo está intimamente ligado al problema del indio; tanto que no son sino dos fases de un mismo problema. La redención moral del mestizo depende de la redención humana del indio. Cuando el indio haya sido reivindicado y restaurado en su dignidad de hombre y de ciudadano, —cuando la servidumbre indígena haya sido abolida en la realidad social— el mestizo habrá sido también probablemente restaurado en su nobleza y reivindicado en su virtud.

Lo que hace vil al mestizo es la condición servil del indio, cuyo estigma sobrelleva. Desaparecida la servilidad del progenitor aborigen, el complejo de humillación que malea la moralidad del mestizo, desaparecerá. En vez de avergonzarse de su origen, se sentirá dignificado por él. Elevada la condición y el concepto del indio, se elevará la condición y el concepto que el mestizo tiene de sí y que los blancos tienen de él.

El mestizo no puede llegar a ser un ser intrínsecamente moral, sino a condición de que sea el heredero de dos razas igualmente dignas; la dignificación del indio, —su regeneración, porque la mayor parte de la población nativa de los países

realizar— acabará con el resentimiento social del mestizo y le reintegrará a su virtud. Mientras el indio permanezca en su estado actual de servidumbre y bestialización, el mestizo —la enorme población mestiza— de los países del Ande permanecerá en un estado de resentimiento moral. Es terrible ese espectáculo del indio envilecido, reducido a su condición de subhombre, para quienes descienden de él, llevan en sí su sangre, y consigo la mitad de su alma. Es espantoso tener que odiar y renegar de la mitad de sí mismo, avergonzarse de su propia sangre, sentir la humillación de una parte de su ser. ¿No sería esta tragedia causa suficiente de esos caracteres negativos que se han señalado en el mestizo?

Pero, ¿acaso la raza indígena no puede ser restaurada en su alto concepto de raza noble, a la par de la europea? ¿Acaso la raza indígena no tuvo su alta civilización y su alta cultura en los días de la América precolombiana? El Imperio de los Incas, ¿no fue un imperio de tanta dignidad como cualquiera de los grandes imperios antiguos? ¿Esa tradición no es bastante por sí sola para dar dignidad a la herencia indígena? ¿Qué es lo que falta, para que esa reivindicación histórica y humana sea un hecho? La gran reforma social que devolverá al indio de la República la condición de humanidad que exige la conciencia de América, libertándole de la servidumbre inicua del gamonalismo, redimiéndole, y redimiéndonos, del gran pecado y de la gran torpeza de su servilidad.

Curado de su resentimiento moral —por obra de la restauración del indio— el mestizo puede ser y será elemento valioso para la elaboración de una cultura americana auténtica en todas las regiones donde predomina como potencial humano. Es inteligente, ya lo dijimos; posee rápida comprensión para para todas las ciencias, las profesiones, las artes; está dotado de viva sensibilidad estética; y nadie más capacitado que él para realizar en lo futuro la síntesis de las esencias valiosas de la antigua cultura aborigen —dormidas en su fondo ancestral— con los elementos de la cultura universal aclimatados en nuestras tierras, que él asimila con extraordinaria vivacidad mental.

Por lo demás, ¿qué ve el mestizo triunfar a su alrededor? ¿Tal vez la sinceridad, la lealtad, la honradez, la virtud? ¿Tal vez el derecho y la justicia son los fundamentos del orden social y las condiciones del éxito? ¡No, por Dios!; lo que ve valer y triunfar son la astucia, la crueldad, la simulación, la "viveza"; la sociedad fundada sobre el egoísmo, el interés, la sensualidad, la injusticia: eso es lo que le enseña la realidad. ¿Qué camino tomará, pues? El más corto, el más fácil, el más práctico. ¿Hay que culpar demasiado al hombre de no ser bueno, obligado a vivir y a abrirse paso en un mundo predominantemente malo?

Tal es, social, más que racial, el determinismo de los caracteres negativos atribuidos al mestizo indohispano. Y que pueden ser extensivos a los afroamericanos, en ciertas regiones y países. Curadas las causas del mal, se curarán sus efectos. Devolvamos al indio sus derechos humanos y sociales y la humanización de la raza será restablecida. El porvenir, pues, está en nuestras manos. Somos los responsables del destino.

FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE

Es tan absurdo pretender que todo hombre intelectual, todo escritor, todo artista, se dedique a la militancia política, como pretender que se aparte y se desentienda de la vida política de su país. Que se quiera dejar "la política para los políticos". En principio, políticos somos todos, en cierto modo; lo somos necesariamente, por el simple hecho de vivir en el seno de una sociedad políticamente organizada. Lo político es una condición de hecho de nuestra realidad social a la que, prácticamente, tampoco podemos eludir. Estamos en lo político como estamos en lo telúrico. Podemos actuar o abstenernos, pero no podemos eludir los efectos de las condiciones de esa realidad sobre nuestras propias condiciones personales de vida.

Los regímenes de despotismo o de libertad, la anarquía, las guerras, las revoluciones, las crisis financieras, las leyes, las reglamentaciones, todo eso que es de la realidad política, nos afecta a todos, en nuestra vida personal, sea activa o pasiva nuestra actitud. El "zoon-politikon" lo es por necesidad y no por libertad, aunque en nuestra libertad esté el intervenir o no en las luchas políticas. De ahí el interés del individuo en actuar en defensa de aquellas condiciones políticas que considere las más favorables a su vida; y de ahí también el *deber moral* —común a todos— de contribuir, según las posibilidades y atributos de cada cual, al imperio de aquellas normas de derecho y de justicia sobre las que se asienta el buen gobierno de las naciones.

¿En qué y cómo esto atañe al intelectual, al escritor, al artista? La respuesta no ofrece dudas; es simple y categórica: lo atañe en todo y cuanto él quiera y pueda actuar, *excepto en lo que atañe a su obra.* Esta respuesta es su ley; y esta ley es la de su función.

El puede actuar en partidos, en comités, en asambleas; puede ser orador, panfletista, conspirador y hasta terrorista; lo único que no puede, que no debe hacer, es comprometer su obra, su arte, en la acción política. Si lo hace comete un doble error, un doble pecado. Falsea su obra; la arroja a la hoguera

de una lucha temporal que la consumirá sin salvarla. Lo que vive por las circunstancias, por las circunstancias muere. Lo que está al servicio de lo puramente histórico, es arrastrado en el curso de la historia.

Como filosofía, ciencia, arte, es aquello que por su naturaleza atañe a lo esencial e intemporal del hombre, a lo universalmente permanente y valedero; lo político, es decir, lo circunstancial, lo accidental, lo temporal, es su negación. Por eso no sólo es circunstancial y transitorio todo pensamiento y todo arte político —y social—, sino que, además, o ante todo, es falso, falso en cuanto obra, que es lo que quiere ser y no es, porque desvirtúa su finalidad.

Si el escritor o el artista han de hacer periodismo u oratoria —o cualquier otra actividad militante, al servicio de las fuerzas políticas de su criterio—, han de hacerlo francamente, directamente (honradamente, podríamos decir), no falsificando la acción política con las apariencias formales del arte, no haciendo del arte una forma espúrea de la militancia.

El arte no puede servir a la política —ni a nada que no sea él mismo— sin desvirtuarse, perder su autenticidad, falsificar su valor. Tal es la ley de su naturaleza, comprobada a través de toda su historia. No sólo no vive nada de lo que nació con el signo adulterino de la militancia política, en ninguna época, bajo ninguna condición, sino que, traídos de nuevo a luz por el historiador erudito —desenterrados de su olvido—, parecen cosas muertas: lo que son. Su destino es yacer en su enterramiento definitivo.

¿Qué se ha hecho de todo aquel llamado "teatro de tesis", que tanta boga tuvo a fines del pasado siglo y comienzos del presente? El "teatro de tesis" no es sino teatro social y político, arte viviendo de lo circunstancial y temporario, arte militante, pseudoarte. Y todo arte social y político, cualesquiera sean su tiempo y su estandarte, es arte de tesis, desvirtuación y falsificación del arte.

Otra cosa muy distinta es que el arte se valga de los elementos de la realidad social e histórica de su tiempo, de su medio, para su propia creación estética, para su finalidad propia. Esto es precisamente lo contrario de lo otro. En aquel caso, la idea social o política es el centro, el eje, la finalidad de la obra, a la cual están supeditados los medios estéticos. En este caso, la idea estética es el eje y la finalidad a que el artista ajusta los elementos de la realidad histórica. De esta actitud nacen obras como "Los Persas", de Esquilo.

Si es verdad que nada de lo humano es ajeno al arte y todo le sirve de materia —aun lo político—, lo es a condición de que sea así: materia sirviendo a sus propias finalidades estéticas. Cuando los elementos de la realidad histórica inmediata entran en el reino de la idea estética, ya pierden todo valor propio, ya no tienen más que un sentido de profundidad, ya no hacen sino servir a una finalidad intemporal. Las ideas sólo pueden entrar descalzas al lugar donde el escritor y el artista trabaja. La creación estética es una operación de eternidad; sólo lo eterno —lo esencial— que hay en las cosas, en los hechos, en las figuras, tiene allí entidad. Lo demás queda fuera.

Es cosa muy delicada sentar normas éticas comunes para el artista, porque se corre el riesgo de pretender interferir en su propio proceso de creación estética, en sus personalísimas disciplinas. Así como no puede haber una disciplina común, fuera de los cursos académicos, pues cada escritor, cada artista, se hace la suya, según su idiosincracia y sus circunstancias, tampoco puede haber una norma ética. Las relaciones con el mundo son, para cada cual, distintas.

Miguel Angel vituperaba a su compatriota Leonardo por su indiferencia para con los sucesos políticos de su tiempo. Mientras las calles se llenaban con el tumulto de las guerras civiles y los pequeños Estados italianos del siglo XVI eran disputados a sangre y fuego por los eternos monstruos políticos: la tiranía de los Príncipes y la demagogia de los Tribunos de la plebe, Leonardo estudiaba anatomía y mecánica, o pintaba la Gioconda. ¿Podemos reprochárselo?

Aquella alta y fría mirada suya, por encima de los acontecimientos de la historia, es demasiado grande para que nos atrevamos a juzgarla según normas éticas comunes. Guardaos de ello, jóvenes militantes; la menor de sus obras os aplastaría. Una sola línea de sus apuntes es más importante que la República de Florencia. Pasó, como nubes, como hojas, el tumulto de los partidos y de los ejércitos, se hundieron en el olvido los Príncipes, las multitudes, los Tribunales; de todo aquello sólo queda la sonrisa de la Gioconda.

La raza de los artistas y de los escritores —de los escritores en cuanto artistas— se divide eternamente en miguelangelistas y leonardistas: los políticos y los apolíticos. Esa diferencia práctica de ambos tipos de artistas, responde al propio temperamento y a la propia inalienable posición filosófica. Y nada tenemos que censurar a los miguelangelistas, siempre que procedan como el sumo maestro: Miguel Angel no hizo jamás política en su taller sino en la calle. Mas, tampoco nos es lícito censurar a los otros; su justificación está en su obra. El artista que realiza su obra ya cumple sólo por ello su función y su deber. Pero si, *además y aparte de ello,* se siente movido a militar en las luchas políticas de su tiempo —y esta militancia no le aparta de su obra, que es su primero y sagrado deber— bien está.

Raynes María Rilke atravesó la terrible tormenta de la primera gran guerra mundial, dentro del silencio lejano de uno de los castillos que habitaba por gracia de amigos (pues él no poseyó nunca nada). Su obra no es menos grande por eso. Era del tipo de Leonardo. Paul Valery, en cambio, intervino activamente, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, en la lucha de los intelectuales contra el monstruo totalitario. Pero sin comprometer su arte. Esto es lo capital.

Si una norma puede haber para el escritor y el artista que crean su deber intervenir en las luchas políticas de su tiempo, es ésta, trazada por Miguel Angel y por Valery: a un lado el arte, al otro la política. Político y artista pueden conciliarse, siempre que el político se quede a la puerta del taller, reino que le está prohibido. La conciencia política se deja al entrar y se toma al salir, como el sobretodo o el paraguas. Su lugar es la calle. Lo aberrante y funesto ocurre cuando el político entra a mandar al taller. Esta sí, es norma absoluta, porque es ley del valor.

¿Podrían citarse obras de arte valiosas en que ambas cosas anduvieran mezcladas? Se ha aludido a La Divina Comedia, a los anatemas y condenaciones que hay en contra de los enemigos políticos del Dante. El caso no es ejemplar; o lo es en sentido inverso. El conjunto y estilo de la obra posee demasiada fuerza, dominio, grandeza, para que cualquier elemento de la realidad política de su tiempo se refunda en esa fragua teológica donde van oro y barro y carne juntos, amasados y transfigurados en imágenes de terror y de pureza, pasando a través del orden matemático de los tercetos. Todo ha sufrido allí una metamorfosis estética. Y si un artista es lo bastante potente como el apasionado Ghibellino para meter a sus enemigos políticos en el infierno, y hacer de ellos figuras inmortales... el Arte está salvado.

*
* *

Mas, he aquí, en verdad paradójica, que el Arte no necesita hacer política para entrañar un valor político, como no necesita hacer moral para entrañar un valor moral. El arte auténtico tiene también implícitamente un valor político, sin quererlo y sin saberlo; aun la forma de Arte que parezca más alejada de toda idea o realidad política. Entre lo político y lo estético existen las mismas correlaciones intrínsecas y misteriosas que existen entre lo estético y lo moral. Ya sabemos que todo lo humano funciona en virtud del Ente.

Lo político está implícito en el Arte, de dos maneras. Una es por influencia del clima psíquico-social de la época en el artista y en su obra. Es muy difícil que la realidad histórica

de su tiempo —la lucha de ideas y de pasiones— no le afecte, no se refleje en él de algún modo, no actúe sobre su sensibilidad y su pensamiento. La Novela y el Teatro son los géneros más directamente afectados por la realidad histórica por cuanto son los que más la reflejan, los que más se valen para su creación de los elementos de la realidad objetiva inmediata, sean ambientes, personajes, conflictos. Y al tratarlos, el autor pone necesariamente en juego sus conceptos, no de un modo expreso, sino como determinantes categóricos, pues ya sabemos que toda realidad en el arte toma la forma y el sentido de las propias categorías pensantes. Es lo que la gente llama "el modo de ver las cosas", propio de cada conciencia, según su posición.

La poesía lírica es, sin duda, el género de arte más alejado, por su predominante y a veces pura subjetividad, de toda realidad política. La épica en cambio, tiene conexiones con lo histórico —y, por ende, con lo político— demasiado notorias y evidentes para que sea necesario señalarlas. Son aun mayores y más directas que las de la novela; la gran epopeya antigua es la exaltación al grado mítico, de hechos y héroes de la historia política de los pueblos. Aun poemas como "La Odisea", "La Divina Comedia" o el "Orlando Furiosa" están cargados de anécdota y sentido políticos. Nada digamos de "La Iliada", "La Jerusalem Libertada", "Las Lusiadas" y otros, de asunto ya puramente histórico. Pero toda épica —aunque no sea guerrera— supone exaltación de valores que corresponden al plano de la objetividad social.

Mas, no obstante ser la poesía lírica —después de la Música— el género más distante del mundo político, ella misma suele reflejar, aunque de modo muy indirecto, las angustias del espíritu en relación con la realidad histórico-social del siglo. Ciertos estados de conciencia que esa realidad determina se van modulando en formas de expresión verbal peculiares. No nos referimos a la poesía que quiere, expresamente, dar modalidad estilística a esa angustia, sino a la que experimenta involuntariamente su influjo, por vivir en su clima temporal. La posición "lírica" que el poeta adopta dentro de ese clima y con respecto a él es, indirectamente, una posición política. Pero como la verdadera esencia de lo lírico es de origen intemporal, y pertenece al reino del espíritu —estando más cerca de la Metafísica que de la Historia—, su contenido y su sentido exceden siempre inmensamente a toda realidad histórica inmediata, evadiéndose de lo circunstancial.

Pero está la otra manera en que los valores políticos actúan implícitamente en el Arte; y esta manera es mucho más fundamental y profunda que la que acabamos de apuntar. Y más permanente. Se refiere a la identidad de los altos valores políticos con los principios morales universalmente váli-

dos. Las formas y circunstancias concretas de la realidad política de cada tiempo y lugar podrán cambiar; necesariamente cambian porque el proceso de evolución es constante; pero las virtudes humanas esenciales que actúan en los conflictos de la historia, son siempre categóricamente, las mismas. Las virtudes de los héroes de Homero, o del Tasso, o de Shakespeare, o de Corneille, son idénticas a las virtudes de los personajes de Balzac, de Dickens, de Dostoiewsky, o de Proust; sólo que, actuando en circunstancias y maneras distintas. Porque las virtudes fundamentales e idénticas pertenecen al hombre universal y son las que actúan dentro y a través de las circunstancias históricas, determinando en cada circunstancia las valoraciones formales. Y eso es lo que está presente, actuando, en la obra artística, del mismo modo implícito y por el mismo automatismo subconsciente que los valores morales.

Cuanto hemos dicho con respecto a la correlación de los valores morales con los valores estéticos, es íntegramente válido para establecer las correlaciones de lo estético y lo político, entendiendo que debemos remitirnos al plano de los valores fundamentales y permanentes, y no a lo concreto y circunstancial de cada época. Ciertamente al político lo que le interesa es esto: lo concreto y circunstancial, porque esto es el plano de realidad inmediata en que él actúa. Pero no se trata aquí de dar satisfacción a los "políticos" —entendiendo por tales a los que se centran en ese plano de acción, absorbentemente el "zoon-politikon"—, sin tener en cuenta que con las mismas razones se ha dicho también que el hombre es un animal metafísico o un animal estético.

Ciertamente, el hombre es un animal estético y metafísico tanto como lo es político; y aunque la política, por desarrollarse en un plano de realidad inmediata es más accesible para la mayoría y de alcances más generales, no puede pretender un predominio categórico sobre las otras categorías de lo humano, sin subvertir con ello los valores más altos de la cultura.

Pero el realismo marxista contemporáneo, la sistematización más absorbente del hombre sobre el plano político, ha postulado la función social del arte, dando así un carácter de definición dogmática a la tendencia propia de todo el movimiento socialista, desde sus orígenes románticos, saint-simonianos, hasta nuestros días de "técnica del golpe de Estado".

Ya no se trata de aquella espontánea —y equivocada— voluntad del artista, que hace de sus ideales sociales y políticos inspiración y norma de su obra, tal como llegaron a entenderlo Zola o Tolstoy; ni de aquel determinismo teorético de la escuela de Taine, que inducía de los factores del medio, natural e histórico, los caracteres y el estilo de la obra de arte. No, ahora es algo mucho más grave. El error artístico de Tolstoy y Zola sólo redundó en parte en perjuicio de su propia obra; y el positivismo taineano sólo pretendía explicar la obra de arte pero no imponerle normas. El paralogismo de "la función social" le impone normas además de explicarlo.

El determinismo taineano tenía —y tiene, siempre— relativa vigencia de verdad, de realidad, no entendiéndole de modo exclusivo sino como uno de los elementos integrantes del proceso de la creación artística, cuya totalidad es muy compleja. En cambio, el arte, explicado y normativizado únicamente en función sociológica —el arte como una de las ramas de la sociología política (árbol que todo lo cubre y todo lo abarca)—, es sólo una falacia dialéctica, sin relatividad posible. Despojado de su dogmatismo, nada válido queda de ese concepto que no estuviera ya dentro de lo universalmente aceptado acerca de las influencias recíprocas del arte sobre la cultura y sobre la vida.

Si la pretendida "función social del Arte", como la postula el marxismo, fuese cierta, los valores estéticos serían una superestructura caduca de cada época, pues perderían toda virtualidad activa y todo sentido con el cambio de las condiciones político-económicas que se van sucediendo en el curso de la evolución histórica, del mismo modo que pierden toda vigencia y vivencia —y razón de ser— las demás formas de la llamada superestructura.

De acuerdo con la tesis del materialismo dialéctico, ni Homero, ni Esquilo, ni Dante, ni Shakespeare, ni Cervantes, ni Goethe —meros productos superestructurales de otras condiciones sociales distintas— tendrían ya más valores para nosotros, hombres del siglo XX, maquinístico y socialista, que el de simples documentos históricos. Y en idéntico anacronismo —y por las mismas rigurosas razones— hallaríanse caídos en la desvalorización, Fidias, Miguel Angel, el Greco, Rembrandt, Velázquez.

Que sea un hecho demasiado evidente, aun para los menos letrados, el que todo el arte de las épocas pasadas esté tan virtualmente vivo como entonces (y, en algunos casos, más vivo aún que en su propia época) hace caso obvio el comprobar la naturaleza permanente de los valores artísticos a través de todas las mutaciones histórico-sociales, sin que les afecte en lo principal el régimen de las llamadas estructuras. Esa permanencia casi intemporal —aun tratándose de culturas tan alejadas y extrañas como la egipcia, la asiria, la precolombiana— lo que prueba, contra la tesis marxista, es que el Arte, aunque experimente las influencias sociales del medio y asuma ciertos caracteres estilísticos de época, no está sujeto a la caducidad de las superestructuras sociales, porque posee virtudes fundamentales propias de orden puramente estético que le dan la virtud de su universalidad perenne.

Todo cambia, socialmente; pero el valor artístico permanece idéntico, cuando verdaderamente es tal valor; porque es intrínseco. Lo que cambia es lo extrínseco; y no le afecta. Los valores intrínsecos del arte son los del hombre mismo, intrínseco, que tampoco cambia, no obstante los cambios sociales. Si cambiara, los valores perderían su valor. El valor que se pierde es el de lo cambiante, lo extrínseco, lo histórico; todo eso que la sociología marxista tiene por fundamental y totalizante.

Lo que realmente sucede, es lo contrario de lo que dogmatiza el realismo teorético; los valores espirituales —arte, filosofía, mística: la supuesta superestructura cultural— es lo único que tiene permanencia por encima de la transformación de las estructuras sociales. Y crece y se renueva, sin morir. Se renueva y permanece a la vez, enriqueciéndose, mientras en torno de él y en la historia política todo cambia.

Viven hoy tan plenos y gloriosos como en el día de su alumbramiento las formas de la plástica antigua y los más antiguos versos. El Libro de Job y La Orestiada son tan actuales como el "Fausto" y "La vida es Sueño". No hay tiempo para el Arte, porque no lo hay para el Espíritu, del que es forma inmanente. El espíritu humano es la fundamental y la única permanente de las estructuras; y todo lo que pertenece al espíritu es fundamental y permanente. Lo social, lo económico, lo político: eso es la mudable superestructura de la Historia.

Es, pues, radicalmente falso el concepto de la "función social del Arte", en cuanto significa supeditación del hecho artístico al hecho social; y más aún en cuanto implica para el artista el compromiso de hacer de su obra una expresión de la realidad social de su medio. Esa realidad podrá estar —o no estar— en la obra, si, por modo involuntario y con entera libertad, ella se manifiesta a través de la conciencia del artista, ya convertida entonces en elemento puramente estético. Pues, debemos tener presente que todo, absolutamente todo, desde lo más alto a lo más bajo —y por tanto, también la realidad social—, puede ser materia y elemento para el artista. El secreto de su transformación en valor estético consiste en que al artista lo mueva sólo una finalidad puramente artística, sin sombra de "función social".

Esa permanencia viva de los valores espirituales de la cultura —por sobre y a través de las "estructuras" político-sociales—, es lo que constituye la unidad universal de la historia humana y la unidad universal del hombre. Ello es lo que nos permite participar de la vida espiritual del hombre de hace treinta siglos como si fuera nuestro contemporáneo. Fundamentalmente, sus problemas metafísicos son los nuestros; sus

palabras siguen resonando en nosotros como si fueran recién dichas; sus creaciones de arte nos maravillan y estremecen como si acabaran de salir de sus manos. El mundo del espíritu es eternamente el mismo y diverso y, en torno suyo transcurre todo ese cambio continuo de escenografía de las "estructuras" sociales. Pues, en último término, a eso no más queda reducido todo el aparato estructural de la historia; a mera escenografía temporal, ya que, en el fondo, la tragicomedia humana es también siempre la misma.

Este desconocimiento de un plano de realidad espiritual permanente —o, si se prefiere, para mayor claridad dialéctica, de idealidad— que es la cultura, fundamentalmente idéntico, desenvolviéndose por encima y a través de los cambios de la realidad histórica —aunque, sí, relacionado con ella—, es uno de los más ciegos errores dogmáticos del marxismo.

Si el arte es lo que dura y lo social lo que cambia, ¿cómo puede aquello existir en función de esto? Si los valores de la superestructura permanecen mientras que los de la estructura cambian, ¿cómo puede dialécticamente concluirse que esto sea principio y norma de aquello? ¿Y cuál es, pues, con respecto a la historia humana, al hombre mismo, la estructura fundamental y verdadera, la que cambia o la que permanece, la espiritual o la económica?

La Revolución Francesa cambió la estructura política y social del mundo; cayó el poder de la nobleza y del clero; la clase burguesa asumió la dirección del Estado; a la jerarquía de los títulos hereditarios sustituyó la del dinero, la del negocio; la propiedad y la riqueza pasaron de manos de los señores a las de los industriales y banqueros; el maquinismo abolió luego la pequeña industria y erigió los trust gigantescos; y muchas otras cosas "estructurales" sucedieron y se transformaron... Pero, Pascal, Descartes, Kant, siguieron siendo altas cumbres del pensamiento humano; "Hamlet" y "Don Quijote", perennes milagros del genio y fuentes de sabiduría; Bach el más grande de los músicos; Giotto, Durero, Leonardo, indeclinables maestros de la Pintura.

Estudiamos a Platón y Aristóteles, no como productos culturales de las estructuras económicas y políticas propias de la Grecia del siglo V antes de Jesucristo, sino como los eternos fundadores de la Filosofía occidental, como el tronco milenario del árbol de las Ideas, que sigue dando ramas y frutos nuevos sin obedecer a otra ley que a la de su propia evolución.

Si la obra de arte fuera un producto y una expresión de las condiciones político-sociales de determinada época, el "Quijote" ya no sería más que un admirable cuadro de la vida española del Renacimiento, sólo tendría un valor histórico. El sentido de eternidad que encierra, y que se va depurando y

profundizando más cada día —como si rejuveneciera en vez de envejecer, o envejeciera al revés, como los vinos, más sabrosos y finos cuanto más añejos—, ¿de dónde le viene, si no de aquello que no es ni estructura ni superestructura de lo histórico, sino de lo que es esencia de la Historia y universalidad del valor?

De ahí que sea igualmente falsa esa clasificación que pretende hacerse —en virtud del mismo falso principio— entre "literatura burguesa" y "literatura proletaria". Ninguno de los grandes escritores de la última centuria —en el tiempo que va desde la ascención de la burguesía al poder político y la instauración del régimen capitalista— puede ser justamente clasificado como escritor burgués. Aquellos que, tal vez, pudieran ser definidos bajo ese rótulo temporal, son escritores secundarios, sin profundidad, sin durabilidad, sin talento; de esos periféricos, deleznables, que alcanzan boga fácil de un momento, para caer, luego, en lo marchito, y ser pronto olvidados.

Para ser "escritor burgués" hay que haber escrito como burgués, es decir, con una mentalidad presa en las limitaciones condicionantes de un status y una clase social, con una conciencia superficial que no va más allá de lo circunstancial e inmediato. Ningún escritor de talento, ningún artista de auténtica vocación, ha hecho eso ni hará eso jamás. El escritor y artista auténtico, no se queda nunca en lo inmediato y circunstancial de la realidad, sino que, por natural imperativo de su espíritu, va a buscar debajo de la apariencia la circunstancia y el accidente —debajo del *status* y la clase— lo hondo y universal del hombre.

Proust, por ejemplo, ha sido clasificado por los marxistas de escritor burgués, solo porque su obra se mueve en el ambiente de las altas clases sociales de Francia, en su época; así como Balzac se movía en el plano social de la burguesía adventicia de su tiempo. ¡Qué error!... ¡Qué miopía!... juzgar así, es quedarse en lo meramente circunstancial y externo de la obra, eso es no ver sino los elementos de la objetividad histórica inmediata, que el escritor utiliza para su creación estética; eso es ignorar que ese ambiente, esos personajes, no son más que los caminos por los que el escritor va al fondo de la naturaleza humana; y que, debajo de la objetividad externa el escritor de talento llega a explorar en esas, que dijo Maeterlinck, "aguas negras y profundas sobre las que descansa la corteza de la vida cotidiana".

Burgueses, aristócratas, proletarios, los hombres, en el fondo —en el fondo universal y permanente de la naturaleza humana, que es lo que interesa al novelista, y no los meros accidentes de tiempo y lugar— son siempre y en todas partes lo mismo.

Proust, como Balzac, han sido grandes pintores de tipos y ambientes, y su obra contiene y fija un cuadro viviente de la realidad social de su época. Pero no serían tan grandes escritores, tan grandes novelistas, sólo por haber sido pintores perdurables de esa realidad. Lo son, sobre todo, porque han ido más allá de tiempo y lugar, porque han ahondado en el alma humana y en el sentido de la vida. Y porque han ahondado en lo universal y fundamental del hombre es que no pueden ser clasificados —esos grandes novelistas— como escritores "burgueses", de igual modo que no podría ser clasificado de escritor "proletario" aquel que, pintando una realidad exterior actual, de ambiente y lucha proletarios, fuese al fondo del alma de sus personajes y ahondara en el sentido de las cosas humanas. (¿Es Gorki un escritor "proletario"?...)

Escritor "proletario" sería aquel que —según el criterio de la pretendida "función social del arte"— mirase los hechos con preconcepto teórico marxista, que mirase la realidad a través de anteojos ideológicos, falseando así la auténtica intuición del artista. Y entonces dejaría de hacer arte auténtico, para hacer literatura de propaganda.

*
* *

Si es dialécticamente falso el concepto de la "función social del arte", en cuanto significa supeditación determinante del hecho artístico al hecho social; y más aun en cuanto implica para el artista el compromiso de hacer de su obra una expresión —y a su vez un factor— de la realidad político-social de su medio. La realidad social está en la obra del artista transformada en elemento puramente estético, siendo asimismo puramente estética, y sin sombra de otra preocupación ni compromiso la finalidad de su obra.

El artista tiene que valerse necesariamente de las formas de la realidad humana que le rodea —a menos que haga obra de pura simbolización abstracta— como materia de su creación. Y esta es la manera más general y genérica, de como los cambios operados en la realidad social determinan aspectos y formas distintas en la evolución del arte.

La evolución estética —sus escuelas, sus estilos— está necesariamente correlacionada con la evolución general de la cultura y con los hechos históricos, porque todo lo humano está correlacionado, en virtud de la unidad funcional del ente que es el Hombre; pero sería grosero error de juicio pretender establecer un determinismo sociológico del arte, sin tener en cuenta que su morfología estilística responde, en gran parte, a leyes propias, internas, de índole específicamente estética y no sociológica.

Abordar aquí el capítulo de las leyes propias de la evolución estética sería lanzarnos a otro largo y complejo estudio que nos alejaría demasiado de nuestro tema. Digamos solo —cerrando este capítulo, y para mejor esclarecimiento del concepto enunciado— que una mirada de conjunto a la historia universal del arte y de la literatura, nos revela que las escuelas cambian con las generaciones; es decir, que a cada nueva generación corresponde una escuela nueva. Romanticismo, realismo, simbolismo, impresionismo, cubismo, surrealismo y otras denominaciones estéticas, corresponden casi exactamente en el tiempo al sucederse de generaciones humanas distintas. La duración total de cada promoción abarca la vida de una generación entera, porque el escritor y el artista permanecen casi siempre fieles, hasta la vejez, a la escuela de su juventud. Pero el período de imperio de cada escuela, su verano, puede ser calculado, limitado, a un cuarto de siglo, que corresponde a la plenitud de vida de la generación que la ha impuesto.

Por lo demás, siempre se encuentran dos o más escuelas coexistiendo dentro de la misma época, puesto que cada una, así como tiene su juventud batalladora tiene su vejez, su crepúsculo, a veces largo. Víctor Hugo, después de haber peleado en sus mocedades con los clasicistas, vio subírsele a sus barbas venerables de abuelo romántico, no sólo a los rudos realistas de Medán sino a los refinados decadentes de la promoción de Baudelaire. Entre una y otra de las dos grandes guerras mundiales de este siglo (aún falta la tercera...) surgieron y se agotaron las varias modalidades del movimiento superrealista.

Otro fenómeno específico de la evolución estética puede percibirse en esa ojeada general a la Historia del Arte: es la constante ley de reacción que parece regir la posición de las escuelas. Así, de una época de realismo estético se pasa a otra de tipo idealista; y viceversa. De una modalidad formalista, retórica, a otra opuesta, de lirismo pasional y anárquico; de una disciplina fríamente intelectualista a un ardiente intuitivismo existencial. Un ritmo pendular parece regular ese movimiento de contraposición psicológica en el sucederse incesante de la historia.

Podrían citarse, así, rápidamente, como ejemplos de esta autonomía el tránsito del arte renacentista al barroco (siglo XVII) y el pasaje del neoclasicismo académico al Romanticismo (siglo XVIII). Estos movimientos propios de la evolución estética —y cultural— ¿a qué determinantes de orden político-social pueden atribuirse, puesto que nada o muy poco habían cambiado en lo estructural, las condiciones de la realidad histórica?

Idéntica observación cabe hacer con respecto al advenimiento de la Escuela Simbolista, al del Impresionismo, y, ya

más próximos, al Cubismo y al Suprarrealismo, todas determinadas por reacciones propias de la conciencia estética, y sin referencia alguna a fenómenos de orden social, (por más que la sociología marxista quiera buscarle tres pies al gato).

La tendencia general y cada vez más acentuada, en la novela contemporánea, de operar en el plano psíquico del subconsciente, ¿no depende de algún fenómeno de la realidad social o de una evolución propia de la vida intelectual de esta época relacionada con movimientos similares en el campo de la psicología científica? Y, conviene recordar al respecto, que el iniciador de toda la literatura de lo subconciente —que ha abierto tan inmenso continente al conocimiento del hombre— fue un novelista, "burgués decadente", por más señas... ¿Es necesario citar "A la búsqueda del tiempo perdido"?

Pero, para la perfecta ortodoxia marxista, "A la búsqueda del tiempo perdido" es el producto típico de la decadencia burguesa (no sólo por su ambiente sino por su sentido) así como el "Ulises" de Joyce es un producto documental de un mundo en desintegración. (La literatura saludable y proletaria del porvenir sólo producirá himnos al trabajo, a la solidaridad y al deporte...). Mas, cosa curiosa: ciertamente que Proust y Joyce son también eso, el documental histórico, que dicen los marxistas; pero, dentro de eso está lo otro, lo intemporal, lo universal, que los sociólogos del arte no quieren o no pueden ver.

Aquí en América, ese ritmo pendular presenta, además, un rasgo propio: alternativa de los movimientos de tendencia nacionalista (o criollista, o americanista) y los opuestos, de tendencia europeizante, universalistas por ecumenicidad. Y válganos aquí aquella dialéctica viva de la Historia, pero tal como se halla en su fuente original, antes de que la izquierda materialista hegeliana le diese la aplicación sociológica que hoy nos obsede .

La correlación funcional de estas leyes de la evolución estética con las demás formas temporales de la vida y de la cultura, en cada período o ciclo de la evolución histórica, hecho no menos evidente, nos lleva necesariamente a la concepción de la unidad orgánica de la Cultura, en virtud de un principio de naturaleza metafísica, más satisfactorio para nuestra conciencia filosófica que el de la simple sociología marxista, con su clave político-económica demasiado unilateral y estrecha.

Este vasto criterio de la unidad orgánica de todas las formas de la cultura, en todas y cada una de las etapas de su evolución histórica, sitúa en su verdadero lugar el fenómeno estético, en sus correlaciones funcionales con el conjunto de la fenomenalidad social, apartándonos del otro concepto,

el del materialismo dialéctico, que hoy tiende a primar en vastos sectores de la Inteligencia, y dentro de cuyo sistema de superestructuras culturales, basadas en la Economía Política, se le asigna al Arte esa "función social", el mito de la hora.

No se trata de separar ingenuamente lo espiritual de lo material, lo social de lo estético, el arte de la vida; pues nadie, medianamente avisado, ignora que el hombre es totalidad y simultaneidad en ambos planos, no superpuestos sino entrelazados, y de modo tan intrincado y difícil como lo están el alma y el cuerpo. Sólo se trata de no confundir —porque la confusión es uno de nuestros peores enemigos, (probablemente el cuarto enemigo teológico) y dar a cada cosa su lugar y a cada función su ley.

No negamos las relaciones de la Estética con la Sociología; procuramos establecer cual es su verdadera relación. Pero una advertencia final creemos necesaria, para puntualizar nuestro criterio en lo práctico. Sea cual fuere el carácter de esa relación —y aún admitiendo hipotéticamente hasta la misma tesis marxista, lo que hay que salvaguardar es el principio de libertad de la creación estética, condición sino-qua-non de la autenticidad del valor. Toda relación —aún dentro del más directo determinismo sociológico— ha de operarse, para ser legítima, en la subconciencia del artista y del escritor, nunca en el plano teorético y normativo. Tal es la ley natural.

INTRODUCCIÓN A UNA HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOMERICANA

Una Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana —y aun, mayormente, de una historia de tipo esquemático— supone una idea a priori de unidad. La tradición, el uso corriente, han preestablecido la vigencia de denominador común; una numerosa bibliografía lo atestigua. Pero el método crítico al que pretende ajustarse un Ensayo sobre la materia, exige la sistemática revisión de esto, como de todo concepto de uso convencional, en procura de concretar los fundamentos valederos de la premisa.

¿En qué se funda este preconcepto de unidad? No, desde luego, en la mera geografía. Europa es también un Continente y no es con el espíritu de universalidad con que podría hablarse de una literatura europea, —en cuyo caso habría que hablar más propiamente de una literatura occidental— que entendemos referirnos a la América de habla hispana. A la de habla hispana y no a toda la América en cuanto continente, pues nadie pretendería incorporar a esa unidad literaria los Estados Unidos del Norte, profundamente distintos, por su lengua y su historia, de los Estados unidos del Sur, aunque en el sistema de derecho internacional panamericano se tienda a consagrar esa unidad en el plano político.

Estaría, pues, el hecho primario de la identidad de lengua y de historia a que acabamos de aludir. Esta identidad es la que daría carácter de hecho real al concepto de la mancomunidad literaria hispanoamericana, constituyendo el denominador común de sus diferenciaciones internas. Pues, al referirnos a una literatura hispanoamericana, —que abarca diez y ocho países distintos— como algo que posee entidad común, damos por cierto que no es sólo el hecho de la comunidad de la lengua el factor que la determina. Si así fuera, la literatura hispanoamericana sería sólo parte de la española y una con ella. Y bien entendemos que no es así, pues, aunque unificadas

por el idioma, las diferencian profundamente en sus caracteres, todos los factores de orden geográfico, político y social que distingue a los países de América como un fenómeno histórico de conjunto, sui-generis.

Históricamente, la literatura hispanoamericana dejó de ser parte o apéndice de la española, desde el momento de su independencia. Pero claro está que esta sola independencia política no bastaría para caracterizarla y diferenciarla de la española, si esos otros factores específicos de orden físico y social no determinaran sus caracteres propios. Es, por tanto, necesaria la concurrencia de los dos hechos —el idiomático y el sociológico— para justificar la definición. Y así, volviendo la proposición a su contraria, compréndese que las radicales diferencias idiomáticas y sociológicas con la América sajona, impongan entre sus literaturas, el concepto de cosa aparte.

Ningún hecho concreto valedero podría justificar la inclusión de ambas literaturas americanas —la de habla inglesa y la de habla hispana— en una comunidad histórica; tal intento sólo puede tener un justificativo de orden político internacional, que, en el plano literario, no es en modo alguno valedero. El Panamericanismo político —o, en mejores términos, el Interamericanismo— es un postulado totalmente ajeno a la realidad del hecho literario; y no es lícito invocar aquél para forzar a éste, máxime cuando tampoco es necesario.

Si lo que identifica y define una literatura —o un grupo de literaturas nacionales, como conjunto— es su caracterología, ninguna tan distinta, tan lejos de toda afinidad como las de ambas Américas, la ibera y la sajona. Mucho mayores son las afinidades que la literatura hispanoamericana presenta con la europea, especialmente con las de habla latina, en razón de ser europeas —y ante todo latinas— las formas de su cultura, su tradición magisterial. En el caso de España, esa afinidad es mayor aún en virtud del doble parentesco del coloniaje y del idioma.

No es solo la lengua —elemento principal de una literatura, puesto que la literatura es el arte de las palabras— lo que en la definición separa en formas distintas la literatura de ambas Américas, obligándonos a no incluirlas en un mismo corpus, para no incurrir en sofisma de falsa identidad; sus caracteres internos, los contenidos, el estilo general, difieren también profundamente. Nada hay de común entre ambas, salvo aquello que tiene de común todo lo humano, por ser humano; o, si se quiere ser aún más riguroso, salvo aquello que de universal contiene y expresa, toda literatura, cualesquiera sean su lengua, su raza, su región o su época. Pero no se trata aquí de lo universal indefinido, sino de definir lo especial, de trazar el contorno y el carácter de un corpus literario determinado, dentro de lo universal.

Y en cuanto el hecho sociológico es, después de la lengua, aquello que asemeja o diferencia los caracteres que definen una literatura, ha de quedar entendido bien claramente la total diferencia entre la fenomenalidad histórica de ambas Américas. Ante todo, los caracteres raciales: anglosajones, principalmente, en el Norte; íberos e indígenas en el Sur. Luego, los caracteres culturales: el Norte es hijo directo de la Reforma; el Sur de la Contrarreforma; allá los Puritanos, acá la Iglesia. La razón positiva, el dinamismo práctico, el *self-made-man,* como normas del gigantesco desarrollo de la civilización norteamericana; la hispanoamericana, una lucha trágica hasta hoy contra la gigantesca "barbarie", de sus potencias ancestrales y telúricas. Todo esto, ya estudiado, ya axiomático, es elemental en nuestra sociología, y no es preciso exponer más detenidamente, pero es preciso indicar, porque constituye la realidad imperiosa que determina las diferencias específicas entre ambas literaturas.

Pero la mejor manera de entender esa diferencia —que impide todo común denominador— es proceder a la comprobación inversa. Hemos ido de las causas a los efectos, de las razones a los hechos; partamos de los hechos, de los efectos, que en este caso son las mismas obras literarias y comprobaremos de modo inmediato y definitivo aquellas diferencias de caracteres —sustanciales y formales— que denuncian la falsedad de todo pan-americanismo literario.

No, no hay un panamericanismo; hay sólo un hispanoamericanismo; no fundado en falaces definiciones geográficas, ni en el ideal de un postulado internacionalista, sino en el hecho, en el fenómeno, y en la rigurosa metodología del criterio que debe regir en toda disciplina intelectual.

¿Las diferencias que existen, evidentes, entre las diversas regiones de Hispanoamérica, no harían falaz, asimismo, la mancomunidad literaria que se pretende establecer como hecho histórico, objetivo? Porque es evidente que tales diferencias existen; y, a veces, tan chocantes, que pueden desconcertar al criterio.

¿Qué nos une, qué nos identifica? No, por cierto, la masa geográfica. En Asia, continente más macizo que América, hubieron y hay pueblos de civilizaciones y lenguas muy diversas. En el conjunto territorial de Europa caben modalidades caracterológicas e idiomáticas tan distintas entre sí como la francesa y la alemana; y nada tan distinto como Francia y España, unidas, más que separadas, por los vascos de los Pirineos. Dentro de sus fronteras nacionales, y no obstante la continuidad terrestre, cada pueblo ha creado y cultivado su propia lengua, su propia historia, su propio estilo. La unidad geográfica no es razón literaria.

Pero en América, la geografía continental más ha separado que unido sus naciones. Cordilleras enormes, selvas inmensas, desiertos interminables, un conjunto ciclópeo, con vías de comunicación escasas y difíciles, han aislado los países, haciendo de cada capital un planeta. El aislamiento social, el desconocimiento mutuo que es su consecuencia, tópico obligado de la ampulosa retórica del discurso, pero contra cuya realidad negativa muy poco, prácticamente, se ha hecho, atestiguan la falsedad de la razón continental.

Mas, no son las distancias, ni los desiertos, ni las montañas, (contra las cuales se ha agotado el énfasis fraterno de los discursos) los factores adversos más importantes, con respecto al concepto de la unidad literaria de Hispanoamérica. Son los factores caracterológicos de raza y clima los que conspiran en mayor grado contra el concepto de identidad.

La América tropical y la del Pacífico, han recibido muy escaso contingente de sangre nueva, inmigratoria, permaneciendo su etnología dentro del cuadro colonial indo-ibero de sus orígenes. En América austral, en cambio, y en mayor grado la región platense, se han transformado étnicamente, por el aporte de densos y sucesivos aluviones cosmopolitas. Italianos durante la segunda mitad del XIX, judíos del centro y del Este de Europa en las recientes décadas de este siglo, han dado nuevos caracteres al conglomerado social.

El cosmopolitismo platense, cuyo signo es la enorme y babélica Buenos Aires, ha venido a acentuar profundamente la diferencia que ya empezaba a acusarse en la hora de la Independencia, entre los tipos de los países del Trópico y del Sur, por influjo de factores telúricos y sociales. Ha de tenerse muy en cuenta que el desarrollo colonial de las dos regiones, se operó en épocas y condiciones distintas. La sociedad de los Virreinatos de Perú y de México, y de las Gobernaciones y Capitanías que se hallaban dentro de su inmediata zona de influencia es hija primogénita de la España teocrática de los Austrias, en tanto que la sociedad platense —hija segundona de la Metrópoli— sólo adquiere impulso de crecimiento y definición a partir de la política regalista de la dinastía Borbónica y de la influencia liberal francesa sobre la cultura española. De Lima a Buenos Aires media la diferencia de condiciones históricas que separan al siglo XVI del XVIII; a la Contrarreforma jesuítica de los reinados de Felipe II y III— del Despotismo Ilustrado de Carlos III, de Campomanes y de Floridablanca al Barroco del Neoclásico. Y tanto, o más que ese factor de orden cultural, diferencia ya desde sus matrices coloniales a esas dos formaciones históricas, el muy distinto grado de su mestización iberoindígena, y la proporción muy distante en que sus masas autóctonas se hallan distribuidas en sus territorios. Mientras en el Pacífico (excepto Chile) el blanco es minoría en medio a una vasta masa cobriza, en el Plata el indio es la minoría, tendiendo a fundirse o desaparecer en la sangre colonizadora.

En la región del Plata, el castellano, en sus modismos y fonética, se ha ido diferenciando del español hablado en España, hasta llegar a los estratos populares incultos donde prospera el argot cosmopolita. Los países del Andes y del Trópico se mantienen mucho más fieles a la tradición académica del idioma. Ello es efecto natural del cosmopolitismo inmigratorio del Sur y del mayor predominio de la cultura francesa en las clases ilustradas durante todo el curso del siglo XIX. Así la línea equinoccial del Capricornio divide en modo general las dos zonas de caracterización distinta; al norte prima el rasgo colonial indohispano; al sur el hispanocosmopolita. El signo americano es, en un lado, el Indio, en el otro el Inmigrante.

Peca de falsa generalización el aserto de Keyserling (en sus notas de viaje a la América del Sur) en cuanto afirma que Hispanoamérica tiende a indigenizarse. Ello puede ser cierto, —y en cierto modo— con respecto a países como Bolivia, Perú, Ecuador, México donde puede profetizarse que la mayoría indígena acabe por absorber a la minoría blanca, predominando el mestizo en sus clases medias. Pero no puede serlo en el Plata, ni en Chile, ni en Colombia, ni en Venezuela donde el mestizaje tiende a operarse en el sentido de la primacía del blanco, y donde el rasgo europeo predomina en las clases medias.

Esta falacia en que incurre uno de los más sapientes observadores extranjeros de la vida hispanoamericana, es representativa de otra falacia mayor y de principio, en la que, extranjeros y americanos incurren casi siempre: la de considerar a la América de habla hispana como un todo homogéneo en sus caracteres. La realidad enseña lo contrario: esta América forma un conjunto bastante heterógeneo, debiendo salvarse serios escollos discriminativos para llegar al criterio exacto del común denominador.

La generalización indiscriminativa —operándose en planos teóricos que no son los que corresponden a la realidad del fenómeno— lleva a frecuentes confusiones. En el dominio literario, por ejemplo, se ha querido, por parte de algunos grupos entusiastas, hacer extensivo a todos los países del Continente la tendencia indigenizante que caracteriza a los movimientos nacionalistas surgidos últimamente en Perú o en Ecuador; lo cual es aberrante. Porque si ello es lógico y natural en los países donde el indio constituye el fondo étnico de la realidad nacional y la mayoría de su población —y, donde, además, existen las fuentes vivas de la tradición incaica o azteca— es incongruencia y artificio, sin base alguna

en la realidad social presente ni en la tradición colonial, en las regiones sin masa indígena y fuera del área de las grandes culturas precolombianas.

Sólo a la mitad de la América de habla hispana puede, con cierta legitimidad, aplicársele el nombre de Indoamérica (o, el más literario, de Amerindia; o, el de Eurindia, ya de tipo erudito) con que suele llamársele impropiamente; incurriendo con reiteración en aquel sofisma de falsa generalización. No es, pues, sobre la base deleznable de esas generalizaciones sofísticas, que podría encararse Hispanoamérica como una unidad, a los fines de una Historia de su Literatura. Toda Historia —y toda Crítica— ha de tener muy en cuenta las diferencias de elementos y condiciones en que el fenómeno literario se produce en América, según las regiones, por tanto, la diversidad de ciertos caracteres, para justificar y fundamentar la comunidad del conjunto, en aquellos elementos y en aquellos caracteres que verdaderamente la definan y la impongan.

La americanidad, como definición literaria, sería una utopía anfictiónica, si, en oposición dialéctica al movimiento centrífugo de sus diferencias, no existiera, al mismo tiempo, otro movimiento centrípeto, una razón intrínseca de unidad, haciendo que en ella, lo heterogéneo actúe dentro de lo homogéneo, sin que esta homogeneidad sea desvirtuada. Frente a la acción diferencial de sus regionalidades, otra serie de factores poderosos operan, determinando su identidad categórica. Podrían señalarse la unidad de origen, la unidad de historia, la unidad de lengua, como tres unidades triangulares que se resuelven en una sola, ya que no son sino tres formas de su genealogía.

La división fronteriza que siguió a la guerra de la Independencia no ha podido anular el hecho fundamental de nuestra comunidad de coloniaje, que nos vincula intrínsecamente como vástagos de un mismo tronco genealógico; ni los factores de diferenciación regional han sido suficientes para contrarrestar la acción de factores hereditarios permanentes, suscitando en todas y cada una de las Repúblicas fenómenos sociales, políticos y culturales específicamente idénticos.

La matriz colonial identifica a toda Hispanoamérica por dentro, no sólo en el pasado anterior a la Independencia sino en el proceso evolutivo de los Estados; porque todo su fondo de caracteres morales y su fenomenalidad específica provienen de aquel destino genealógico. La historología hispanoamericana, su morfología viviente, comienza, en verdad, con la Conquista, porque su fuego y su sangre destruyeron toda forma anterior convirtiéndolo todo en elemento primario —en materia prima— que fue conformado según sus moldes y sus usos. Ninguna forma de cultura pre-hispánica sobrevivió al diluvio de su transformación; para borrarla traían los conquistadores el fanatismo de su Credo que miraba con horror de herejía todo lo que le fuera extraño. La guerra contra los infieles, la cruzada contra el Moro, prosiguió en tierras del Nuevo Mundo después de terminada en España. Conquista fue también guerra santa, porque no se trataba sólo de lograr tierras para la Corona de Castilla, sino también de someter países a la Iglesia. El grito de Pizarro fue "Santiago y a ellos!". La consagrada frase: "La Cruz y la Espada", podría ser, también, la cruz de la Espada y la Iglesia.

Tal herencia genealógica permanece y prevalece durante todo curso de la historia independiente, aún en las regiones donde los elementos divergentes del cosmopolitismo inmigratorio mezclan a la sustancia tradicional sus caracteres heterogéneos, suscitando en el conjunto social rasgos de confuso hibridismo. Aun bajo los aluviones humanos del Atlántico el primitivo terreno ibero-criollo sigue siendo el fundamento histórico y el *ligamen* social. Y donde esos aluviones no han llegado —en el Pacífico, de difícil ruta a las inmigraciones— la persistencia del rasgo tradicional del Coloniaje aparece a flor de tierra, con su tipicidad originaria.

Cuanto más se ahonda en la contextura nacional, cuanto más la mirada se interna en la realidad histórica, tanto más se reconocen los hispanoamericanos en la identidad de sus poderosas herencias. Tres siglos de vida colonial bajo la misma norma han labrado en la tierra y en el alma rasgos fundamentales comunes desde el Golfo de México hasta la Patagonia. La diferencia de épocas y estilos que caracterizaron a las formaciones coloniales del Norte y Sur de Córdoba (la Docta), son solo dos modalidades dentro de la misma hispanidad general.

Idénticos factores, internos y externos, obraron casi simultáneamente de uno a otro extremo del Continente para determinar el movimiento revolucionario de la Emancipación. Si unánime fue la voluntad reivindicatoria de la propia autonomía política frente a la crisis de autoridad que planteó la caída del Poder real en la Metrópoli —mera circunstancia— unánime fue asimismo el influjo ideológico que sobre la mentalidad de la élite criolla, ejerció desde comienzos del siglo XIX, el Enciclopedismo francés y el "Contrato" rousseauniano.

Y esta misma corriente intelectual francesa, intensificada después de la Emancipación, prosigue ejerciendo su acción unificadora en la evolución cultural, ya que se opera sobre todas las minorías universitarias del Continente, si bien en mayor grado en el lado del Atlántico que en el del Pacífico. Siendo ésta la corriente cultural no-hispana, no-colonial, predominan-

te en la evolución posterior de la mentalidad hispanoamericana, no ha sido óbice a que otras influencias paralelas —la del Positivismo sajón, por ejemplo, a fines del siglo XIX— obraran también de modo general y paralelamente, alimentando la identidad hereditaria de sus diferenciaciones.

La doctrina republicana —cuyo alto ejemplo venía en doble corriente de la Revolución Francesa y de la Constitución de los Estados Unidos— fue asimismo, general y casi consustancial con la voluntad de Independencia, pese a las frustradas veleidades monarquistas de ciertos grupos, las que también se produjeron de igual modo en el Norte y en el Sur, en el Plata como en la Gran Colombia. Ya fuera el autoritarismo militar el que quería poner una corona imperial, napoleónica, sobre la cabeza del Caudillo, ya fuera el círculo de la oligarquía más conservadora que aspiraba a la utopía de coronar un Príncipe extranjero, la adopción unánime de la forma republicana del gobierno robusteció con nuevo vínculo político la identidad general de las regiones.

Si el movimiento de la Independencia ofrece características comunes en todo el Continente, si idénticas son, en el fondo, y aun a menudo en la forma, la oratoria de los Congresos y las proclamas de los Caudillos; si uno mismo —con solo variantes de color local— es el tipo del Caudillo, que en Venezuela o en el Plata, representa a la masa popular en armas, encarnando en su persona, como en un símbolo, la psicología colectiva y la fenomenalidad social, no menos identidad de rasgos generales —y fundamentales— ofrece la historia turbulenta y dramática de la organización política de las repúblicas durante el siglo XIX, y aun hasta nuestros días.

En todas partes, —con las solas variantes de color a que hemos aludido— se presenta el cuadro de la lucha violenta y constante entre el civilismo legalista y el militarismo dictatorial, entre la minoría ilustrada y las fuerzas cerriles. Así vemos alzarse la figura típica del mismo Dictador, con diferentes nombres y apenas diferente anécdota en Venezuela y en la Argentina, en Ecuador y en Bolivia. Llámense Rosas, Guzmán Blanco, Ventimilia, etc., los tiranos sudamericanos, productos de un estado social semejante, son manifestaciones fatales del mismo fenómeno histórico, y sus métodos de despotismo ofrecen idénticas características tipificantes. Una clase social ilustrada pequeña, una vasta y amorfa masa analfabeta, y entre ambas, como una única fuerza orgánica, el ejército, cuyos jefes se disputan el poder, y sin cuyo apoyo directo ningún gobernante puede sostenerse, sea legal o ilegal su mandato. Un sistema de economía feudal, que concentra la propiedad territorial y la riqueza productiva en manos de una escasísima aristocracia, sin más ideal que la conservación del orden bajo un gobierno fuerte, no importa cual

sea su índole, con tal que garantice sus intereses, propicia la reiteración de los regímenes de fuerza y la perpetuación del cesarismo militarista, no sin que corra frecuente y abundantemente la sangre en oscuros motines y revueltas armadas.

Motines, tiranías, revoluciones, simulacros electorales, y plebiscitarios, ficciones parlamentarias, reformas constitucionales a cada década, luchas de facciones personalistas, polémicas hinchadas de retórica falsa, caudillismo demagógico que va a parar inevitablemente al despotismo, despotismos que arrojan a la cárcel y al destierro a sus adversarios, tal es el cuadro general y común en que se ha desarrollado la realidad política de la mayoría de las republicas hispanoamericanas durante un siglo. Y si algunas han traspuesto ya hace décadas esa etapa —en virtud de factores sociales extrínsecos, favorables, aceleradores de su evolución, tales como el denso aporte inmigratorio y la mayor industrialización operada por el capital extranjero— no han hecho más que adelantarse, en algún tiempo a un proceso que las otras, más rezagadas, irán también cumpliendo, por ley común de civilización. Es así que, las rezagadas, pueden mirar en cierto modo su futuro en el espejo de ese desenvolvimiento de las más avanzadas; y las más avanzadas mirar sus etapas de historia familiar ya traspuestas, en el presente de aquellas que se han fatalmente retardado. La etapa histórica de anarquía política y despotismo militar, fruto de un estado social inorgánico y principalmente, de una economía anacrónica, semi-colonial, por la cual todas las repúblicas han atravesado o están todavía atravesando en un denominador común de toda la América hispana.

Es en el plano de la tradición común donde se encuentran como hermanos separados por sus fronteras, todos estos países, mirando hacia el hogar paterno. La llama del hogar hispanoamericano está en la comunidad de su historia; y en todo aquello que proviene de esa comunidad, como supervivencia tradicional marcada con el signo indestructible de su genealogía.

Durante más de tres siglos fueron, todos los países de esta América, una sola entidad política y espiritual: las Indias Occidentales, bajo la comunidad virreinal de sus leyes, de sus costumbres, de su culto y de su lengua. Y al independizarse de la Metrópoli para seguir cada cual su propio separado destino, comunes fueron, no obstante, sus caracteres generales, donde lo particular de cada una era solo diversidad en la unidad. La profunda analogía de historia política y cultural de las diversas nacionalidades, "ramas del tronco común", como tanto se ha dicho, atestiguando largamente una verdad de hecho, hace que las reconozcamos necesariamente como integrando la misma familia —y a los efectos de su unidad literaria— como integrando una anfictionía perfectamente iden-

tificable y diferenciable en medio a la historia universal de la literatura, del mismo modo que lo hace el historiador con la literatura griega, por ejemplo, no obstante la vida independiente de sus colonias y las particularidades que las diferenciaban dentro de la anfictionía de su cultura y de su lengua.

En el caso de la literatura hispanoamericana, aun otro factor interviene para diferenciarla, como grupo aparte, con respecto a la española, el de su propia antigua Metrópoli colonizadora, que no ocurría con la literatura griega de las colonias, apenas diferenciable en sus contenidos y en sus formas, de la matriz originaria. Y es que si allá no mediaba sino la circunstancia, secundaria, de la sola independencia política — ya que no había Metrópoli, ni aun dentro de la Metrópoli, pues que cada estado griego era autónomo, y cada colonia independiente —todas mediterráneas— desde su origen — aquí, en Hispanoamérica, media la condición importantísima de su imperativo territorial, de las poderosas determinantes caracterológicas de su geografía, de su composición étnica y de sus corrientes culturales de ultramar. El ejemplo de la anfictionía griega es aplicable enteramente al conjunto de los países de Hispanoamérica, pero no a Hispanoamérica con respecto a España. Pues, si las une la tradición colonial y la lengua —siendo, por tanto, innegable su estrecho parentesco—, las diferencia y separa toda una serie de factores históricos y geográficos, cuya importancia obliga lógicamente al crítico y al historiador, a considerarlas como unidad aparte.

La comunidad de la lengua es fuerte vínculo y categoría de identidad literaria, pero no basta por sí misma y por sí sola, para determinar esa identidad, si otros factores, de orden vital, no concurren al mismo fin. Entre España e Hispanoamérica estos factores de la realidad vital, histórica, actúan en sentido negativo para la identidad de ambas literaturas —la americana y la española— tanto como actúan en sentido positivo para la identidad fundamental de las diversas literaturas nacionales (o regionales) dentro de Hispanoamérica.

No obstante la comunidad de la lengua, la historia y los caracteres de todas las regiones de Hispanoamérica, luego de su comunidad colonial con la Metrópoli, se han ido diferenciando progresivamente de ella en el curso del tiempo, a partir de su independencia política. Y no sólo en virtud de los factores propios de su realidad vital, sino también de los de la vida ideal, de los que atañe a las influencias intelectuales de la cultura, que parecerían más fuertes que los de la lengua. Pero son en gran parte separables; y lo prueba, precisamente, el hecho de que después de la Independencia política, estas ex colonias españolas del Nuevo Mundo experimentaron la influencia, a veces preponderante, de otras influencias culturales que no eran las españolas.

El Positivismo anglo-sajón, por ejemplo, ejerció gran influjo en la mentalidad universitaria —es decir, en la clase culta— de muchos de los países americanos, a fines del pasado siglo y primeros lustros del presente. Herbert Spencer fue, durante un cuarto de siglo, por lo menos, algo así como el Aristóteles de la burguesía doctoral y política. Los novelistas rusos, del último tercio del XIX, han influido muchísimo más sobre la literatura americana moderna que los novelistas españoles. Pero, por sobre todas las corrientes europeas, llegadas durante el siglo XIX, ha primado de un modo general aquella que ya empezó a ejercerse fuertemente sobre la élite criolla en los últimos años del propio Coloniaje: la francesa, cuya lengua fue y es familiar a toda la gente culta del Continente. El magisterio intelectual de Francia sobre la mentalidad hispanoamericana desde las vísperas de la Independencia hasta el presente, ha sido uno de los factores que más han concurrido a caracterizar y diferenciar lo hispanoamericano de lo español, en el plano literario.

Ha de reconocerse que ese influjo poderoso de la cultura francesa sobre la mentalidad hispanoamericana —y el consiguiente debilitamiento de la influencia española— responden a dos causas análogas y concomitantes; por un lado, la decadencia intelectual de España, durante gran parte de los siglos XVIII y XIX; por otro, la potencia y el brillo que la intelectualidad francesa adquirió durante ese mismo tiempo, que puede llamarse "el Siglo de Oro" de su literatura. Es natural que la joven América, recién abierto su camino propio en la Historia, buscase el magisterio de aquello que entonces representaba la más alta y resonante cátedra de la cultura occidental, para ella accesible.

Existían también otras razones propias, siendo la principal, el anhelo de una gran parte de la intelectualidad hispanoamericana de emanciparse de la tutela tradicional del Coloniaje en el campo de la cultura, para firmar así su independencia con respecto a la antigua Metrópoli. La voluntad de independencia espiritual —que completaría la otra—, apareció en escena con la generación romántica, hacia 1835.

Hasta entonces había seguido predominando la influencia española, aunque de la escuela afrancesada de la época, cuyo modelo máximo era la hinchada grandilocuencia de Quintana, corifeo de esa poesía de "falsos Píndaros" como los llamó el más ilustre de sus eruditos, Don Marcelino Menéndez y Pelayo. A ese son se escribieron en todos estos países, recién constituidos, las enfáticas odas patrióticas y los enfáticos himnos, sobrecargados de adornos mitológicos y de reminiscencias clásicas, que hoy se cuentan entre las venerables antiguallas de los museos. A la voz de Olmedo en Ecuador respondían la de Juan Cruz Varela en el Plata, la de José M. de Heredia en

Cuba. El quintanismo fue la última fogata chisporroteante de la literatura hispana en América. Inmediatamente sobrevino la revolución romántica y todos los ojos se volvieron hacia Francia, dando espalda a la Península. Chateaubriand suplantó a Quintana. Y en pos de él, su precursor, llegó Hugo, Júpiter del Parnaso romántico y especie de Carlomagno del gran Imperio retórico franco-americano.

También tuvieron luego su zona de influjo en esta América el byronismo de capa y espada de Espronceda y la leve musicalidad de los "suspirillos germánicos" de Gustavo Adolfo. Pero eran islas en el mar francés. Y así que el Ochocientos avanzaba hacia su culminación y sus postrimerías, el imperio de los dioses ultrapirenaicos se engrandecía. La generación que actuó en el último tercio del XIX y primeros lustros del presente, ya no respondía a otras directivas que las que llegaban de París, fuesen realistas o simbolistas sus secuaces.

España jugó un papel muy secundario en la evolución de la intelectualidad hispanoamericana hasta que, ya bastante entrado el siglo XX, llegó hasta sus horizontes el brillo de la generación hispana del 98, suscitando un nuevo Renacimiento en su Literatura, venida a menos desde el crepúsculo del Siglo de Oro. Sin embargo debe anotarse que José Enrique Rodó, quien dio la pauta al magisterio intelectual de los primeros treinta años de este siglo en toda América Hispana, siendo su más representativa figura, es producto de una formación mental principalmente francesa, en sus ideas y en su estilo. Discípulo directo de Renán —y, en parte, también, de Guyau—, el autor de "Ariel", maestro de toda una generación continental trasunta a su vez el indeclinable imperio intelectual de Francia sobre la cultura de esta mitad del nuevo mundo.

Declinando ya el largo imperio hugoniano —que en estas tierras sobrevivió más de un tercio de siglo a su caída en Francia— llegaron Taine, Renán, Guyau, a ocupar en el primado de la cultura el vacío que dejaban los dioses románticos. Mas, conjuntamente con las influencias literarias, debe tenerse en cuenta el hecho de que la cultura universitaria impartida en los centros de mayor jerarquía e influencia en toda América, tuvo por base el texto francés, así fueran sus disciplinas la Historia, la Filosofía, la Sociología, el Derecho.

Este apego del tipo intelectual hispanoamericano al tipo de cultura francesa, que garantizó tan perdurable magisterio, ¿proviene sólo de esa característica de universalidad que posee el genio francés, en mayor y más categórico grado que otro alguno de Occidente, o a más profundas e intrínsecas causas psicológicas del tipo mismo de estos pueblos en el plano intelectual? He aquí una cuestión que, de cualquier manera que se resuelva, cualquiera sea su respuesta, confirma, del modo más significativo, la mancomunidad del tipo intelectual hispanoamericano, atestiguando la identidad fundamental de su literatura.

Ciertísimo —y ya harto acuñado— que una de las características —y valores— más notables del espíritu francés, es esa universalidad de su módulo, que la trueca en un ámbito de resonancia y asimilación de todas las corrientes de la cultura occidental; de ahí —y de su régimen tradicional de orden y claridad— que la joven América, recién salida de la matriz del Coloniaje hispano, buscase en ella el órgano de asimilación y resonancia de lo universal, a través de su claridad y de su orden típicos. Ya había dicho Fouillée que Francia era —por las citadas cualidades— algo así como "la Secretaria del Espíritu humano". Pero esa necesidad y esa actitud hispanoamericanas de buscar la asimilación de lo universal a través del órgano de lo francés, ¿no configuran la unidad del espíritu hispanoamericano como definición de un grupo literario en la Historia?

Hay más. Podemos profundizar un poco todavía en este sentido. La afinidad intelectual de lo hispanoamericano con lo francés, no proviene ciertamente, de la herencia hispana de los caracteres, pues lo francés y lo español no son afines, sino desafines, como lo gritó Unamuno. Pero antes que lo gritara Unamuno, la historia habíalo comprobado en los hechos, que no en los gritos. Las influencias francesas sobre lo español siempre dieron frutos falsos de desvirtuación y decadencia. Los más flojos españoles —intelectualmente— han sido los afrancesados. Y por ello el afrancesamiento de España en el XVIII, bajo el aluvión traído por la dinastía borbónica, corresponde al período de su gran decadencia intelectual de casi dos siglos.

Pero he aquí que, por misteriosa paradoja —no de la Inteligencia sino de la Realidad—, el punto en que ambos tipos mentales antitéticos se armonizan, se complementan, refundiéndose como en un producto nuevo, es, precisamente en la América Hispana. Este fenómeno mental lo vemos repetirse, con caracteres genéricos, en la mayoría de los escritores hispanoamericanos, pudiendo señalarse, como hitos ejemplares, entre los más conspicuos a Sarmiento, a Montalvo, a Martí, a Darío, a Rodó, a Lugones, Et sic docoeteris. Quizás la nómina habría que comenzarla con los caudillos y estadistas de la Emancipación: Bolívar, Rivadavia, son tipos bien representativos de esa mentalidad, no obstante las distancias que los separan.

Toda Hispanoamérica es, en general, un producto intelectual hispanofrancés, un doble, entrecruzado —y a veces contradictorio— juego de los influjos hereditarios del Colo-

niaje y de los adquiridos por la cultura. Todas las otras influencias foráneas —ya accidentales, ya frecuentes— se incorporan como simples tributarios a esta gran corriente histórica, que se inicia en los preámbulos mismos de la Emancipación, con la traducción al español de "El Contrato Social", y su influencia categórica en el pensamiento y en la retórica de sus personajes. Porque, bueno es recordar que el genio francés asistió al intelecto hispanoamericano desde los días de su alumbramiento.

Si, a mediados de este siglo, otras poderosas corrientes intelectuales —así ideológicas como literarias— han ejercido y están ejerciendo actualmente influjo predominante sobre la cultura hispanoamericana en general, tales como el Marxismo, por ejemplo, ellas son de tipo ya universal, europeo, no nacional, y por tanto sólo puede hablarse de la asimilación de nuevas formas ecuménicas de la cultura occidental, respondiendo asimismo a condiciones sociológicas igualmente generales en el ámbito de esta cultura que integramos. Tales las razones de la existencia histórica de una literatura hispanoamericana, así en el pasado como en el presente.

CULTURA Y SUBDESARROLLO

EUROPEÍSMO Y AMERICANISMO EN LAS LETRAS HISPANOAMERICANAS

El americanismo intelectual ha dejado ya de ser un problema en la conciencia crítica del Continente. Teóricamente, al menos... Se ha resuelto por sí mismo, por madurez de criterio. Planteado y discutido, siempre pendiente, desde los días iniciales de la independencia política, coincidente con el advenimiento del Romanticismo, prosigue su proceso interno a todo lo largo del siglo XIX y hasta mediados del presente.

Americanismo intelectual significaba independencia de espíritu, segunda instancia de la otra, la política y su consecuencia necesaria, como lo fue luego la económica, tercera instancia (o viceversa) planteada más tarde —y el gran problema de este tiempo en que escribimos— dentro del desenvolvimiento integrativo de su autonomía, de su descolonización. Pues, así como era integral nuestra situación de coloniaje —político, económico— tenía que llegar a serlo nuestra emancipación, si, como era el sino evolutivo necesario este nuevo mundo de habla hispana, habría de alcanzar la edad adulta de su personalidad en la historia.

Pues, es un hecho universal —casi podría decirse que es una ley histórica— que todo mundo colonial está destinado evolutivamente a su emancipación en los tres órdenes; como no es menos cierto que casi todas las naciones antiguas y modernas son producto de alguna forma de colonización, en el sucederse hereditario de los pueblos, de los tiempos.

A través de la ensayística iberoamericana de ambos siglos, se comprueba que el problema de la independencia intelectual, que se ha llamado americanismo, se planteaba a la conciencia de nuestras élites en conceptos más o menos concretos o confusos, que podrían reducirse principalmente a dos: (a) imperativo de una temática nacional en todos los géneros literarios; (b) criterio propio del pensamiento americano, con

respecto a sus propios problemas sociológicos y culturales, de acuerdo con sus características geográficas, étnicas, económicas, psicosociales, etc.

Implicaba además, liberarse de la dominante sugestión del arquetipo literario europeo, de la modelación subconciente del libro de ultramar, para poder dar el motivo americano en su autenticidad. Esto es mucho más difícil que lo primero: la temática. Porque exige ver las cosas sin las gafas literarias, librescas, sin los apriorismos formales de la cultura universitaria adquirida. Y he aquí que el intelectual americano no ve sino a través de esas gafas, conforme a esas categorías conceptuales, filosóficas, estéticas, políticas determinadas por su cultura. Y la realidad que percibe se va conformando artificialmente, falsamente según ellas, por una adaptación de aquélla a éstas, y no de éstas a aquélla, de acuerdo con modelos académicos convencionales.

Por otra parte, la simple transcripción de la objetividad de poco valía si no contenía la intuición del motivo en su autenticidad intrínseca. En esto ya fracasaron los primeros americanistas literarios, los románticos, pese a su programa de hacer literatura americana. Sabemos que, así en sus novelas como en sus poemas, sólo acertaron a vestir con las plumas del indio o el chiripá del gaucho a los héroes ficticios de sus producciones, meros trasuntos disfrazados de los arquetipos de sus maestros. Sus figuras no provenían de la realidad directamente vista e intuida, del medio en que se situaban, sino de los cartabones europeos de Chateaubriand, de Byron, de Hugo, etc.

El neoclasicismo académico poscolonial del primer tercio del XIX prosiguió adicto a los cánones formales de la escuela española (influida, a su vez, por la francesa del VXIII). El Romanticismo americano sufrió principalmente la influencia francesa, la inglesa en parte. Para ellos, los románticos, el cambio de modelo y tutela significaba una emancipación del dominio poscolonial hispánico, pero, ciertamente, no les confería ninguna propiedad: era otro coloniaje intelectual, inconsciente. No hay un solo personaje de la literatura romántica americana que sea auténtico. Para encontrar autenticidad es preciso llegar hasta el "Martín Fierro".

El realismo subsiguiente tampoco se libró de la sugestión, a veces avasallante, de Zola, Flaubert, Maupassant y demás maestros de la escuela naturalista francesa. Pero como su norma era la observación, la objetividad, logró en los mejores casos una mayor veracidad en los caracteres de la narrativa, su género; sobre todo en la pintura de ambientes, rurales o urbanos. Los personajes ya no son más débiles, suelen cojear del

lado libresco. Pero la poesía, la pobre, como no podía ser realista (de ese modo), siguió, en sus atrasadas postrimerías romanticoides, a la zaga de Hugo o de Bécquer.

Luego adviene el Modernismo. Acerca de éste, el difundido crítico español F. de Onis ha afirmado que en ese movimiento la poesía hispanoamericana se encontró a sí misma, reafirmando y aumentando lo ya dicho antes por Blanco Fombona: que ese "fue un movimiento de emancipación, una revolución libertadora". Tal concepto no corresponde al hecho. El Modernismo pudo traer consigo ciertas virtudes, pero lo que no trajo, absolutamente, fue la independencia. Cierto que barrió la caduca retórica romántica, que renovó y refinó los modos verbales de expresión, pero nada de eso tiene que ver con la autenticidad americana. Una de las características más notorias de nuestro Modernismo fue, precisamente, el exotismo, así en sus motivos como en sus estados de conciencia. Todo contenido y toda forma provenían de la literatura, no de la vida. El poeta modernista está de espaldas y ajeno a toda realidad de su propio medio existencial: vive, espiritualmente, del miraje estético de sus lecturas; traduce los motivos y las palabras de los maestros. Adopta una psicología literaria artificial, postiza; sus estados de conciencia son productos de sugestión. Esto deja a salvo su sinceridad. El "galicismo mental" opera como un estado hipnótico. Sueña, ciertamente, pero el contenido simbólico de sus sueños no es el de su existencia, es el de su alienación. Ello no impide, es cierto, que el talento y la personalidad se manifiesten; pero no como forma de autenticidad.

En su segunda época, y ya en su declive histórico hacia la zona posmodernista, se aparta un tanto del exotismo de su meridiano, adoptando motivaciones americanizantes. Y también más personales, más verdaderas. Así en Darío, en Lugones, en otros. Está inserto en el Modernismo el americanismo de Chocano. Pero esta forma de americanismo resulta estéticamente falsa: consiste sólo en los temas incaicos y coloniales casi exclusivamente; su tono es terriblemente retórico, ampuloso y ficticio. En todo caso sólo tiene una autenticidad negativa, es decir, los defectos del americanismo, por los cuales éste *no* es una forma auténtica de poesía. Y eso, a pesar de que fue llamado en su hora "el poeta de América".

*
* *

En su famosa crítica de "Prosas Profanas" —una de las piezas capitales del juicio acerca de esta época— había dicho Rodó, hacia el 99, expresando el pensamiento de su generación, en relación con el problema del americanismo literario

frente a la promoción del Modernismo: "Me parece muy justo deplorar que las condiciones de una época de formación que no tiene lo poético de las edades primitivas ni de las edades refinadas, posterguen indefinidamente en América la posibilidad de un arte en verdad libre y autónomo". "Confesémoslo: nuestra América actual es un terreno bien poco propicio para el arte. Para obtener poesía de las formas cada vez más vagas e inexpresivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo; sería necesaria la refracción en el cerebro de un iluminado, en el cerebro de un Walt Whitman. Quedan, es cierto, nuestra naturaleza soberbia y las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos. Fuera de esos dos motivos de inspiración, los poetas que quieran expresar en forma universalmente inteligible, para las almas superiores, modo de pensar y sentir enteramente cultos y humanos deben renunciar a un verdadero sello de americanidad original".

Ante todo, es evidente que este concepto entraña una postulación esencialmente literaria de la poesía, y del poeta en sí, frente a la vida, lo cual se relaciona tanto con el tradicional espíritu académico como con la estética misma del Modernismo predominante. Era en verdad demasiado chocante el contraste entre el estado de conciencia intelectual de la época, producto originario de un medio de cultura mucho más maduro que el de esta América, lo que le hacía privilegio de una minoría, y su realidad histórica. El exotismo era una fatalidad de nuestra miseria, de nuestra supuesta miseria, vista la realidad con ojos europeos a través de la cultura literaria libresca. El mismo Darío, Lugones y otros comprueban posteriormente, de algún modo, hasta cierto punto, que era una falsa perspectiva, luego corregida, en parte, nunca del todo.

Sin embargo, ese concepto del americanismo literario tiene su doble intención. Al poner como condición, para que la americanidad original alcanzara valor de universalidad en arte, la "refracción en el cerebro de un iluminado" (como W. Whitman), Rodó da a entender que ni Darío es ese iluminado ni espera mucho que otro poeta americano pueda serlo. Mas, aparte de ello, tampoco es cierto que para conciliar americanidad y universalidad, en poesía —y en todo arte— sea necesario tanto como la iluminación del genio. La genialidad puede dar el mayor valor, el más alto; pero para alcanzar la dimensión normal de universalidad de lo americano sólo es preciso y basta con que el escritor o el artista se sitúen en la posición de conciencia necesaria, es decir, que trascienda la mera objetividad para ir a la intuición de la vida. En el fondo, todo es universal. Lo mejor del arte americano actual lo prueba.

Otro equívoco del americanismo literario ha constituido, principalmente, en plantearlo en el terreno del nacionalismo, es decir, sobre un postulado más ético que estético. Es el valor "nación", "patria", "raza", "pueblo" el punto de partida, no el valor "arte". De ahí proviene gran parte de la flaqueza del americanismo así entendido; y el mito de "el poeta de América" tiene ese origen y esa flaqueza. Su representante más notorio es Chocano.

Si el punto de partida es una categoría estética, el americanismo, o, mejor dicho, la americanidad (y su universalidad) se produce por sí solo, sin que el autor se lo proponga programáticamente. Si admitimos como fundamentalmente válido el concepto de que todo arte auténtico es el que resulta de la propia intuición del escritor y que ello supone la exigencia de que el escritor se valga de la inmediata realidad física y humana de su experiencia directa, de su mundo vivencial, el escritor americano no puede ser, legítimamente, sino americano, como el europeo, europeo. Y al crear su ficción estética, poesía o relato, prosa o verso, hace necesariamente americanismo, sin proponérselo, y aun sin darse cuenta.

El pecado del noamericanismo consiste en su falta de autenticidad estética, pues sólo es auténtico en arte —y, por ende, verdaderamente valedero— aquello que es intuición de la vida y forma de conciencia relacionada con la realidad vivencial. Y, de hecho, lo que hay de verdaderamente americano en la poesía de América es aquello que da la vivencia lírica del poeta dentro de la condición de su mundo ambiental. El americanismo literario auténtico no es, no puede ser, producto de un preconcepto teórico y una postura a priori, es un resultado espontáneo del proceso de la creación estética. Y de esta autenticidad categorizante resulta, asimismo, de por sí, el otro valor: la universalidad del sentido dimensión que tampoco puede producirse programáticamente. Siendo lo universal la esencia humana de toda cosa, de toda vida, se explica que sean de tanta universalidad obras tan nacionales como El Quijote, Los Karamazov o el Martín Fierro.

Si actualmente, traspuesta ya la mitad del siglo, el problema del americanismo literario ha sido superado, traspuesto, es porque se basaba en esa falsa posición de la conciencia intelectual que consistía en confundir una cuestión de sensibilidad con una cuestión de objetividad. Hoy sabemos que la poesía —y todo el arte— no está en tales o cuales formas de la realidad, sino en la subjetividad creadora del artista, pues una de las funciones propias de éste es, precisamente, crear la valoración estética de la vida infundiéndole sentido, expresándose a través de ella, y es que no es fuera sino dentro del artista que está la raíz del valor y del sentido; que es el espíritu y no las cosas, los hechos, lo que vale.

En cuanto a la universalidad, que es el valor más alto, puesto que para ello es necesario poder llegar a lo esencial humano del motivo, trascendiendo lo meramente nacional, es problema estético que atañe mayormente a la narrativa, más sujeta de suyo, a la objetividad. (Por eso gran parte de la narrativa hispanoamericana no la alcanza.) La poesía, en cambio, por su propia índole subjetiva podría operar más libremente a ese respecto: habla el lenguaje universal del espíritu. Pero es necesario también que lo hable desde la autenticidad del ser.

*
* *

Faltaría añadir, con respecto a este problema estético, la acción de un factor económico-social de primera importancia. La falta de autenticidad intrínseca que ha padecido —y, en parte, todavía sigue padeciendo— nuestra literatura americana, en general, —virtud esa que no es óbice sino afirmación de la universalidad humana esencial de sus formas— es un fenómeno que corresponde en gran parte a un status social-histórico de los países, o de un conjunto continental de países, que es consecuencia del colonialismo.

Tras el coloniaje político sobrevienen el económico y el intelectual, por tiempo más o menos largo, según las condiciones predeterminadas o contingentes, de cada cual. Los estados políticamente independizados siguen dependiendo en ciertos casos de su antigua metrópoli. O, en otros casos —el de esta América, por ej.— de una metrópoli más vasta y cosmopolita, que es Europa, o el Occidente, incluyendo los EE.UU.; las potencias, en fin, donde la civilización y la cultura intelectual han alcanzado un grado de desarrollo y madurez.

Aquí aparece el otro factor del problema: el subdesarrollo de casi todos los países liberados del coloniaje político. Este estado de índole económica, atañe también a lo cultural. Hay un tipo de cultura del subdesarrollo, subconscientemente colonial, en cuanto a su psicología. Y hay, por tanto, una literatura de subdesarrollo. Es la que América ha tenido, durante el siglo XIX, y sólo en pequeña parte ha empezado a querer emanciparse de ella, en esta segunda mitad del siglo XX.

Una de las características de ese tipo de literatura de subdesarrollo, es que oscila entre dos posiciones opuestas, pero ambas dentro de su circulo. O se afana en una pintura objetivista de su realidad nacional, geográfica, costumbrista, sociológica, de su tipismo regional, de su problemática interna; o bien, sino, en lo contrario: su entrega a un exotismo imitativo con respecto a la literatura (y a la ideología) de las regiones

altamente desarrolladas, sus metrópolis económicas y culturales. De ambas formas tenemos aquí, en América, una abundante producción representativa.

Otra característica consiste en que, a consecúencia de lo uno o de lo otro que acabamos de señalar, la producción intelectual de estos países no trasciende sus propias fronteras nacionales (o continentales); no interesa mayormente en el exterior, ni a las élites ni, menos, al público lector. Apenas se le conoce algo, a veces, en algunos reducidos círculos internacionales de cultura interesados en el estudio de esa producción del "tercer mundo". Es, también, el mal que ha padecido hasta hoy nuestra literatura.

La intelectualidad de un país no se incorpora activamente a la universal, a la ecuménica, no es reconocida en el extranjero, sino cuando llega a poseer un valor propio, lo que podría llamarse una personalidad; pero, al mismo tiempo, posee virtualidades universales. Y el estado de subdesarrollo económico-social conspira contra el estado de desarrollo superior suficiente de esa personalidad y de ese valor ecuménico. Subdesarrollo económico-social implica subdesarrollo intelectual, coloniaje en el plano de la cultura; y, por tanto, no validez internacional de una literatura. Así, y por ende, el factor económico-político y el cultural están necesariamente vinculados en el funcionamiento interorgánico del complejo humano de las naciones.

*
* *

Hasta donde el argumento estadístico puede tener sentido —y, en cierto modo, que no es precisamente el de la calidad, lo tiene— debe anotarse que el número de los poetas hispanoamericanos contemporáneos que prescinden de la objetividad continental en su temática y en su lenguaje, es mayoría. Si bien, con el ascenso del motivo de orden social, ideológico, esta realidad, en el plano de los problemas socio-políticos, ha experimentado un auge creciente, mayormente entre la generación más joven, en gran parte adicta al marxismo o influenciada por él, y en actitud más o menos "revolucionaria". Igualmente se presenta este fenómeno en la Narrativa.

Cabe advertir que aparte del tributo que la poesía sigue pagando al tema concretamente americano, su posición estética halla determinantes muy definidas dentro de la órbita continental de influencias mundial, ecuménicas, si bien éstas no corresponden ya a los factores, no corresponden a factores de orden territorial-histórico, a su geografía humana, sino a los de orden puramente intelectual, así estético como ideológico, a su modo de asimilación de la cultura europea, cuyas

características "coloniales" podría decirse también, metafóricamente, "imperialistas" (de imperialismo cultural) se han señalado en estas páginas.

Extendiendo el sistema estadístico al conjunto histórico de la poesía —es decir, no sólo en lo contemporáneo, sino considerada desde su época históricamente colonial, hasta el presente— hallamos entonces que la gran mayoría, sus dos tercias partes, por lo menos, se sustenta del tema territorial o entronca con él por sus imágenes. Lo cual es legítimo, literariamente hablando. Y el resto pertenece a esa planta de alta cultura occidental que florece —como ocurre asimismo con ciertas formas de la Narrativa— en el clima psicológico, un tanto artificial, pero no por ello menos legítimo, de sus élites urbanas, capitalinas. Acerca de las funciones de esta élite, dentro del contexto general de la cultura, lo principal queda esbozado ya en el curso de este esquema.

Fuera de lugar y razón sería dar, aquí, nómina de los muchos títulos y autores que atestiguan el caso, de uno a otro extremo de estas tierras. Pero es preciso hacer constar que sería criterio falso el pretender trazar una neta frontera divisoria entre estas tendencias y las otras. Esa frontera es, en el hecho, movediza, fluctuante, borrosa. Criollismo y universalismo suelen mezclarse. En principio, nada hay que impida esa fusión, siempre que el propósito del poeta no sea sólo expresar el carácter de lo vernáculo, tomándolo como fin (que es en lo que consiste el neto criollismo), sino en valerse de ellas, de sus imágenes —trascendiéndolas— como medio de expresar sentimientos e ideas universales. En este caso se opera una como consustanciación estética. Ejemplo eminente de este caso nos dan los poemas de Heredia y de Neruda, "Ante el teocalli de Cholula", "En las alturas de Machu-Pichu". Las cosas son, entonces, sólo un motivo de sugerencias esenciales; el poeta se apoya en ellas como el bailarín en el tablado, según la famosa frase de Goethe.

En "Tala" de Gabriela Mistral, en "Trila" de César Vallejo, en "Cantos del Nuevo Mundo" de Armando Vasseur, hallamos también ejemplos de esta consustanciación; y asimismo en algunas composiciones de Ricardo Molinero (en "El Alejado", v.g.) y de Emilio Oribe (en "La colina del Pájaro Rojo", en "El Halconero Astral", en "La Transfiguración del Cuerpo") y en Juana de Ibarbourou se presenta, en cambio, otro caso, el de lo alterno. En "Lenguas de Diamante" no hay presencia del rasgo americano; su lenguaje poético es puramente universal, indeterminado; y lo mismo ocurre con "La Rosa de los Vientos". Pero en "Raíz Salvaje", la motivación nativa es dominante. Ya recordamos que la poesía es dentro de la literatura hispanoamericana la forma de expresión en que más libremente se manifiesta la universalidad del alma humana, por

sobre las condiciones y contingencias de su realidad continental concreta. Y que esta forma de expresión ha llegado en ciertos momentos de su historia a asumir, por reacción, la postura evasiva de una "vuelta de espalda" a esa realidad. Y que de ambas actitudes, ésta es la más frecuente, es la más característicamente hispanoamericana, por sus determinantes psicológicas. Y que por ello, aunque en modo indirecto, contradictorio, se relaciona con los factores histórico-territoriales que quiere eludir. Tenemos así que la mayor parte de la poesía hispanoamericana, está, en una u otra manera —por nacionalismo o por antinacionalismo— vinculada a aquella realidad territorial e histórica del Continente. Pues tanto en la búsqueda como en la evasión hay una determinación del factor social del subdesarrollo. El pro y el anti son hermanos, aunque el uno sea fiel y el otro pródigo, dentro del clima psicológico del "Tercer Mundo".

Pero está también aquella parte, que no ha de confundirse, en que sólo se expresa lo universal del hombre y que se halla, con respecto a la realidad concreta americana, en la misma posición que con respecto a toda otra realidad concreta, cualquiera sea su determinación geográfico-histórica. Una poesía que no quiere ser la expresión de ningún sentimiento nacional, ni racial. Y ya provenga su universalidad por manifestarse en el plano de la abstracción filosófica o en el íntimo y pasional del corazón humano; o en aquel que acuna e identifica a ambos, en la misma esencial vivencia del ser. O, simplemente —y es una cuarta posición estética—, aquel que sólo busca la realización formal de la belleza, en la magia del artificio verbal. De todas estas modalidades presenta ejemplos numerosos —y algunos valiosos— la lírica hispanoamericana contemporánea. Allí mismo donde florece un fervoroso criollismo pictórico o social, se producen formas estéticas americanas, independientes de la materia misma del poema. Esta cualidad se da, asimismo, en otros líricos contemporáneos de igual índole subjetiva y universal.

El criollismo —a cuyas manifestaciones platenses hemos aludido— se presenta también, con muy semejantes caracteres, en Venezuela y Colombia, y bajo su doble aspecto de motivación regional y de adaptación de formas folklóricas. Andrés Eloy Blanco en "Tierras que me oyeron", Morales Lara en "Múcura" y "Savia", Arévalo Torrealva en "Cantar", Barrios Cruz en "Respuesta a las piedras", Luis Carlos López en "De mi villorrio" y "Posturas difíciles", Darío Samper en "Cuaderno del trópico", atestiguan ese movimiento criollista, que en Colombia llegara a constituir el grupo literario "Los Bachúes".

A tal tendencia, aun más acusada, pertenece el movimiento "indigenista", que comprende la vasta región andina del Tahuantisuyo, de promoción también postmodernista y en el

cual se destacan figuras tan representativas como las de César Vallejo, Serafín Valdelomar, Alejandro Peralta, José Varallanos, Guillermo Mercado, Magda Portal, Peña Barrenechea, Chaves Aliaga, Goicochea, cuyos libros llevan títulos tan significativos por sí solos como "Ande", "Collao", "Chullo de poemas", "Radiogramas del Pacífico", "Arequepay", "Leyenda Patria", "Palabra del Ande", etc. Para mayor definición continental, este movimiento literario que comprende Perú, Bolivia, Ecuador —la región del indio incaico—, expresa un dramático sentido de reivindicación racial y social, siendo mestizos algunos de sus cultores.

Junto a estas tendencias de nacionalismo poético, alternando con ellas en la misma promoción y aun, a veces, en el mismo autor, aparecen las otras formas puramente subjetivas, fuera de toda caracterización nacional, ya esté su acento en lo lírico pasional, ya en la abstracción metafísica; pero casi siempre bajo el signo del "imperialismo" cultural.

Habría que hacer mención aparte, en tal apreciación general, de la poesía gauchesca, cuyo carácter intrínsecamente americano la señala como la expresión más original de la poesía del Continente. Nacida en los días del alzamiento popular de la Independencia, en el Plata, y cultivada durante todo el siglo XIX, en una varia producción que va desde los "Cielitos" y "Diálogos" de Bartolomé Hidalgo, su iniciador, a través de Ascasubi, Del Campo, Lussich y otros, menores, hasta culminar en su creación genial, el "Martín Fierro" de Hernández, ella aparece como un fenómeno único, sui-géneris, en la historia de la poesía. Por su raíz folklórica resulta un producto genuinamente territorial. Por su limitación cronológica, un producto histórico. (La auténtica poesía gauchesca traza su ciclo en el siglo pasado; la posterior es sólo imitación de aquélla.) Y el llamado "nativismo" (o "criollismo", como también lo llaman otros), movimiento promovido por algunos poetas rioplatenses, postmodernistas, entre los que se han significado Fernán Silva Valdés, Leandro Ipuche, Caminos, Borges —representa una modalidad culta, y adapta a su manera algunos de los giros y modismos gauchescos y también los del arrabal—, tratando motivos nacionales característicos. Su carácter criollo es evidente; pero, difícilmente traspase el límite de un objetivismo pintoresco.

Volviendo a la poesía culta puede asegurarse que, en general, la producción postmodernista, cuyas modalidades llegaron a Hispanoamérica después de la Primera Guerra Mundial, no ha dejado de pagar tributo, más o menos directo, a la motivación típicamente americana, ya sea en las formas de su naturaleza o de su historia. Gabriela Mistral, por ejemplo, que en "Desolación" había dado expresión a una lírica puramente

personal, confesional, elegíaca, fuera de determinación geográfica concreta, en "Tala", se americaniza, en lo sustancial, y aun en el lenguaje.

Los románticos cultivaron en mayoría el género del poema épico y dramático, y de la leyenda en verso, de tema histórico americano, géneros en los cuales, siguiendo en ello el ejemplo de los maestros franceses y españoles, ponen todo su ahínco. Es en la primera generación, si bien es ya en época de la segunda de esas generaciones, y casi en las postrimerías románticas, que aparece la producción más culminante del conjunto, el "Tabaré", de Juan Zorrilla de San Martín.

Mas, no es sólo en la poesía épica, en la leyenda y en el drama, donde el pujante florecimiento del tema americano se manifiesta a través de la promoción romántica. Su producción puramente lírica, de expresión subjetiva, predominantemente amatoria y de tono elegíaco, aunque alternando con elocuentes cantos patrióticos y civiles, himnos a la libertad, al progreso, y a otros tópicos de inspiración hugoniana, aparece revestida de imágenes de la naturaleza y de la vida territoriales y de frecuentes modismos de lenguaje, típicamente vernáculos.

Como ha de verse mejor en su capítulo, la poesía lírica hispanoamericana, del período romántico, si bien toma su estilo, y aun a veces lo calca, de los románticos europeos, de Chauteaubriand a Hugo, de Byron a Espronceda o Zorrilla, de Lamartine a Bécquer, está toda, sin embargo, impregnada del colorido y del perfume de la naturaleza y la vida americana. Y esto es, precisamente, lo único original y valedero que tiene, siendo lo demás, casi siempre, eco de voces transatlánticas más poderosas. Ninguno de los líricos románticos hispanoamericanos presenta a través de su obra, una personalidad ni un estilo propios. Las influencias de los maestros europeos —en contenido y en forma— pesan demasiado sobre ellos, los embargan. Pero algunos se salvan precisamente por la presencia mayormente viva de aquel color y aquel perfume, emanación territorial, que es lo que América ha puesto de suyo. Así Adolfo Berro, Juan Carlos Gómez, Magariños Cervantes, Heraclio Fajardo, en el Uruguay, con títulos tales como "Liropeya", "Celiar", "Palmas y Ombúes", "El Charrúa", "Arenas del Uruguay", "Camila O'Gorman", todas de temática nativa, geográfico-histórica; en Chile, Sanfuentes, Blast Gana, María del Solar, publican "El Campanario", "Huantemago", "Muerte de Lautaro", "La Conspiración de Almagro", "A la muerte de Diego Portales"; en Ecuador, Numa Pompilio Llona y Juan León Mera, dan "Cantos Americanos" y "Melodías Indígenas"; en Colombia, Julio Arboleda y Gutiérrez González componen "Gonzalo de Oyón", "Cantos", "Al Tequendama", al "Cultivo del Maíz en Antioquía"; en Venezuela, José Antonio Calcaño canta "Al Genio de la Selva" y "A orillas del Tamaira", y José Ramón Yepes

escribe "Santa Rosa de Lima" y "Anaida de Iraguaya"; en Cuba, Gabriel de la Concepción Valdés, escribe "Xicontexal", "La Flor del Café", "La Flor de la Caña"; y hasta doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, aunque más hispana que americana (por su larga incorporación al ambiente español), celebra en encendidas estrofas el paisaje y la vida de su tierra nativa, en el más memorable de sus poemas, "A la muerte de Heredia". El sentimiento de independencia se expresa entonces en la Isla por el general fervor americanista de su poesía, de lo que son ejemplo "Los Cantos de Liboney" de José Fornaris. Guillermo Prieto trasunta en su colección poética "La Musa Callejera", los motivos populares de México, país en el que alcanzan la más alta representación romántica las voces líricas de Altamirano, Flores y Acuña, cuyas resonancias pasionales cunden por toda América, perdurando hasta fines del siglo.

A los citados títulos habría que agregar, amén de muchos otros, menos difundidos, "La visión de Moctezuma" y "Muñoz, Visitador de México" de Rodríguez Galván", "Las Tropicales" del cubano Francisco Orgaz, "El Nido de Cóndores" del argentino Olegario Andrade, etc.

El Modernismo, en cambio, es un movimiento de evasión del ambiente cultural hispanoamericano de esa hora —dominado por la elocuencia político-literaria— y una búsqueda del clima estético europeo; lo cual, naturalmente, daba lugar a una antinomia, a un desequilibrio entre la poesía y la realidad histórica. Pero, netamente característico de Hispanoamérica. "Mi esposa es de mi tierra, pero mi querida es de París", decía Rubén Darío. La *querida* era la Poesía. Y el poeta acabó casándose con su querida: el "Modernismo" tuvo carta de plena ciudadanía en el Continente. Y los más de ellos, Darío, Lugones, Valencia, Santos Chocano, escribieron también, como hemos visto, sobre temas típicamente americanos —la naturaleza, la historia, la raza, el futuro, etc.— como lo habían hecho los románticos.

Los clasicistas —o los neoclasicistas— post-coloniales, los discípulos de aquella "escuela de falsos Píndaros" que dijo el patriarca de la crítica española, don Marcelino, aplicaron sus tropos mitológicos y su grandilocuencia quintanesca a los motivos típicamente hispanoamericanos, como ya se ha apuntado. Pero son, sin duda, los románticos quienes levantan y consagran a esos temos, haciendo del tema americano la finalidad de su poesía.

Pero es, sin duda, con los románticos que el tema americano alcanza la plenitud de su imperio y, que todos los elementos y los rasgos más típicos de su naturaleza, de su historia, de sus caracteres, de sus costumbres, pasan a ocupar el primer plano de sus asuntos y de sus imágenes, adquiriendo —o intentando adquirir— una expresión propia. Al frío academismo de los clasicistas postcoloniales, sucede una pasionalidad épico-lírica llena no sólo de patetismo, sino de colorido. Tal "Elvira" y "La Cautiva" de Estevan Echeverría, en el Plata.

Ya se ha aclarado mucho —en excelentes trabajos de historia del arte— lo referente a la presencia de elementos decorativos indígenas en el estilo barroco colonial. Y se ha establecido perfectamente que existe —o ha existido— un barroquismo colonial típico, distinto en mucho al de España. Sobre todo en la región del Tahuantisuyo. Del mismo modo podría llegar a establecerse exactamente la acción de los elementos típicamente nacionales, en el vicioso auge de ese fenómeno que el severo Menéndez y Pelayo llamó "el muladar de la poesía culterana". Demasiado severamente, tal vez, si se tiene en cuenta que, después de todo, produjo algunas obras cimeras en su estilo, tales como las que citamos anteriormente; y que no se produjeron en España; incluso el célebre "Apologético" del Lunarejo, que es la mejor defensa de Góngora que se escribió en su época. De modo que hasta el propio gongorismo del XVII, aparentemente tan ajeno a los factores geográfico-históricos del Continente, no sería un fenómeno puramente cultural —es decir, explicable sólo por el magisterio literario español—, sino que también intervendrían en él las condiciones típicas de la vida colonial, determinadas por aquellos factores.

Algo semejante ha ocurrido con el llamado *Modernismo* (cuyo verdadero nombre, aquí y allá, el más ajustado a sus caracteres sería el de *Esteticismo*) si bien su proceso de adaptación, dadas las épocas tan distintas, presenta también distintos modus operandi. Gongorismo y Modernismo ofrecen de común —y de diferente a las otras escuelas literarias— su apartamiento del tema continental y el predominio de los elementos puramente literarios, a menudo eruditos, y del lenguaje metafórico consiguiente. Pero aquel responde al ambiente cultural propicio a su florecimiento —del que se ha dicho "cultura mandarinesca"— típicamente colonial, siendo su refinada expresión, mientras que éste responde a un movimiento de tipo más universal, aunque de origen francés.

Volviendo a la época virreinal hallamos productos como "Breve vida de la mejor azucena de Quito", o Rafael Landivar en "Rusticatio Mexicana" (1780), de Espinosa y Medrano, el Lunarejo, más famoso por su "Panegírico Gongorino", pero casi evidente autor del no menos famoso drama quechúa "Ollantay" hacia fines del XVII. Y todo ello sobresaliendo en medio del frondoso fárrago devoto de la literatura eclesiástica, y por sobre las profanas e igualmente frondosas imitaciones de la poesía idílica española, que formalizaban su adocenada literatura de salón.

Y se observa que, si hallamos en esa fronda verbal sin propiedad (pues, la única que la tenía, en cierto modo, era la poesía de asunto americano, por el asunto, ya que no por la forma) producciones de índole tan artificiosa y aparentemente ajenas al medio como el oscurísimo "Neptuno Alegórico" de Juana Inés de la Cruz (conceptista más clara en otras composiciones), o "El Peregrino en Babilonia" de José Luis Tejeda, o "La Elocuencia del Silencio" del jesuita Zeballos —es que su gongorismo respondía perfectamente al estilo de cultura barroca del coloniaje en el siglo XVII—, cuyo centro de cultivo eran los conventos y las universidades jesuiticas —igualmente propulsoras del barroquismo en la arquitectura— y responde a un fenómeno histórico característicamente hispanoamericano y que sólo se ha dado en este continente, en su tiempo del coloniaje, vinculado a los factores culturales, foráneos, cuya acción se puntualiza en otra parte de este Esquema.

Anótase que el gongorismo literario —así como el barroquismo arquitectónico, su par— tuvieron su campo de cultivo más propicio y alcanzaron su mayor densidad y esplendor aquí, en América; por lo que puede decirse que fueron fenómenos estéticos más coloniales que españoles, aunque en España tuvieran su origen. Y aun fuera preciso establecer —por un estudio minucioso especial— hasta que punto los factores territoriales americanos —esos que diferenciaban tanto las colonias de la metrópoli— intervinieron en el florecimiento de ambas formas de arte, no obstante la identidad de cultura.

Ya anotamos cómo el Modernismo, en este siglo, torna al motivo americano. El mismísimo Darío —que, en el liminar de "Prosas Profanas" había declarado que en América no había más tema digno de la Poesía que "el Gran Moctezuma de la silla de oro", es decir, la suntuosidad arcaica de los imperios precolombianos— vuelve más tarde, una y otra vez, al tema hispanoamericano, llegando a escribir esos vigorosos cantos civiles dedicados a Roosevelt, a Mitre, la "salutación del Optimista", y otros más. Y cómo hasta Herrera y Reissig —el más radical y apasionado de los europeístas literarios— había concebido, poco antes de su muerte temprana —y según testimonio de sus íntimos—, "fijar en el mármol del alejandrino la geórgica nativa", alta empresa malograda y nunca deplorada bastante.

Es así que vemos aparecer a lo largo de toda la trayectoria histórica de la poesía hispanoamericana, desde su iniciación en las postrimerías coloniales y hasta hoy —y aun en el mismo período del coloniaje— esa motivación continental. Si los "clasicistas" del primer tercio del XIX y de fines del XVIII, dedicaron pomposos cantos al Paraná, a la agricultura de la zona tórrida, a Bolívar, a la pirámide de Cholula, a las victorias guerreras de San Martín (si bien alternando con temas greco-

latinos, de imitación académica), ya antes, mucho antes, los lejanos poetas coloniales, discípulos de las aulas de latín y retórica, habían consagrado sus imitaciones de Ovidio, del Tasso o de Ercilla, a celebrar en pesadas octavas reales las cosas y los hechos de estas tierras de ultramar, como Pedro de Oña en "El Arauco Domado", o Dávalos y Figueroa en "Miscelánea Austral" (1602), o Balbuena en "La Grandeza Mexicana" (1604), o Miramonte y Zuázola en "Armas Antárticas" (1615), o Peralta y Barnuevo en "Lima Fundada" (1732), o José Murillo en la "Breve vida de la mejor azucena de Quito" (1780). Todo ello alternando con las imitaciones de la poesía idílica española (literatura de salón virreinal) o con la profusa rima devota (literatura conventual).

El Modernismo de fines del Novecientos ejerce, en cambio, la influencia literaria europea, caracterizándose por su evasión de la realidad americana —de la temática americana—, por su universalismo afrancesado (o por su afrancesamiento universal...); pero que, al producirse sólo aquí, como característica literaria hispanoamericana, responde también, necesariamente, a las determinantes históricas de su cultura, a su posición especial y a la definición de su denominador común. Prueba responder a un juego dialéctico de oposición, entre su cultura y su realidad. Aunque muestra mucho menos que en otras épocas y escuelas la presencia de los factores típicamente territoriales y de la propia realidad histórica. Al contrario del Romanticismo —que suscitó el mayor movimiento americanista en la Poesía—, el Modernismo al principio, es un movimiento de evasión, de alejamiento, a veces hasta de desdén, un dar la espalda a lo americano, para valorizar estéticamente sólo lo universal, lo europeo, y a veces hasta lo puramente francés; lo europeo, lo universal, a través de Francia. Pero, por su característica, única en la historia de las literaturas, este movimiento europeísta, este afrancesamiento literario, en verdad es un fenómeno tan definidamente hispanoamericano como su contrario, el criollismo. Es un juego de antítesis que responde a la propia realidad antitética y dialéctica de la sociología continental. Y acusa su denominador común.

Aparte de esta modalidad y este período —y no en todo tampoco, sino en parte—, la poesía hispanoamericana se sustenta del tema continental. Algunos de los mismos "modernistas" tornan, como hemos visto, en algunos casos, como hijos pródigos, al hogar tradicional del americanismo. Lugones es exotista en su primera época, en las "Montañas del Oro" y en "Los Crepúsculos del Jardín", y en el Lunario Sentimental; en "Odas Seculares", en "El libro de los paisajes" y en otros, aparece como americano. Pero en general todo su contexto meta-

fórico está también condicionado, en cierto modo, por la realidad histórica inmediata, aun en aquellas formas extremas en que hay un predominio de los factores literarios.

Si el "Modernismo" tiene poco, como en Darío, o nada, como en Herrera y Reissig, de la realidad americana —de su naturaleza, de sus caracteres, de su historia—, es que ella significa, precisamente, un fenómeno de evasión estética de esa realidad. Y una estética de la evasión, por prescindencia de la realidad nacional, continental, sólo se produce, tal cual fue, en esta América; y es, por tanto, ella misma, lo reiteramos, un fenómeno estético hispanoamericano, típico del estado social de subdesarrollo.

Además —o a causa de ello— tal modalidad de la lírica hispanoamericana de entre ambos siglos, representa el influjo dominante del esteticismo "decadente" francés, de la segunda mitad del XIX, hecho que tampoco se produce en otra literatura. Ni aun el exotismo temático de gran parte de esa escuela cae fuera de los términos de la definición continental. Algunos críticos, como Blanco Fombona (en su estudio sobre el Modernismo) han llegado hasta considerarla la más auténtica expresión de la Poesía hispanoamericana. Y si bien este concepto nos parece exagerado, y en cierto modo equívoco, atestigua la característica continental del fenómeno. El Modernismo fue tan auténtico, en su hora, como lo había sido el Romanticismo, en la suya; y el concepto de Blanco Fombona es sólo la expresión fervorosa de un adepto. Visto en su perspectiva histórica, aquella escuela sólo fue grande porque coincidió con el talento de algunos poetas que en ella se manifestaron. Menos de los que se suponía entonces. En lo demás ha dejado tanta imitación y tanta hojarasca verbal como el Romanticismo.

En ninguna literatura, la influencia de la lírica francesa postromántica ha sido dominante —casi absoluta— como en la hispanoamericana del primer cuarto del 900. Esto es lo que caracteriza aquella escuela y aquella época, dentro de la Poesía del Continente, siendo mínima o nula en ella la presencia de los factores territoriales. Como fenómeno de ciudad, todo carácter autóctono era postergado por la expresión puramente psicológica, en un plano estético de universalidad polivalente. Aunque no siempre de autenticidad original.

En lo que respecta a la Narrativa, puede decirse que, así sean sus motivos de campo o de ciudad, se caracteriza en general, salvo excepciones, por el predominio que en ella asumen las formas de vida y de lenguaje propias de su realidad territorial e histórica, determinada por la suma de factores internos que se han señalado, y que componen el cuadro psico-social (subconciente) cuyos términos funcionales son el "imperialismo" y el "subdesarrollo".

Mas, no sólo en la Narrativa sino en los otros géneros está presente, como hemos anotado, ese signo común de americanidad fundado en la realidad geográfico-humana de sus países, aunque en menor grado; o, aparentemente, a veces, en menor grado. Si en la poesia la temática territorial se manifiesta en menor escala que en la novela, el relato, es natural que así sea, por cuanto la Narrativa tiene, en modo general, por sustancia, y como es lógico, el trasunto estético de la objetividad, una representación interpretativa de lo real, exterior y psicológico, en la Poesía, cuyo contenido y manera específicos son la subjetividad del autor, aquella realidad es sustituida por la expresión lírica.

En resumen, como expresión del sujeto y no representación del objeto, la poesía hispanoamericana —como la universal— se proyecta en el clima ideal de los estados de alma, teniendo frecuentemente, y mayor en ciertas épocas, el sentido de una evasión de la realidad concreta, independiente de las condiciones externas de la objetividad común; pero no de las internas, que son de orden psicológico, y determinadas por aquel fenómeno del colonialismo cultural, propio de su estado de subdesarrollo.

Una aclaración final sería, tal vez necesaria, para la más exacta comprensión de los conceptos precedentes, evitando equívocos.

El hecho de que los movimientos literarios —o ideológicos— europeos ejerzan influencia, resonancia, en el medio cultural hispanoamericano, no significa, por sí, una condición de colonialismo cultural en estos países, ni corresponde a un estado de subdesarrollo de su realidad histórica, es decir, de su sociología. Es fenómeno en cierto modo universal, común a todos los países comprendidos en el área de confederación cosmopolita de la cultura occidental contemporánea. Supra o infra desarrollados, todos participan de los movimientos que se generan en alguno de sus centros vitales de mayor intensidad funcional; y se propagan en ondas —como las eléctricas o magnéticas— en el campo que abarca tal común denominador.

El Romanticismo comenzó en Alemania y se propagó a todo el mundo occidental, así europeo como americano. El Realismo y el Modernismo comenzaron en Francia y se propagaron igualmente a toda Europa y América. La del Norte fue menos susceptible a la modalidad "modernista" por las propias condiciones psicosociales energéticas de su época, y generó otro tipo de influencia: la withmaniana, expresión de su dinamismo, que también se propagó, en contraste con la europea, en todo el mundo occidental. España, la más reacia al llamado "decadentismo" francés, lo recibió a fines del XIX,

llevado, en carambola desde Hispanoamérica, por Rubén Darío, iniciador, aquí y allí, de ese movimiento renovador en tal tiempo.

Y así como en el campo literario, en el ideológico. Todas las diversas corrientes filosóficas, científicas, políticas, producidas en el curso del XIX, se extendieron, desde sus centros de iniciación, a todos los miembros de la mancomunidad cultural de Occidente. Son estados de alma, de conciencia, que se van sucediendo en el proceso evolutivo de la cultura y atañen a todos sus componentes. El Positivismo científico, que llenó toda la segunda mitad del siglo, originado en Francia, (Saint-Simón, Comte, etc.) se extendió luego inmediatamente a Alemania, a Inglaterra, a Italia, al conjunto bi-continental atlántico, comprendiendo a EE.UU.

A ello habría que agregar, en son de ejemplos, los poderosos influjos intelectuales provenientes, no ya de un centro, sino de una personalidad genial, así en literatura como en filosofía. Tal, la filosofía de Nietzsche o la de Bergson, o la de Marx; aunque esta última ha operado además en un medio de fenomenalidad sociológica más o menos universal, de intensidad distinta según las regiones. Y advirtiendo que es como la forma culminante de todo un movimiento de filosofía social iniciado en Francia, juntamente con el Positivismo científico. (Proudhon, Fourier, Louis Blanc, el mismo Comte, etc.).

Pero la diferencia de repercusión y comunidad de vibraciones mentales, entre los países desarrollados y subdesarrollados, con personalidad cultural propia o sin esa personalidad todavía, consiste en que, en aquellos adopta formas diferenciadas de fusión entre lo que llega de otros centros irradiantes y sus propias características nacionales permanentes; mientras que, en estos, como ocurre en Hispanoamérica, queda en estado de mero reflejo imitativo, absorbente, alienante, sin caracterización diferenciada, sin denominador propio. Especialmente en el plano literario.

En esta América pudo tenerlo, tanto o más que en otras regiones integrantes del campo magnético occidental, si se hubiera fusionado con elementos objetivos y subjetivos propios. Y eso fue, sin embargo, y a pesar de todo, intentado, propuesto, en parte, pero con resultados frustráneos. Tal el caso de Santos Chocano y algún otro; por incidir factores adversos a su categoría estética, de lo que hacemos mención en otras páginas de esta reseña. Algo también se halla en el mismo Darío posterior a "Prosas Profanas" y en el Lugones de la última época. Pero en grado que no alcanza a dominar el fenómeno del exotismo afrancesado, o el cosmopolitismo a través de ese afrancesamiento. Tal, lo que responde a esta situación de colonialismo cultural, satélite de su Metrópoli. Queda hecha la aclaración.

HISTORIOLOGÍA DEL MODERNISMO

Existe cierta imprecisión entre los historiadores de la cultura hispanoamericana, en cuanto a los caracteres y alcances del movimiento intelectual promovido en el Continente hacia 1895, que se conoce con el nombre de Modernismo. El nombre mismo ya tiene un origen bastante impreciso y aún existe cierta incertidumbre acerca de ello. La incertidumbre comienza por la vastedad de sus alcances, de fronteras muy fluctuantes. Cierto es que, si el movimiento de renovación así denominado tiene su más típica manifestación en el campo literario, no se limita a éste, invadiendo también el de las ideas, o sea el plano de la cultura en general. De ahí lo impreciso de una definición. ¿Qué es —o qué fue— el Modernismo?

Adviértase que tal problema de definición no existe con respecto a otros movimientos de la evolución cultural, tales como el Romanticismo y el Realismo dentro del ámbito literario, o del Idealismo o el Positivismo en el más vasto y general de la historia de la Cultura intelectual de Occidente; sobre todo en cuanto se refiere a la promoción de tales modalidades de época en esta América. Ellas vienen ya suficientemente definidas de sus fuentes originarias europeas. Y la indecisión en lo que al Modernismo atañe tiene probablemente su razón primera en la circunstancia de que tal denominación no es europea, como ya lo eran aquellas anteriores. Es un término adaptado en Hispanoamérica para designar un conjunto convergente de posiciones intelectuales y estéticas que allá tenían otros nombres. Lo mismo ocurrirá posteriormente con el nombre de "Vanguardismo", que tampoco existía en Europa.

Empecemos por observar que la misma palabra "modernismo", aplicada por antonomasia y exclusividad a las formas de la cultura intelectual de una determinada época —la que comprende más o menos de 1890 al 1915 ó 20—, es confusiva y hasta un tanto abusiva; pues, en rigor un modernismo exis-

te en todas las épocas, siendo en todos y cada uno de los casos, la promoción de aquellos estilos de pensamiento y de arte que se van produciendo en el proceso de renovación constante de las culturas.

Pero la denominación especial de Modernismo ha sido aplicada convencionalmente en este caso a aquellas modalidades literarias de carácter antirrealista (a la vez que antirromántica) que en Francia —su patria de origen— cultivaron los escritores clasificados con nombres varios, todos más o menos ocasionales: parnasianos, decadentes, simbolistas. Y tanto más obligado es ese descarte del Realismo, cuanto que la estética antirrealista —que es la que aquí, en América, se llamó Modernismo— tiene sus propios escritores de género narrativo, inconfundibles con los otros (y que son los que influyen, por ejemplo, en la prosa de "Azul", de Darío): Catulle Mendès y Gautier, Villiers de Lisle, Barbey.

Pero hay dos perspectivas: la nuestra, la de este tiempo de posteridad en que juzgamos al Modernismo y la de los propios modernistas, en su tiempo inicial, hacia fines del XIX y comienzos del XX. Desde este segundo punto de mira también existe cierta confusión. En "Los Raros" de Darío, publicado en el 1896 (aunque algunos de sus estudios habían ya aparecido en la prensa desde el 93) no figura ningún escritor realista; todos pertenecen a las corrientes estéticas opuestas al realismo; si figura Max Nordau es por su "Entartung" contra los escritores de su tiempo; y si figura Ibsen es porque se le consideraba un "raro". Ningún realista podía ser *raro;* el realismo era lo vulgar, lo trivial, lo cotidiano; el rarismo (que también pudo el movimiento adoptar este nombre) implicaba, precisamente, la condición de estar espiritualmente sobre esa realidad inmediata y cotidiana, sea por la imaginación, o por el pensamiento. León Bloy es un "raro"; no lo podría ser Hipólito Taine. El Positivismo —hermano siamés del Realismo— no tiene cabida en el cuadro del Modernismo inicial de esa hora, que aún no usaba tal nombre. El de "raros" aplicado por Darío a los escritores no realistas (es decir, a los de predominio estético en su obra) probablemente proviene de Verlain: "Le rare est le beau". Y en todo el volumen de impresiones críticas de Darío lo que se percibe, en verdad, fundamentalmente, es una emoción de orden estético. El único personaje que parecería extraño en esa galería es Poe. Pero, bien mirado, no lo es tanto; no sólo por ser aquel de los románticos en cuyo genio se anticipan elementos de índole postromántica, y de ahí el culto que le profesaba Baudelaire, sino que también es, por su vida y por su obra, un "raro" típico, digno de ser puesto al lado de Lautréamont, de Villiers o de Verlaine. El modernismo —lo que luego se ha de llamar así—

aparece pues, implícitamente bastante bien definido —en el plano literario— en ese libro de Darío.

No obstante, crítico de tan lúcida conciencia intelectual como Rodó, se refiere al Modernismo de ese fin de siglo, en forma inmensamente más amplia, tanto que ya desborda toda definición cualitativa concreta, comprendiendo en su heterogénea, contradictoria actualidad (contradicción dialéctica, tal vez) todo lo postrromántico, incluso el Naturalismo y el Positivismo cuyos caracteres son tan distintos a los del esteticismo parnasiano-simbolista, cuyas tendencias recogía Darío en el libro motivo de ese comentario. "Yo también soy modernista —dice, hacia el 99, en su Estudio sobre "Prosas Profanas"—: pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que infunde carácter y sentido a la evolución del pensamiento en los últimos años de este siglo; a la reacción que, introduciendo en la literatura el Naturalismo y el Positivismo Filosófico, llévalos, sin menoscabo de sus elementos, etc." Aquí, modernismo equivale simplemente a modernidad, sin discriminación de tendencias. Y tal indiscriminación (indiscernimiento), como no puede ser atribuida a falla tan elemental del sentido crítico en conciencia tan lúcida como la de Rodó, debe cargarse a la cuenta de esa idiosincracia ecléctica —temperamento tanto como norma—, que caracteriza toda su obra, siempre en procura de soluciones y actitudes de conciliación intelectual. Pero, si esa inclusión de cosas tan dispares bajo el mismo rótulo de modernismo, podía ser explicable en aquel momento, hoy, la perspectiva histórica nos muestra que si esas dos corrientes —realismo y esteticismo—, pudieron desenvolverse contemporánea y paralelamente, aquí en América es imposible asimilarlas en una misma indeterminada denominación. Si Rodó incurre en eclecticismo, nosotros incurriríamos en confusión, lo que no es excusable.

Dos años antes de esas frases de Rodó, Reyles —en el Prólogo de sus "Academias"— al hacer profesión de fe de su Modernismo (si bien no emplea este nombre, aunque sí, insiste en el adjetivo *moderno*)— excluye al Naturalismo (y, por ende al Positivismo) citando como representantes europeos de la nueva estética que ha adoptado, a Tolstoy, Ibsen, Huysmans, D'Annunzio, Wagner, Stendhal (como precursor), Renán, y otros; pero a ninguno de los maestros del Realismo. Sólo llama la atención que no cite a ninguno de los grandes poetas "decadentes", a aquellos que como Baudelaire son padres espirituales de la época. Podría tal vez explicarse esta omisión por referirse sólo a géneros en prosa; sin embargo, aun allí tenemos que Huysmans y "Au rebours" no existiría sin "Las Flores del Mal". Pero, estas cosas suelen verse mejor

de lejos que de cerca. Ellos —los del Novecientos— iban en la procesión; nosotros la vemos pasar. Tenemos la perspectiva histórica.

Pocos años más tarde —hacia 1903— otro crítico de la misma generación, el también uruguayo Pérez Petit, camarada de Rodó en "La Revista Nacional", reúne en un volumen titulado precisamente "Los Modernistas", sus breves estudios sobre literatura contemporánea, algunos ya publicados en aquella revista. Se trata de escritores europeos —el único americano que en él figura es Ruben Darío— a los que da esa denominación. Su galería es más *ecléctica* que la de Darío en "Los Raros", pero no tanto como la de Rodó, implícita en aquella inclusión del Naturalismo y del Positivismo. Sus modernistas siguen siendo "raros", pero comprende en tal clasificación a algunos como Tolstoy, Whitman, Nietszche (aparte de otros como Mallarmé o D'Annunzio, cuya identidad es obvia), a quienes no puede negárseles aquel título, típico, de acuerdo con la visión hispanoamericana de la época. En ese libro —cuyo interés no va más allá de ser un documento histórico— se confirma pues el concepto de que entonces se entendía por Modernismo, toda forma de pensamiento y de arte que se diferenciara de los modos de pensar y de hacer de la época inmediatamente anterior, que si en Europa tiene como término virtual la fecha de 1850, en Hispanoamérica no lo tiene hasta 1885 o 90, en que el imperio total del Romanticismo (en Literatura y en Filosofía) empieza a ceder posiciones y derrumbarse ante el avance imperativo de las corrientes modernas (las promovidas en Europa durante esa segunda mitad del siglo).

Un historiador norteamericano de la Literatura americana del Sur, Isaac Goldberg, incurre hacia 1920, en un concepto confusivo que si era justificable en 1900 no podía serlo ya a esa altura del siglo, cuando el tiempo mismo había ya operado la discriminación necesaria. En sus "Studies in Spanish América Literature" —muy difundidos en este continente desde que Díez Canedo lo tradujo al castellano— extiende tanto el sentido del Modernismo, que llega a decir: "no representa un fenómeno restringido a los escritores castellanos e iberoamericanos de fines del XIX y principios del XX, sino más bien un aspecto del espíritu que penetró al mundo del pensamiento occidental durante toda esa era". Y en apoyo de su tesis cita autores de las literaturas inglesa, rusa, alemana, italiana, y —por supuesto— francesa, del último tercio del XIX, en letras y en filosofía. Pero, no incluye, sin embargo, a los Naturalistas y Positivistas, con lo cual, si bien universaliza el término en su valor geográfico, lo limita en sus características cualitativas, reservándolo para aquellas tendencias filosóficas o estéticas antirrománticas, pero también antirrealistas.

Ciertamente, el Modernismo, en aquel trance del 1900 es, confusamente, indiscriminadamente, todo el conjunto de formas y tendencias post románticas que llegaron en ese último tercio del Ochocientos, produciendo un movimiento de renovación en las letras y el pensamiento hispanoamericano. Pero de ese conglomerado heterogéneo, sin más nexo que su postromanticismo, la perspectiva histórica —que entonces no podía darse— de esta mitad del XX, debe discriminar (discernir), y concretar, pues tal es una de las operaciones fundamentales de la crítica histórica.

Como observa Hennequín, muy claramente, dentro de una misma época literaria y de un mismo medio, suelen coexistir y operar corrientes estéticas y filosóficas dispares. Agreguemos, por nuestra parte, que el solo hecho de su contemporaneidad no basta para caracterizarlas cualitativamente, aun reconociendo que el hecho mismo de esa contemporaneidad tiene algún sentido histórico profundo, pues que no se trata de un mero azar sino de un proceso de cultura. Así vemos incidir sobre América dos corrientes de pensamiento y de arte tan dispares como el Naturalismo y el Esteticismo (o Decadentismo) el uno influyendo sobre la Novela el otro sobre la Poesía; y como el Positivismo Científico al lado (o enfrente) del vitalismo trágico, pesimista, de Nietszche o el misticismo humanitario de un Tolstoy, en el campo de la *literatura de ideas*. Y es de este entrecruzamiento confusivo de tendencias y formas dispares, integrando en su conjunto la modernidad de la época, que el discernimiento crítico actual aconseja reservar la denominación de Modernismo —excluyendo de ello al Naturalismo y al Positivismo — para aquel grupo de tendencias y de formas afines (esencialmente antinaturalistas y antipositivistas). Mas, si en este campo de la "literatura de ideas", se percibe, como luego veremos, una cierta confusión producida por el hibridismo de esas diversas formas de pensamiento, en el campo de la poesía esa confusión, ese hibridismo, no se producen; el modernismo poético es algo perfectamente definido, respondiendo a aquella corriente estética nacida en Baudelaire, crecida y evolucionada a través de la doble proyección parnasiano-simbolista (con sus derivaciones en los géneros en prosa), todo lo cual fue también y no impropiamente llamado Decadentismo; aunque a Darío le enojara esta palabra, usada por primera vez, en tal sentido, en el Estudio de Gautier sobre "Las Flores del Mal", que sirve de Prólogo a la 2ª edición, y luego confirmada, *oficializada* por Verlaine, en la revista llamada justamente "Le Decadente", que patrocinaba hacia 1885. Tal resulta asimismo, del propio testimonio de la producción, en verso y en prosa, de los llamados "modernistas"

de Hispanoamérica, empezando por su iniciador, el "decadente" —malgré lui— de "Prosas Profanas".

Ya se dijo, en parágrafos anteriores —y se ha de ampliar muy luego— cómo y porqué, la Poesía y la Filosofía anduvieron algo dispares en la América de ese período— como asimismo anduvieron la Poesía y la Novela—, si bien se daba el caso, al parecer un tanto paradójico, de que algunos de los mismos escritores, modernistas en poesía, profesaran el Positivismo Filosófico, como en los casos de Lugones, Santos Chocano, González Martínez, Blanco Fombona, y hasta Herrera y Reissig. Darío y Nervo, siempre semicatólicos, son casi excepción. Lugones se adscribió al Catolicismo hacia el final de su carrera, después de haber sido socialista revolucionario toda su vida, y aún en su época más preciosista, en la de "Los Crepúsculos del Jardín". Blanco Fombona, que, en poesía derivó pronto hacia el criollismo, fue positivista en filosofía y realista en su narrativa. Sabemos que estas dos últimas formas eran afines. Pero Lugones se mantuvo, sin embargo, "modernista" aun en sus producciones narrativas, y a pesar de ser alguna de éstas, como "La Guerra Gaucha", de tema tan nativo. En otros, como en Vasseur, de filiación anarco-socialista, el Positivismo científico es cosa acorde con su poesía "revolucionaria" (en el sentido social) de "Cantos Augurales" (aparecido en 1904), mezclando en ellos, en personal hibridaje, mucho del lenguaje esteticista del "modernismo", fuertemente influido por Darío con el vocabulario de la ciencia, especialmente de la sociología.

Observemos que el Modernismo, por su índole, por su origen, por su estilo, es un arte específicamente aristocrático; y que su aristocratismo, evidente, ha sido señalado como una de sus características más inconfundibles (al contrario del realismo, que es de índole democrática) y no obstante vemos que él se concilia con el socialismo de Lugones, por ejemplo, y con el de Ingenieros —camarada de Darío y de Lugones, en los mismos cenáculos literarios—, y positivista acérrimo en sus ensayos de filosofía científica.

*
* *

Puesto que el movimiento hispanoamericano llamado Modernista —en sus caracteres y límites concretos— proviene de fuentes principalmente francesas, y es una consecuencia y un reflejo de la evolución literaria operada en Francia en la segunda mitad del Ochocientos —principalmente en la Poesía— es necesario, para encararlo en sus verdaderos términos, partir de aquel principio, es decir, del cuadro mismo de aquella evolución literaria europea. Procuremos precisarla en breve esquema y sólo a los fines de esta filiación.

Desde 1852, en el Prólogo de "Poemes Antiques", Leconte de Lisle anuncia el fin del Romanticismo, "cet art de seconde main...", y proclama la teoría del arte por el arte —es decir, el culto de la Belleza— que será, en adelante, la de todas las escuelas poéticas en Francia durante el siglo XIX. Y, más profundo y trascendente que el nuevo y solemne Pontífice parnasiano —rival de Hugo—, el verdadero genio inspirador de todo el movimiento poético (y literario), padre de la Decadencia (Decadencia que, por aparente paradoja verbal marca la mayor grandeza de la lírica en Francia), el ángel sombrío de "Las Flores del Mal" en 1856 daba su libro único y original, aquel del cual parten todos los caminos, aquel que trae en sí el germen de todas las formas y cuya partida de nacimiento es el escándalo de un proceso por inmoralidad. En 1866 aparecen "Poemes Saturniens", de Verlaine, hijo primogénito de Baudelaire. Pero en el 66 ya había empezado a publicarse la famosa serie del "Parnasse Contemporain" del editor Lamerre, que, a falta de otro mejor, dará nombre a toda la nueva poesía post romántica, hasta el 85 en que Moreas, en "Le XIX siecle", inaugura el de Simbolismo, para los "disidentes" del "Parnaso", nombre que habría de prevalecer como denominación definitiva de una estética y de una época. Sin embargo, y por el mismo tiempo, los postreros románticos —Gautier, Bambille— proclaman y practican un credo estético que se aleja tanto del ideal romántico como se acerca y casi se confunde con el de la nueva poesía. Theophile Gautier, el mismo del chaleco más famoso en la historia de la literatura, el de las grandes batallas románticas del 35 —a quien le está dedicado "Las Flores del Mal", como "au poète impecable, au parfait magicien des lettres françaices"—, y Bambille, y, hasta en cierto modo, Barbey, se caracterizan como modos de transición entre románticos y decadentes; ya ellos mismos tienen mucho de decadentes, según los conceptos de Gautier que enseguida tomaremos en cuenta. En "Esmaltes y Camafeos", el sabio culto soberano de la forma, el preciosismo verbal, el "artificio" —cualidades que lo diferencian ya fundamentalmente del Romanticismo, para el cual sólo vale la expresión directa, espontánea—, alcanzan tanta prevalencia como en el mejor de los parnasianos. ¿Es un romántico o un parnasiano, Gautier? Solo el título del libro es ya típicamente digno de esa escuela. Y el funambulismo poético de Bambille, su malabarismo verbal, su arbitrario juego con metros y rimas, no está ya en las puertas de "la musique avant toute chose"? Y "Las Diabólicas" de Barbey, no están ya iluminadas por el resplandor del satanismo baudelaireano, aunque este católico haya sido llamado "El duque de Guisa de la Literatura"?...

Imposible prescindir del hecho, demasiado significativo, que supone hallar en Bambille "palabras carmesíes", adelan-

tándose con esa asociación, al soneto de las vocales de Rimbeau, y otros intentos simbolistas de precisar el color de los sonidos, como la de René Ghil (fenómeno que, por lo demás, ha comprobado luego la física, en cierto modo, en su análisis espectral de ondas y vibraciones). Como tampoco ha de omitirse que se halla ya en Gautier una "Sinfonía en Blanco Mayor", de donde, indudablemente, viene la sugerencia del análogo y muy difundido título de Darío, "Sinfonía en Gris Mayor". Y de todo ello, más que probablemente, el título "Azul...", ya que no de la frase de Hugo que adujo entonces la crítica valeriana, y tiene otro sentido. Porque —como ya también se ha discutido—, "azur" no es "bleu".

Mas, aquello de Gautier que le vincula de modo categórico al movimiento "decadente" en la poesía, es su magnífico estudio sobre Baudelaire, que sirve de Prólogo a la segunda edición de "Las Flores del Mal", aparecida después de la muerte. Y no sólo por cuanto importa como valoración consagratoria del difamado y por entonces todavía discutido gran poeta, sino porque en él hallamos la primera definición de la nueva estética que se inicia con ese libro; primera y acaso de valor definitivo, pues ya está en él la verdadera clave; la valedera para ambas y para todas las diversas ramas en que se dividía ese árbol común —la parnasiana, la simbolista, la decadente, etc.—, cuyo común denominador consiste precisamente en esa característica del lenguaje, del "stil d'or", desconocida por románticos y clasicistas, que declara Gautier. Y definición de la nueva estética que se iniciaba, su verdadera clave. "Le poète des *Fleurs du Mal*", aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrème que déterminent è leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillisante qui se déprave et las hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. On peut rappeler à propos de lui, la langue marbrée dejá des verdeurs de la décomposition et comme faisandée du bas-empire romain, et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en deliquescence; mais tel est bien l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle, et developpé chez l'homme des besoins inconnus". — Ce n'est pas chose aisée, d'ailleurs, que ce style méprisé des pédants, car

il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore". Estos conceptos —que dejamos en su original para no estropear la magnífica prosa de Gautier— sólo han de tener su confirmación y su mayor precisión en las posteriores declaraciones de los propios maestros del Simbolismo, tales como se contienen en "Art Poétique" de Verlaine ("Jadis et Naguère"), con sus *slogans* (vueltos tales) de "la música ante todo" y de "torcerle el cuello" (a la elocuencia); o aquello de Mallarmé: "Las cosas no deben ser dichas, sino sugeridas", como en la música, cuya esencia, cuya búsqueda, según Valéry era la clave de todo el fenómeno simbolista.

Está también el famoso Manifiesto simbolista de Moreas, en el 85, que consagra la adopción definitiva de ese nombre. Pero al año siguiente del Manifiesto, Verlaine vuelve a reivindicar para sí el viejo mote de "decadente", de que ya hablara Gautier en el 68, y que el mismo Verlaine había asumido en el difundido verso: "Je suis l'empire à la fin de la décadence...". Para que no hubiera dudas la revista de sus amigos, que él patrocina, se llama precisamente "Le Décadente", empleada en el mismo sentido que la definiera Gautier. "Fui atacado y calificado con la inevitable palabra «decadente»...", se queja Darío en un prefacio de la segunda edición de "Los Raros" de 1905; pero, ¿acaso la palabra no estaba autorizada por Verlaine, dándole un valor muy distinto al peyorativo del vulgo académico? Pero Darío mismo tampoco se llamó nunca simbolista, ni siquiera modernista; no aceptó ningún nombre de escuela, pues pretendía estar fuera y por encima de ellas. Y lo estaba, en cierto modo, es claro; en el modo que toda personalidad auténtica se manifiesta a sí misma dentro y a través de las formas arquetípicas de un bien definido estilo de época.

Ecléctico, universal, cosmopolita, "con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo", así quería ser Darío; y, reiteramos, lo era hasta cierto punto. Pero en realidad, él, y los otros, sus cofrades —Lugones, Herrera, Freire, Nervo, etc.— a quienes alcanza la misma salvedad, operaban a sabiendas o sin saberlo, dentro de la doble corriente parnasiano-simbolista, y eran "decadentes" aunque no les gustara la palabra, porque el decadentismo, tal como acabamos de verle definido por Gautier, es la verdadera clave de toda su estética, no siendo aquello de la música de que nos hablan Verlaine y Valéry, sino una segunda instancia, más íntima, del proceso.

La definición de Valéry —el último gran sobreviviente del grupo de Mallarmé, y por tanto, muy testimonial— formulada hacia 1920, en el Prefacio del libro de versos "Connaissanse de la Déesse", de su amigo L. Fabre, asegura que, "lo que fue bautizado con el nombre de Simbolismo se resume muy simplemente en la intención común a varias familias de poetas (por

lo demás, enemigas entre ellas) de *reprende à la Musique leur bien"*. Puede admitirse como satisfactoria aunque quizás demasiado simplificante, esa definición con respecto al Simbolismo; pero ella no es suficiente para comprender también al parnasianismo, la otra rama de esa doble estética cuyos caracteres básicos generales están definidos en aquel párrafo de Gautier, y que, aquí, en Hispanoamérica alcanzó tanto o mayor influjo concreto que el Simbolismo propiamente dicho. Porque la índole del parnasianismo, de Leconte a Heredia, a Régnier y a Samain, es plástica y no musical, aunque no desdeñe la música; de donde los calificativos de "orfebres" y "lapidarios" tantas veces y necesariamente empleadas a su respecto.

Mas, si estas dos tendencias en sí mismas distintas —aunque tengan rasgos comunes, tales como su común aristocracia, el refinamiento verbal y el odio a la elocuencia— aparecen en algunos poetas franceses separadas, tales Leconte, Heredia, Valencia, Chocano y, en parte, Herrera y Reissig, en otros se acercan y armonizan, se refunden casi, como en Samain y en Regnier, de entre aquellos, y Lugones y el mismo Herrera de entre éstos. De la paridad —y no disparidad— de estas dos maneras da ya testimonio más concluyente el propio Verlaine a lo largo de cuya obra se alternan y a veces también se unifican, como las dos partes, las dos voces de un coro que integran una misma partitura. Henry de Regnier —otro ejemplo— es simbolista en toda su producción anterior a 1896, fecha en que aparece "Jeux rustiques et divins", y en 1900, "Médailles d'Argile", ambos en la manera netamente parnasiana, como un Heredia más sutil, un Heredia pasado por el Simbolismo.

*
* *

El Modernismo hispanoamericano —en poesía y aun en prosa— es una síntesis de ambas maneras, y sus caracteres generales —fundamentales— son, por ende, los mismos ya definidos en aquel Estudio de Gautier del 68 a que nos referimos, confirmados y precisados luego por las declaraciones de Verlaine, Mallarmé, Moreas, Valéry, etc., ya conocidas. Como norma estética nada existe pues de original, de propio, en la manera de los poetas (y de los prosistas) modernistas americanos, ni en los menores, que copian a los mayores, ni en los mayores, que reciben la influencia normativa poderosa de sus maestros franceses, integrando como "epígonos", un movimiento de la poesía europea —extensible a géneros en prosa— característico de la segunda mitad del XIX; es decir, una forma ecuménica de la cultura occidental, en tal período.

La posible originalidad modernista está únicamente en la personalidad de cada poeta, que, es, después de todo, donde está siempre, donde debe estar, pues las escuelas no son originales de nadie sino movimientos plurales, de grupos, fenómenos de evolución literaria, formaciones históricas. La originalidad personal, manifestándose dentro y a través de las formas estéticas generales, en este caso importadas. Así hallamos que, pronto Darío como Lugones o Herrera presentan muchas semejanzas con sus maestros franceses —sean Heredia, Verlaine, Laforge, Samain, etc.— pero no dejan de ser ellos mismos, por la manera propia de manejar las palabras —los símbolos—, que les confiere una personalidad estilística. Las influencias normativas, por más imperiosas que sean (y lo fueron tanto o más para los modernistas que lo habían sido para los románticos) —y aun más que las normas mismas conscientes, las sugestiones, operando en el subconsciente— no anulan, no inhiben la personalidad, cuando ésta existe lo suficientemente poderosa, a su vez, para asimilar todos esos elementos y operar con ellos, manifestándose a sí misma, a la manera como el nadador se mantiene a flote y dirige sus movimientos.

La misma diversidad de influencias dentro de tendencias acordes, tal como ocurre en los modernistas, que las reciben de muchos poetas de personalidad distinta, y no de uno solo (en esto estaría el peligro peor), da por resultado un producto que, teniendo rasgos generales comunes de escuela, no es ninguno de aquellos sino otro, al modo como la fusión de dos o más colores da otro color —o, por lo menos un matiz— diferente.

Si se tiene en cuenta, además, el muy diverso grado y la particular relación que simbolismo y parnasianismo adquieren en cada poeta (en cada escritor), participando siempre de la doble, múltiple, naturaleza de la música y de la plástica, se comprende que la mayor o menor originalidad —en el sentido de personalidad— depende de la mayor o menor imperiosa personalidad del autor.

Se ha hablado siempre muy mal del eclecticismo; se le desdeña como un producto híbrido y flotante. Tal vez en Filosofía ese juicio —o prejuicio— negativo, tenga cierta razón. En arte es un hecho legítimo; y la originalidad de un artista está en razón inversa a la exclusividad de las influencias estéticas que obren sobre él.

A medida que se alejan en la perspectiva histórica y se les pueden ver mejor, en sus relaciones con el conjunto de su época, se percibe más netamente la personalidad de los poetas de primer rango del modernismo, y cuan distintos son entre sí —y con respecto a los maestros franceses— Darío, Lugones, Chocano, Herrera, Nervo, Freire, Valencia, Leopoldo Díaz y

otros. (No todos los nombrados son, tampoco, de igual jerarquía; los señalamos por su nombradía de hecho.)

Mas ha de observarse que la originalidad del Modernismo poético hispanoamericano, considerado en modo plural, como una estética, y del cual dijimos que no era original —en un sentido americano—, puesto que provenía íntegramente de la escuela parnasiano-simbolista francesa, implica, sin embargo un factor de orden más genérico que el de la sola personalidad del poeta a que nos hemos referido. Este factor consiste en la renovación del lenguaje por la acción de la nueva norma estética, lo cual produce una renovación de la propia escuela, al ser transfundida al cuerpo de un nuevo idioma. Pues siendo el Modernismo poético, ante todo —en sus técnicas fundamentales— una renovación en las funciones mismas del lenguaje, su trasplante hispanoamericano importa tanto como una recreación.

Toda gran escuela poética —de época— trae consigo, necesariamente, una renovación del lenguaje. El vocabulario poético del Romanticismo no es el del Neoclasicismo académico, al que sustituye. Pero esta renovación idiomática atañe sólo al repertorio verbal; no es una revolución como la del Modernismo, porque ésta alcanza a la función misma de la palabra, al hacer de ella el instrumento refinado, complicado, de una estética que le atribuye valores plásticos y musicales, y virtuosidades de sugerencia indirecta, que modifican, en el uso, su sentido primario corriente. Las palabras, en la poética modernista americana —como en la parnasiano-simbolista francesa— adquieren un segundo, un tercer plano de significación —una dimensión distinta a la del Diccionario académico— (como se ve en Darío, en Herrera, en Lugones, etc.), determinando ya de por sí ese factor de originalidad genérica a que aludimos.

No es cierto lo que asegura Blanco Fombona, de que el Modernismo convirtió en oro el bronce de la lengua española, aludiendo en esto al lenguaje rudo de ciertas formas primitivas de poética, como el Romancero.

El principio del "estilo ingenioso, complicado, sabio, lleno de matices y de búsquedas, alejando siempre los límites de la lengua" como decía Gautier, del lenguaje *indirecto,* como pudiera también decirse, y que ya está —en principio— en algunos de aquellos *clásicos* castellanos del Siglo de Oro cuyo estilo ingenioso, sabio, complicado, refinado, etc., tanto se acerca a la estética de los simbolistas. Pero ya sabe que, a los Modernistas hispanoamericanos, ese lenguaje, ese estilo, no les viene de las fuentes castellanas del Siglo de Oro (condenadas por la norma académica), sino de la revolución literaria francesa de la segunda mitad del XIX, existiendo sólo una cierta coincidencia que no llegó a tener efecto sino hasta más tarde aun en España misma.

Lo cierto es que, salvando esa gran laguna de dos siglos, la poética Modernista renovó en tal sentido el lenguaje y el estilo, y por un proceso de reencarnación de la estética parnasiano-simbolista en el cuerpo idiomático castellano, significó, en cierto modo, su originalidad. Aquella originalidad hispanoamericana que los románticos habían logrado, relativamente, por los temas, por los motivos, pero en la épica, no la lírica.

*
* *

Tampoco es verdad, sino relativamente, otro aserto de Blanco Fombona en sus estudios críticos sobre el Modernismo y los Modernistas, cuando afirma que fue éste "un movimiento de emancipación, una revolución libertadora". Puede admitirse este concepto si se considera al Modernismo dentro de su tiempo y con respecto al estado de la Poesía hispanoamericana en la época de su aparición, o sea en las postrimerías de la ya senil escuela romántica, su antecesora. Pero no es admisible si se le toma como una afirmación de valer general, en relación con todo el pasado de la Poesía y de la Literatura, en América. Esto sería sólo un error de visión de los Modernistas como Blanco Fombona, debido a una perspectiva histórica demasiado restringida, al horizonte inmediato de su época; o, mejor dicho, a una falta de perspectiva histórica.

Lo mismo que dice B. Fombona del Modernismo, lo habían dicho ya, y con tanta razón, los románticos hispanoamericanos del 40. Y lo mismo, y con razones tan buenas, habían dicho los realistas de 1885. Y, más tarde —ya cumplido y traspuesto ese ciclo modernista— habrían de decir los "Vanguardistas" de 1920, quienes, al adoptar preferentemente el verslibrismo (no sólo fuera de metro y rima tradicionales, sino de todo ritmo musical, construyendo para su uso las más caprichosas formas tipográficas y haciendo de la metáfora el órgano específico de la poesía) se declararían emancipados de la ya vieja "música" del simbolismo; y más que emancipados, redimidos, de su artificioso esteticismo aplicándole, al revés, aquello mismo que Verlaine había dicho: "et tout le reste est littérature". Para los Vanguardistas hispanoamericanos (equivalentes a los "ultraístas" españoles), el Modernismo ha de ser también, peyorativamente, "la littérature". Porque, la nueva corriente así llamada, que sustituye al Modernismo, es también, a su vez, tras un rápido y devastador auge revolucionario (del 20 al 30 más o menos, época en que el mismísimo Darío estará muy desdeñado...) declarada cosa marchita, que requería inmediata superación; condenada y enterrada, sin mayores honores.

Todos los movimientos renovadores que se van suscitando temporalmente en la historia evolutiva del arte, poseen el mismo valor y sentido revolucionario, emancipador; pero ninguno tiene —como, por ilusión egocéntrica, lo cree la generación en que se suscitan— un valor definitivo, permanente. Todos son por destino necesariamente renovadores y necesariamente caducos. Y de ahí la lucha que cada uno ha de entablar con el orden de conceptos y gustos preestablecidos, orden ya en su edad de vejez y esterilidad, para imponer los propios, para imperar universalmente en su época, hasta que llegue la próxima revolución que, a su vez, ha de suplantarlo después de vencerlo en la lucha siempre renovada que es su ley. Los revolucionarios de hoy son los conservadores de mañana. Pues, aquello que es novedad y liberación en los nuevos movimientos estéticos, en su hora histórica, se convierte en retórica y conservatismo odioso al fin de su tiempo.

Sería erróneo, sin embargo, pensar —como también suele pensarse repetidamente al comienzo de cada ciclo— que los viejos estilos perecen y han de ser sustituidos, por ser, en sí mismos, erróneos. Pero lo que ocurre es que la verdad de una época es error en la siguiente (en la inmediatamente siguiente, no en la posteridad, donde todo recobra su valer permanente y su entidad a-histórica), pues se trata de estilos de época, formas de reencarnación y renovación vitales del espírtu. Y así, aparte de ser expresiones de su tiempo, formas históricas necesariamente transitorias, dejan tras de sí, como herencia universal, la obra de los escritores de talento, virtud que se manifiesta y perdura a través de todas las formas y las escuelas. Los grandes poetas simbolistas, como los grandes románticos y los grandes *clásicos,* se reconcilian en el plano de la grandeza, que es el de la Posteridad. Y es gracias a esta constante renovación de estilos, de formas, de escuelas, de "revoluciones", que la llama de la poesía nunca se apaga; y lo que sobrevive a la caducidad de cada escuela, se vuelve clásico, es decir, que se incorpora a la herencia universal, viviente, del espíritu y del arte.

*
* *

La mayor parte de los intelectuales marxistas sostienen el carácter "burgués" del Modernismo, sosteniendo este criterio, sólo en virtud teorética del determinismo superestructural aplicado a la psicología del arte, aunque proceda de las mismas clases burguesas, y no del proletariado obrero; y su marxismo, su revolucionarismo social, está exclusivamente determinado por su cultura intelectual. Compruébase que es paralógico, de acuerdo con la realidad histórica, lúcidamente encarada y sin anteojeras teóricas, el aserto de que el fenómeno literario del Modernismo tenga algo que ver con el supuesto hecho de la colaboración de las burguesías nativas con las europeas, a la imitación de cuyas excelencias se dedicaron. Precisamente, los hechos patentizan que las burguesías nativas, las altas clases dirigentes de la política, la economía y la cultura académica del tiempo inicial del Modernismo, fueron —como casi siempre lo son, en cada época— opuestas a las innovaciones estéticas y filosóficas. Su característica psicológica es ser conservadoras en todo. Y los jóvenes de la "nueva generación" de 1900, que respondieron a la demanda de las nuevas corrientes estéticas e ideológicas que les llegaban de Europa —su usina de producción—, tuvieron que luchar contra la resistencia retórica del ambiente académico; y que sólo más tarde su minoría llegó a imponerse, y su estilo a predominar, del mismo modo que ocurriera antes con el Realismo, el Romanticismo y otras tendencias.

No fue por la imitación europeizante de "las burguesías nativas" que se introdujo en América el Modernismo; como no fue por eso que se introdujo, antes, el Realismo de la novela, o el Romanticismo de 1840 (los cuales también chocaron con la resistencia de la cultura académica establecida). Fue por una razón y una ley, mucho más universal, que decreta la propagación de los movimientos renovadores en el ámbito de la cultura, desde sus senos originarios a todo el cuerpo universal comprendido en sus límites históricos.

Otro error de juicio, aunque muy de otra índole, es preciso aclarar, ya que en él incurren críticos de tanta jerarquía intelectual como Torres Rioseco, Marinello, Sánchez y otros. Es aquel que atribuye, en gran parte, el advenimiento del Modernismo a factores de índole social y económica. El primero de los nombrados escritores americanos se refiere, entre otros factores de orden científico-psicológico (que acusan la persistencia de criterios positivistas, con predominio de los factores extra-literarios) a "la herencia de lujo y de pereza que recibieron de la Colonia nuestras clases "altas". El segundo, aplicando un criterio más extrictamente marxista, asegura que, "si bien la importancia cobrada por las naciones hispanoamericanas para los dominadores de la economía mundial determinó un largo colonialismo, intensificó también contactos y relaciones que permitieron nuevas posturas a los hombres mejor dotados..."; y que, "las burguesías nativas, colaboradoras de las extranjeras, se dedicaron en todo a la imitación de las excelencias de las metrópolis económicas europeas, y por ello, el intelectual hispanoamericano de esta época no concebiría su oficio sin la posesión de las últimas formas (modas?) europeas, etcétera".

Los poetas franceses, de Baudelaire a Valéry —pasando por Mallarmé, Verlaine, Rimbeau, etc., etc.—, suscitadores de

aquel movimiento estético y maestros de los hispanoamericanos, recibieron herencia de lujo y de pereza del Coloniaje?... No parece de ningún modo necesario ese ingrediente psicológico en la estética del Modernismo, suma y sigue del Decadentismo europeo, transfundido al lenguaje castellano. La identidad de caracteres de entre esa poesía europea y la hispanoamericana correspondiente a tal época, hace obvia mayor comprobación, evidenciando el paralogismo de aquel argumento. En cuanto al otro, al de "las clases altas", —aparte que lo de altas o bajas no tiene en esto ningún sentido como no sea el de cultas o incultas— ha de reconocerse que, así en América como en Europa, son estas antes, ahora y después, las únicas en cuyo seno se produce el fenómeno literario; salvo que se trate del *folklore,* que no es, precisamente, arte todavía sino prearte, materia prima popular que el artista transforma en arte, estilizándolo. El escritor puede no proceder de clase pudiente, (y, en la mayoría de los casos no procede de la alta burguesía, como lo atestigua la biografía, sino de la llamada "clase media") pero sí de un medio de cultura. Y es en este ambiente de cultura intelectual y estética, ecuménico, que se producen las corrientes de pensamiento y de arte de las que, en su oportunidad histórica, el escritor participa.

*
* *

La cultura intelectual de Hispanoamérica es, en 1900 —como lo era ya en 1850 y como lo sigue siendo un siglo después— exclusivamente occidental. Lo es desde sus orígenes coloniales, porque la cultura escolástico-humanística española, la de la Antirreforma, que fue la de sus primeros dos siglos es también parte de la Occidental, y exclusiva en América, anonadada como fue, por la Conquista, toda estructura cultural precolombiana. Así, pues, todo fenómeno de evolución que se produzca en sus centros de mayor intensidad repercute y se reproduce, más o menos idénticamente (pues que se trata de especies mentales) en este lado del Atlántico, que es el Mediterráneo de la Cultura Occidental moderna. Antes y después del Modernismo, todos los grandes movimientos ideológicos y artísticos, las grandes corrientes evolutivas, han repercutido y se han reproducido igualmente, sin que sea necesario para ello recurrir a especiosas explicaciones de índole sociológica, más adecuadas para otros fenómenos de orden interno, tales como el mayor o menor grado de aclimatación de esas formas de cultura, importadas, a las condiciones de la realidad ambiente, las variantes que puedan producirse por efecto de su trasplante al medio americano, derivando hacia un posible americanismo literario, es decir, nacionalizándose.

Blanco Fombona asegura que el Modernismo afrancesado en sus comienzos se tornó luego americano, criollo. Esto es, ya, otro aspecto de la cuestión, distinto al de su génesis y promoción misma y relativo a sus posteriores evoluciones dentro del medio, bajo el influjo de sus factores internos, fenómeno del cual trataremos páginas adelante. Ahora debemos dar prioridad al examen de sus comienzos.

*
* *

Los límites de comienzo de un movimiento literario son tan imprecisos como pueden serlo los de todos los fenómenos naturales y humanos que se van presentando en el curso temporal de un proceso evolutivo, viviente. Desde el momento en que aparecen los primeros síntomas de la novedad —los primeros movimientos disidentes, divergentes— dentro de un régimen mental más o menos determinado, señalado por el predominio de una estética, hasta el otro momento en que esa nueva dirección divergente llega a predominar a su vez, frente al estado de caducidad del viejo régimen, media un período que suele llamarse de transición, en que ambos órdenes coexisten luchando, el uno por imponerse, el otro por sobrevivir, éste creciendo, aquél decayendo fatalmente. Por ello es fecha discutible la del comienzo del período *modernista* en Hispanoamérica. Pero lo es también la de su pronunciamiento en Francia (su patria de origen) pues, si la mayoría de los historiadores convienen en situarla hacia 1870, tras la caída del Segundo Imperio, imposible no recordar que ya, en el 1852, Leconte, en el prefacio de sus "Poemas Antiques" (que inician lo que luego se llamaría el Parnasianismo) proclama la muerte del Romanticismo, al que llama "arte de segunda mano"; que en el 56 aparecen "Las Flores del Mal" (seguidas del escándalo de su procesamiento), que en el 66 Verlaine publica "Poèmes Saturniens"; que el estudio de Gautier sobre Baudelaire es del 68; etc. Por tanto, el movimiento parnasiano decadente existía, con pujanza decisiva desde el año 50; y la fecha del 70 sólo marca aquel momento en que su predominio es ya imperial, quedando del romanticismo anterior solo algunos viejos gloriosamente jubilados.

Si en América tomamos la fecha en que el Modernismo ya se ha impuesto, y el Romanticismo está enterrado (aunque no sin dar gritos anacrónicos de ultratumba) habría que señalar el año 1900. Pero "Prosas Profanas" es del 96, "Los Raros" del 93 y "Azul" del 88. Ese lapso del 88 al 95 es el que puede ser considerado de transición; los epígonos hugonianos del Romanticismo (presididos por el arrogante mosquetero Díaz Mirón, pero superados en su mismo campo por el Lugones primerizo de "Las Montañas de Oro") lanzan sus postreros bri-

llos retóricos sobre una América literariamente rezagada (y recalcitrantemente oratoria) que, mientras tanto mira con asombro y recelo provincianos alzarse en el horizonte los nuevos dioses heráticos adorados por Rubén Darío. Actúan también, allá en el norte, y hacia ese mismo tiempo, dos o tres poetas a quienes los historiógrafos literarios han calificado *de transición,* o premodernistas, tales como Julián del Casal y Gutiérrez Nájera, admitiendo en ellos una cierta influencia de la poesía francesa contemporánea, algo como el "galicismo mental" de "Azul". Algunos críticos compatriotas de ambos —cubanos, mexicanos— llegan a llamarles precursores. Pero, bien leídos, se encuentra en ellos, ese "sabio refinamiento del lenguaje" que, según hemos visto, define la estética del movimiento parnasiano-simbolista que no es el que se expresa en los versos simples de esos autores. Gutiérrez Nájera, el más difundido de esos poetas que se mueven en la zona transitiva premodernista, del que puede decirse que alcanzó en su época prestigio tan brillante como su coterráneo, el mismo Díaz Mirón, presenta dos fases o épocas netamente distintas, no tanto en cuanto a su estética sino a su carácter. La primera es la de su frivolidad parisiense, su sensualismo ingenuo, y sus fútiles juegos de rimas, un poco al modo de Bambille, y que parece ser la única faz y época que algunos críticos toman en cuenta, agregado a su Revista Azul, para referirse a él como un cuasi modernista. Pero hay en él otra fase, la más seria, la más digna y por la que puede perdurar en la estimación de la posteridad, mucho más que por aquella otra de mero diletante afrancesado, que sólo recoge la cascarilla boulevardera del postromanticismo; y es la del Gutiérrez Nájera elegíaco, representado en piezas como "Monólogo del Incrédulo", "Tristísima Nox", "Después", y que nada tiene que ver con aquel, que parece el de sus veinte años. Expresiones de un hondo sentimiento de amargura y escepticismo, donde el sentimiento de amargura filosófica y entrañable pesimismo, alcanza acentos de los más hondos en la poesía americana; pero en los que tampoco hay ya trazas de "modernismo". El lenguaje es simple, directo, más cerca de lo romántico; y nos inclinaríamos a considerarles más adecuadamente entre las muy escasas composiciones *líricas* de valer que ha dejado el paso del Romanticismo en estas tierras. Esta estimativa está de acuerdo con el hecho de que las mejores composiciones de este género corresponden a la última época de esa escuela, a sus postrimerías. También el poema épico-lírico de mayor entidad que produjo el Romanticismo, tan abundante en *Leyendas,* "Tabaré", data del 88, el mismo año de "Azul".

En Julián del Casal, en Martí, en González Prada, se observa esa misma forma de transición entre Romanticismo y Modernismo, que consiste principalmente en haberse despojado del característico énfasis verbal de sus predecesores (algunos, todavía sus contemporáneos) si bien conservan aún, en general, el lenguaje de su época y su repertorio temático. Además de ello ensayan algunas formas rítmicas nuevas, pero que, como ya se ha anotado, no tienen el sentido de la música de los simbolistas. Ni en "Hojas al viento", "Nieve", y "Bustos y Romas" de J. del Casal, ni en "Versos Libres" y "Versos Sencillos" de Martí, ni en "Exóticas" de González Prada, se halla nada que corresponda típicamente al esteticismo de la nueva época. Prima en todos ellos —como en Gutiérrez Nájera— la expresión directa de sentimientos e ideas, propia del Romanticismo principalmente, y no la manera indirecta, estéticamente estilizada, de los modernistas subsiguientes, razón por la cual nos inclinamos a considerarles más propiamente como formando parte todavía de la poética anterior, aunque en sus postrimerías transitivas, en sus declives premodernistas.

En cuanto a Asunción Silva, el poeta más original y perdurable de tal período, ya anotamos que su famoso "Nocturno" principalmente, entre otras composiciones, es la pieza anterior a Ruben Darío que ofrece un empleo de las formas musicales más afín al simbolismo, esto es, en función puramente sugestiva, para crear por sí mismas un determinado clima poético, más allá del sentido mismo de las palabras, si bien parece evidente que su inspiración proviene más de Poe que de los Simbolistas, y si bien su vocabulario es aún el de los románticos. El lenguaje típicamente modernista —es decir, de procedencia original parnasiano-simbolista francesa— se encuentra por primera vez en Darío, en sus poemas fechados en el 92, 93 y 94, insertos en "Prosas Profanas".

*
* *

El otro grupo, en cambio, —Díaz Mirón y los suyos— se caracteriza por el cultivo del viejo énfasis retórico, pero que cobra en él y en ellos, una nueva forma y nuevos prestigios, al adoptar un estilo sonoro y como lapidario, en el que se supone la influencia parnasiana; en rigor es lo opuesto de la estética del parnasianismo, pues se resuelve en hinchadas cláusulas oratorias. El diazmironismo es —en cierto modo— un producto típicamente hispanoamericano aunque no precisamente muy recomendable, ya que *estiliza* un vicio retórico endémico de estas latitudes, al cual viene a torcerle el cuello el Modernismo. Sin embargo, bajo la influencia olímpica y el éxito invasor del autor de "Lascas", ese mal —que, en verdad es una especie de antimodernismo— adquiere prestigios iguales o mayores que los alcanzados por el rubendarismo. De 1890 a 1900 no hay corral literario donde no se oiga el canto alti-

sonante de ese gallo sentencioso y fanfarrón, que ha de llegar a nuevas y más pujantes resonancias en la fanfarria metafórica de Santos Chocano, cuya "Alma América" aspirará a consagrarle como "verbo" continental.

En suma, no se encuentra en los grupos de poetas inmediatamente anteriores a la promoción modernista —o diazmironianos los oratorios y los anti-oratorios— el rasgo fundamental del Modernismo, que es aquello que le es esencial, la estética del lenguaje, pues sabemos que esta escuela es, ante todo, una revolución estilística del idioma. No son tanto los temas, cuanto el vocabulario y el modo de emplearlo lo que distingue y caracteriza a los modernistas. Esto no implica que el modernismo no tenga también su temática propia, su repertorio general de motivos, correspondiente a su concepción estética del mundo (al estado de conciencia esteticista, contrapuesto al eticista que primaba entre los románticos y también entre los realistas, aunque aquellos eran sentimentales y estos objetivistas).

Que la innovación operada por el Modernismo es principalmente de orden estilístico, atestigua el hecho de que alguno de sus más conspícuos representantes —Darío, Herrera, Nervo— tratan motivos sentimentales, de índole romántica, con ese "sabio refinamiento" del lenguaje que es clave de la estética parnasiano-simbolista, lo cual los mantiene dentro del modernismo. Ya el mismo Verlaine —y más tarde Samaine— han dado pruebas de ello, elaborando un romanticismo exquisito, pasado por los alambiques estéticos del decadentismo, que no es el de los románticos. Darío dice su frase célebre: "Quién que es no es romántico?", y él lo es, también, ciertamente; como lo es Herrera y Reissig, pero en otro lenguaje poético que el de los antiguos, lo que da un producto distinto. Mas; puede decirse que todo, lo romántico, lo clásico, lo barroco, se halla en toda poesía, pero, al estar encarnado en el "estil nuovo", cambia finalmente de carácter. Los parnasianos y simbolistas franceses —como luego sus discípulos americanos— usan y hasta abusan de imágenes de mitología greco-latina, tan caras a los clasicistas, pero en estilo bien distinto al de aquellos. Y es el estilo, no los motivos, no los temas, lo que define una estética, una modalidad. Lo mismo cabe decir de temas y motivos románticos. Ya el satanismo y el sensualismo están en Byron y en Musset; pero cuan distintos a los que contienen "Las Flores del Mal"!... En poesía, lo fundamental no es lo *que* se dice sino *como* se dice. En el *como* está el quid del Modernismo. La poesía es un arte de las formas verbales y por eso conceptuamos que el quid del Modernismo poético está en ese "sabio y complejo refinamiento del lenguaje" que comienza en la poesía hispanoamericana con "Los Raros" de Darío.

Por eso conceptuamos —e insistimos— en que el quid del Modernismo está en el complejo refinamiento del estilo, en el lenguaje que llamamos *indirecto,* en oposición al lenguaje *directo* (directamente expresivo o representativo) de románticos y realistas. Tal estilo, en la poesía hispanoamericana no comienza hasta "Prosas Profanas" con su único posible antecedente en el "Nocturno" de Asunción Silva.

En "Prosas Profanas", decimos, no en "Azul". En "Azul", ese primer ensayo de galicismo estilístico, aparece sólo en la prosa, no en el verso, que aún sigue siendo allí, poco definido. El mismo Dario declara (en su Autobiografía) que quiso introducir en la prosa castellana la sutileza y la gracia del francés moderno (el de su época); y confiesa haber tenido por principal maestro en ese nuevo tipo de cuento que ensayaba a Catulle Mendès, un escritor bastante superficial y tenido hoy por secundario, pero que, según parece, en su tiempo (y para América) gozaba de prestigio. Cita también, a propósito, otros mayores, como Gautier y Villiers de Lisle. Valera, en su Carta, haya que "la prosa es más afrancesada, el verso más castizo...". *Castizo,* en la pluma de Valera ya se sabe lo que significa: es testimonio, y el más seguro, de que poco o nada hay de "modernismo" en el verso de "Azul".

La innovación galicista en la prosa prosigue en la serie de artículos escritos ya en Buenos Aires, que forman "Los Raros", cuya influencia sobre el ambiente intelectual americano, otro escritor, el más famoso de los "Croniqueurs" de la época, el guatemalteco Gómez Carrillo, parisiense adoptivo, tertuliano fervoroso de los cenáculos "decadentes", refuerza, inundando los periódicos con sus notas sensacionales acerca de la actualidad literaria europea, enviadas desde *El Boulevard,* y recogidas luego en varios libros, como "El alma encantadora de París". Pero, a pesar del clima mental galicista que esa literatura iba madurando, en la joven generación, la poesía seguía adicta a sus formas tradicionales, necesitando, para poder desprenderse de lo romántico y emprender la aventura del Modernismo, el ejemplo y el empuje poderoso de "Prosas Profanas", no aparecidas hasta el 96.

Todavía hacia el 97, Lugones, joven de veintidós años recién llegado de su Provincia, lanza en Buenos Aires "Las Montañas del Oro", en cuyas visiones poenianas resuena el vasto trueno de Hugo, animando la hipérbole y la antítesis; Herrera y Reissig, más regazado aún, se halla en la etapa ingenua de sus *Cantos* A Castelar, A España, A Lamartine, A Guido Españo; y Santos Chocano *diazmironea,* abundosa y sonoramente, en sus "Iras Santas" y otros poemas. Toda aquella revelación —hecha en "Los Raros" y por Gómez Carrillo— de una Francia distinta a la de Hugo, el descubrimiento asombrado de la nueva Europa desconocida hasta entonces por la atra-

sada "musa" hispanoamericana del Romanticismo, —los "raros", los "decadentes", los "estetas", los "anarquistas", los "malditos", etc. etc.— no producen efectos visibles hasta después de "Prosas Profanas", donde Darío realiza la gran hazaña de introducir en el verso castellano las innovaciones estilísticas que ya introdujera en la prosa, creando el instrumento verbal necesario a la nueva estética.

En "Prosas Profanas" —el título más célebre en la historia de la poesía hispanoamericana— conjunto algo desigual de valores, no obstante su general denominador estético, el poeta presenta su producción posterior a "Abrojos" y a "Azul", libros dados en Chile en el 87 y 88, y donde, como anotamos, el Modernismo poético está aún ausente. Pero ya, una de las más notables composiciones de "Prosas Profanas", la titulada "Pórtico", escrita para el libro "En Tropel", de Salvador Rueda, data del 92; y en ella está ya plenamente el Modernismo de Darío, debiendo ser ésta considerada, por sus características de estilo, la primera poesía hispanoamericana de la nueva escuela, debiéndose anotar todavía a este respecto que, por un fenómeno no raro en la historia de la poesía, es esta primera composición suya de tal estilo, —esta primicia— una de las más perfectas de ese período de su autor, contándose entre aquellas que de su obra total quedan con valores definitivos, en la posteridad, incorporadas al tesoro permanente y universal de la Poesía. Este tesoro permanente, viviente, se forma, como sabemos, con aquello de cada poeta que perdura, después que el cambio de modalidades y de épocas ha despojado a su árbol de todo lo que es su fronda caduca, y que, por lamentable y cierta paradoja, suele ser lo que más bulla mete entre sus contemporáneos.

Conjunto desigual de valores, anotamos a propósito de este libro —y esta observación no debe parecer irreverente— en el que ya está todo Darío, con sus virtudes y sus defectos, ambos igualmente característicos y tal vez igualmente necesarios. Toda virtud en arte tiene, como los cuerpos, una sombra que le acompaña siempre (esa sombra que, en pintura sirve para dar relieve a las figuras) salvo en aquellos momentos cenitales, en que su arte alcanza el total equilibrio; entonces la sombra se recoge en el cuerpo y este aparece puro, en su ámbito. Así, lo grave y profundo, en poesía, corre el riesgo de volverse pesado; lo gracioso y ligero tiene por riesgo (por sombra) la frivolidad; lo pujante y tumultuoso, es, a menudo, informe; lo escueto está bajo la amenaza de la dureza y la sequedad; lo demasiado normal está a un paso de lo trivial o de lo académico. El Modernismo de Darío —el de casi todos los Modernistas— tiene por sombra, por defecto, el preciosismo ornamental, como en Herrera, el rebuscado alambicamiento. Darío no cae sino raramente en el segundo; pero, en cambio, abunda, a veces, en el primero.

Al par de la riqueza y aristocracia de su lenguaje, al juego y la gracia de su verso, a su música verbal y a su ajustado ritmo, se dan en él, a menudo —sobre todo en la primera época— ese vacío lujo ornamental, ese paganismo frívolo, cierta *bijouterie* de *boudoir* y de bazar, que es su flojera, y llega a ser vicio confesado en aquello de "Amo más que la Grecia de los griegos la Grecia de las Francias", y más "las diosas de Clodion que las de Fidias"..., pecado del que, más tarde, ya mayor, ha de sonreir con autoindulgencia.

Cierto, por lo demás, que ese juego de trianones galantes —al que alguien, con mala voluntad, llamó "sueño de mulato..."— le venía, como pecado original, no de su supuesta mulatez, sino de las "Fiestas" verlaineanas (lo peor de Verlaine) y lo más ingenuo y pastichesco de Darío.

El rostro desnudo y severo de la realidad humana aparecía de nuevo, frente al camino. "La caravana de la Decadencia" —como decía Rodó en el 98— *se detiene fatigada, desorientada, observando el horizonte*... Hacia 1906, el último de los grandes sobrevivientes de la época, Henry de Regnier, se convierte, ya viejo, al nuevo culto de un arte más vital, más humanizado, más sencillo, publicando, después de "La Cité des Eaux", "La Sandale Ailée", que haría decir al crítico Fernand Gregh, "En ces vers transparents, l'adieux au symbolisme de jadis, l'aveu qu'à son tour le hautain et mélancolique rêveur veut déserter la Légende pour la Vie, sont, pour qui sait lire, formels, — autant qu'une idée puisse être exprimée formellement par le poète qui a le mieux gardé de l'enseignement de Mallarmé, l'habitude de "ne fair que des allusions". Y el más joven de los discípulos de la Rue de Rome, Valéry, enmudece, para no volver a hablar hasta veinte años después, en otro lenguaje, más próximo a las matemáticas que a la música. Darío verá alzarse todavía poco después, en el escenario de su antigua querida *Lutecia* verlaineana, las novísimas primeras formas del Cubismo y del Futurismo, anunciadoras del nuevo tiempo. Pero antes aún, apenas hacia el 90, Jules Romain proclamará el *Unanimismo,* escuela que, en sí misma no cundió mayormente, pero era signo de la inquietud renovadora del siglo.

En "Cantos de Vida y Esperanza" aparece un Darío ya influido profundamente por esa doble experiencia de la vida y del arte. Un Darío más maduro, más profundo, más humano, cuya evolución se manifiesta en dos direcciones: la del canto civil y la de la lírica. Dos cosas ha dejado tras de sí al cruzar la frontera del siglo: la Torre de Marfil del Arte

por el Arte, y el preciosismo decorativo de su primer libro (lo cual no impide que, en ese primer libro, queden para la eternidad de la Poesía, algunos poemas magníficos, perfectos). Un gran cambio que se percibe en su poesía. En el primer gran libro, el artificio estético predomina sobre lo humano, casi ocultándolo, casi pareciendo que no existe. En el segundo, y durante esos años de experiencia del arte, del mundo y de sí mismo —que van de 1896 a 1906—, la marea de su lirismo interior ha ido subiendo, sumergiendo muchos dorados artificios de antes, estableciendo un equilibrio más severo entre el ser y la literatura. Esa marea, de aguas más amargas y profundas así que transcurren sus años, irá encontrando acentos todavía más tristes y desnudos en algunas composiciones de libros posteriores, como "El Canto Errante", "El Poema del Otoño", "Dispersas". Llegará, poco antes de morir, a los versos simples y humildes de "A Francisca"; mas sin perder nunca el don de la gracia poética, el saber mágico de la forma.

Pero interviene también el otro factor, a que aludimos, que aun cuando de orden literario, exterior, es concordante con aquel de su vida interior y su experiencia personal. La poesía misma ha evolucionado en el mundo —el mundo es siempre París, su capital...— en esos años inmediatamente posteriores al 1900. Cuando el Modernismo comienza en América, con Darío, el movimiento parnasiano-simbolista —su fuente— ya está terminando en Francia. Verlaine muere en el 96, el año de "Prosas Profanas". En el 98 muere Mallarmé. Los dos astros mayores se han apagado cuando Darío llega a París, meca de su Arte, y asiste al crepúsculo de esa gran escuela cuyo esplendor había iluminado, desde lejos, su entusiasmo juvenil de neófito y de maestro. Después de aquella hijo pródigo, a la vida, a la claridad... Se disipaba la embriaguez espiritual de aquella fiesta "divina y mortal". El "muy siglo XVIII" de Darío estaba muerto, como estaban muertas las famosas verlaineanas "Fêtes Galantes"; aunque, en verdad el Verlaine que ha sobrevivido a su época no es el famoso de esos *Wateaux* poéticos de juego gracioso y frívolo —que parecían encantadores— sino el otro, el de "Chanson d'automne", el de "Colloque Sentimental", el de "Romances sans Paroles", el de "Sagesse"..., donde lo refinado se une a lo profundo, donde lo externo decorativo se torna intimidad dolorosa. Algo semejante ocurre con Darío. El que sobrevive, el perdurable, no es el de "Sonatina", "Divagación", "Era un aire suave" y otras, de fútiles gracias preciosistas, cuyo encanto poético se ha marchitado con el tiempo, quedando como ilustres piezas de interés histórico en el Museo de la Poesía. El gran Darío está en "Responso a Verlaine", en "Coloquio de los Centauros" y en otras composiciones de ese primer

libro famoso, donde su arte logra el más perfecto equilibrio de elementos, asumiendo lo ornamental una superior categoría simbólica (y por tanto dejando de ser mero ornamento para cobrar significación más profunda) y donde la música verbal deja de ser mero juego de salón, para adquirir resonancias más interiores.

Por curiosa paradoja, aunque explicable, el Darío que conquistó éxito más inmediato en su época fue aquel del diletantismo preciosista y decorativo, el de las fútiles gracias dieciochescas, el del paganismo galante, el del esteticista "parisiense" que prefería las diosas de Clodión a las de Fidias. Eso era lo más brillante por ser lo más superficial; lo más sugestivo por ser lo más exótico. Pero también es justo reconocer que fueron esas primeras composiciones ("Pórtico" es del 92; "Era un aire suave", del 93; "Divagación", del 94) donde aparece por primera vez vertida al castellano la nueva música del "decadentismo" francés, y la poesía americana habla aquel lenguaje refinado, ingenioso, barroco, al que llamaron "artificioso", en sentido peyorativo sus adversarios, los oradores en verso, los del arte social, los pedagogos, los *sencillistas* (no los de la *"difícil sencillez"*) y demás especies sub-poéticas.

En verdad, nunca se curó Darío enteramente de ese vicio original de su decorativismo, ni aun en sus postrimerías más graves y desoladas, cuando, en sus versos otoñales, de auténtico lirismo, asoma "triste hasta la muerte", su alma decadente, hija también en esto de aquella "anímula" de Verlaine, que vivió y cantó "paralelamente", entre la sensualidad y la santidad, pagano y cristiano, ebrio de alcohol y de belleza. Como tampoco se curó nunca del vicio original de su *galicismo* estético, de su paganismo galante "muy siglo diez y ocho", que hacía a su poesía irremediablemente tributaria, en parte, de lo extranjero. Pero se da en él, en su obra, una segunda época, la de "Cantos de Vida y Esperanza", en la cual reaparece, diez años después de su libro primigenio, ya en mucho despojado de aquel preciosismo decorativo, para mostrarse más desnudamente en su autenticidad humana.

Los factores que intervienen en la evolución mental de un escritor son múltiples, complejos, sutiles, a veces imponderables. Unos vienen de la vida, otros del arte. Difícil, casi imposible a la crítica, es pretender conocerlos y concretarlos, máxime cuando, como en el caso de Darío, los documentos psicológicos son escasos. Pero en este tránsito de diez años que media entre "Prosas Profanas" y "Cantos de Vida y Esperanza" destácanse, con mayor nitidez, dos factores íntimamente consustanciados para quien la vida y el arte eran reinos inseparables, para quien fundalmentalmente esteta, consagró al arte su vida, aunque no pudo o no quiso hacer de su vida un arte, a la manera de Wilde o de D'Annunzio. Esteta, tan-

to como aquéllos, poseía una mayor *humanidad*; más semejante en esto mismo a Verlaine, su maestro predilecto. Y esta humanidad, esta autenticidad del ser, manifestándose a través de todo artificio estético o intelectual, es lo que determina en gran parte su evolución.

El Darío que reaparece en "Cantos de Vida y Esperanza", es el resultado de la modificación profunda producida por esa doble experiencia de la vida y del arte; un Darío más maduro, más severo, más humano, cuya evolución se manifiesta en dos direcciones: la del canto civil, y la de desnudez lírica; un Darío que siente en torno suyo y tal vez en él mismo, caducar aquella concepción, aquella representación, puramente estética de la vida, que es el carácter psicológico de todo el arte de la Decadencia, en sus diversas y afines modalidades, desde Baudelaire hasta el último de los simbolistas.

Todo artista —todo poeta— de cualquier época o estilo, es, por propia naturaleza específica, un hombre en quien prevalece una representación estética del mundo. Y eso es lo que le hace artista, precisamente, distinguiéndole de otras vocaciones humanas. Pero en escuela alguna como en la decadentista —de 1850 a 1900— esa característica fue absoluta, descartando a todas las ideas de orden moral y social predominantes en la época, que en las otras escuelas, antes y después, han ejercido poderoso influjo sobre la obra. Un arte tan radicalmente desprendido de los intereses morales y sociales de su época —y aún en muchos casos opuesto a ellos— como este que por ello es llamado también, muy propiamente, "esteticismo", no tiene par tal vez en la historia universal de la Literatura. Y es del hechizo de este tremendo sello de origen que Darío se separa, en gran parte, en su segundo libro de poesía. En gran parte, no del todo. Eso sería humanamente imposible. Hasta el último día amó, por sobre todo, a la Belleza (un ente de razón que ya no existe).

Otro factor muy probable —dentro de ese cálculo de probabilidades psicológico que es toda evolución literaria de insuficientes datos documentales— estaría en el mismo creciente desarrollo del sentimiento americanista, en la realidad histórica y en la literatura, agudizado por sucesos y problemas de esos últimos años —posteriores a la publicación de "Prosas Profanas", y que en tal época no pesaban todavía— tales como la Guerra Hispano-Norteamericana, la Independencia de Cuba, y sobre todo, el comienzo de la época del Imperialismo Yanqui sobre la América del Sur, cuyo representante insigne era el Presidente Teodoro Roosevelt, a quien Darío dedica uno de sus más enérgicos Cantos Civiles. Aún habría que agregar la polémica entablada entonces en todo el ámbito de la cultura latina, incluso en Francia misma, acerca de la superioridad de los anglosajones, como raza y cultura destinadas a

prevalecer sobre la decadencia de los pueblos de lenguas romances. Todo ello agitándose en libros, revistas, congresos —el mismo Darío es Delegado luego, en 1906, al Panamericano de Río Janeiro— reflejándose sobre el ambiente de la colonia intelectual hispanoamericana cuyo centro es París, crea un clima mental de altas presiones éticas continentales, un despertar de la conciencia histórica. El "Ariel" de Rodó había puesto esa cuestión al tope, en 1900, después de haber planteado —en el mismo estudio sobre Darío, del 98— el problema del americanismo poético. "Salutación del optimista", "Cyrano en España", "A Roosevelt", "Oda a Mitre" brotan en este clima mental, cuyos frutos seguirán dándose en "El Canto Errante" que los recoge dos años después ("A Colón", "Momotombo", "Tutecotzimi", "Preludio", "Salutación al Aguila", este último escrito, precisamente, en el año y la ocasión de aquel Congreso Americano de Río Janeiro). Y, más tarde aún, en el "Canto a la Argentina", escrito en celebración solemne de su Centenario.

La crítica literaria, en general, ha aplaudido esa "evolución" que halla en "Cantos de Vida y Esperanza", admitiendo que hay en él una reacción contra el puro artificio esteticista, mas, atribuyendo el mérito a sus cantos civiles, con lo cual afirman su tesis de que el poeta ha dejado, como debía, su Torre de Marfil para participar en los temas de interés colectivo continental, sociales, políticos, etc.; eso que lo llaman restituirse a la vida, a la salud, al discurso, al americanismo de los congresos. Nos parece un punto de vista doblemente equivocado; en lo general y en lo particular. Ese concepto característico, predominante en la *élite* académica de estos países para la cual el poeta americano es un señor que tiene la obligación de celebrar en odas las glorias de la patria y de sus próceres, describir su geografía y escribir discursos en verso sobre los problemas que se debaten en las Conferencias Panamericanas; y, a cambio de este servicio literario obligatorio, se le otorgan títulos, medallas y pensiones, disculpándosele, además, que escriba fastidiosas trovas al amor, a la muerte, etc. Por haber escrito dos o tres cantos épicos y civiles, que figuran en "Cantos de Vida y Esperanza", se considera a Darío casi regenerado de su vicio de "el arte por el arte", y recuperado para la sana y legítima gloria literaria oficial. Y por no haber querido escribirlas, se tuvo a otro alto poeta, Herrera y Reissig, exilado en su Torre, negándosele hasta el modestísimo empleo de Cónsul de 2ª clase que pidiera en una ocasión, aunque tal vez demasiado altivamente.

En sus cantos civiles —"Salutación del Optimista", "Oda a Mitre", "Canto a la Argentina", "A Roosevelt", y otros— Darío paga tributo a esa demanda de "poeta de América"; y la paga en el oro de más altos quilates que se haya usado

para ello. Es indudable que la "Salutación del Optimista" (muy superior a los otros), con su empleo magistral del exámetro latino, es lo mejor que existe, en su género, en la poesía americana de su época; y comparados con ella los cantos de Santos Chocano parecen realmente de "oropel", como decía el otro, aunque, muy probablemente las sonoras fanfarrias americanistas del poeta peruano, su rival en prestigios por aquella primera década del Novecientos, le hayan estimulado a escribirlas. De todos modos, la verdadera evolución poética de Darío, desde "Prosas Profanas" a "Cantos de Vida y Esperanza", no está solo ni tanto en esa nota épica y civil, sino en aquel despojarse, en mucho, del artificio ornamental de su primera época, de aquel mundo de alegorías decorativas —mundo de fantasía y evasión pero un poco superficial y tributario—, para ir hacia una más íntima, propia, auténtica expresión del ser y su destino, hacia un lenguaje más sustancial y existencial; mas, sin perder el refinamiento verbal, estilístico, la gracia del giro, el sentido de "de la musique avant toute chose", que son las claves de su estética. Así aparece en "Canción de Otoño en Primavera", en "Yo soy aquel que ayer nomás decía...", en "Nocturno", en "Lo Fatal", en otros; páginas de hondura y pureza lírica de las mayores en la poesía de lengua hispana alternando, es cierto, con poemas, también de belleza indudable, pero en los que aún persisten —persistirán hasta el final— aquellos motivos y aquel lenguaje que fueron la revelación de su juventud, su mediodía radiante, y están consustanciados con su destino de poeta y de hombre. Pero en esos mismos motivos y en el empleo de ese mismo lenguaje —"Los Cisnes", "Leda", "Celeste carne de la mujer...!", "Soneto automnal al Marqués de Bradomín", etc. — el otoño —su otoño de parque parisiense, verlaineano — pone ya una pátina de melancolía, una resonancia más íntima.

Es evidente que en toda su producción hasta entonces, como en la posterior —"El Canto Errante" y otras piezas—, hay mucho de caduco, de marchito, de *abolido*, como él diría; toda una fauna y una fronda de imágenes y de palabras que no han podido trasponer el límite de su época, porque el poeta no ha logrado dotar de suficiente vida y entidad propias o darles aquella ajustada, hermética forma verbal, que el tiempo no arruina. La poesía de las ruinas es menos bella en los libros que en las cosas. Pero, a pesar de ello, queda en pie, indemne, una magnífica antología rubendariana, aparte de la significación que su figura tiene en la historia de la poesía hispanoamericana, probablemente la primera. O simplemente porque las palabras han envejecido; no hay nada que envejezca tanto en poesía como las palabras literarias, típicas de cada escuela. Mas, a pesar de todo ello queda en pie, indemne, perenne esa valiosa antología. Y ello, aparte de la significación altamente señera que su figura alcanza en la historia de la poesía hispanoamericana, tal vez la mayor (porque hay que distinguir lo que es poesía viva de lo que es sólo historia de la poesía; p. ej. Santos Chocano).

Aun cuando por las razones apuntadas — el Darío que está más cerca de la posteridad es el de esa segunda etapa de "Cantos de Vida y Esperanza", ya más madura en saber, en tristeza y en gloria, la más original, la que tiende a despojarse de las brillantes fantasías de sus fiestas galantes, de formas más ceñidas a su dolorosa realidad humana y a la figura de su muerte, y empieza a ser *"en fin, aquel que, en sí mismo la eternidad le cambia"* como en el verso de Mallarmé— sería necio desconocer que algunas de las composiciones —ya citadas— de su primer y más famoso libro, quedan como valores permanentes de la poesía, aun cuando su lenguaje de alegorías sea aquel más típico del modernismo inicial y radical, de 1895, el de la hora de embriaguez por cuyo poder se cumplió aquella revolución del lenguaje poético castellano que llegó a conquistar totalmente el ámbito hispanoamericano, dominando por dos décadas; tiempo más corto que el del imperio romántico, que duró medio siglo, pero suficiente para que en él pudieran manifestarse algunas de las personalidades más culminantes en la lírica del Continente —Lugones, Herrera y Reissig, Leopoldo Díaz, Guillermo Valencia, Amado Nervo, Santos Chocano, González Martínez, Delmira Agustini, etc.— habiendo trascendido a la misma poesía española —y la misma crítica española lo atestigua—; en la cual la obra y la presencia de Dario opera un semejante movimiento de renovación, por primera vez llevado hacia 1900, de este a aquel lado del Atlántico. Es la misma crítica española —siempre tan celosa de su patrocinio sobre la literatura de este su ex imperio de ultramar ("hay diez cachorros sueltos del león español...", dice Darío)— que reconoce en el autor de "Prosas Profanas" al iniciador de ese movimiento de renovación estética entre los poetas y prosistas de la generación llamada "del 98". Jiménez, Villaespesa, los Machado, Valle Inclán, Gabriel Miró, vieron siempre en Darío —no menos que los hispanoamericanos— al maestro de su juventud, al que abatió esa muralla de los Pirineos, que mantenía a la literatura de la península hispana —y sobre todo a la Poesía— en estado de anacronismo y recalcitrancia con respecto a la evolución producida después de 1850, abriéndole los caminos del nuevo lenguaje de la época.

*
* *

La promoción del Modernismo vuelve a plantear, desde sus primeros momentos, el problema del "americanismo lite-

rario", preocupación constante de la crítica continental desde la iniciación del movimiento romántico, en los días de la Asociación de Mayo y de "El Iniciador", en el Plata, entre los años 35-40; luego en Chile, agitado por las polémicas de románticos y clasicistas (Bello-Sarmiento); y más tarde, todavía, hacia el 85, en Perú, al introducirse el Realismo en la novela, y en torno a las prédicas revolucionarias de González Prada y sus discípulos.

Puede decirse que ese problema, constantemente sobre el tapete de la discusión, entra en crisis de agudización cada vez que un nuevo movimiento literario, una corriente distinta llega de Europa —como una nueva oleada, de ritmo periódico—, traída por una nueva generación, a transplantarse y aclimatarse en estas tierras. La revolución romántica había tenido por estandarte la independencia literaria de América; y la implantación del Realismo trae consigo un nuevo esfuerzo de adaptación de sus modalidades a la expresión de la realidad americana. En ambos casos esta "americanización" es fácilmente lograda, porque sólo se trata de aplicar modalidades estéticas, procedimientos, normas a la temática nacional, continental; es decir, a una objetividad dada. Romanticismo y realismo tratan, cada uno a su manera, los temas de la naturaleza, las costumbres, la historia, la sociología de sus respectivos países; y con ellos ya están cumplidos el principio y el programa de cada escuela.

Aun cuando ya hemos visto que, a menudo, la influencia avasallante de los modelos literarios europeos, desvirtúa los caracteres auténticos, intrínsecos, de lo americano, por el predominio de los rasgos convencionales de una tipología europea (y esto ocurre mayormente entre los románticos), esa época literaria ha dado vida a una apreciable producción en los géneros de la novela y el poema épico, de indiscutible propiedad.

El Modernismo, en cambio, plantea el problema del "exotismo". El mismo Darío, es, gran parte, exótico; sobre todo en su primera época. La obra poética entera de Herrera y Reissig, incluyendo sus églogas, florece también en un clima exótico, europeo u oriental; clima subjetivo, evasivo, en el que el poeta mismo vive, dentro de su Torre de los Panoramas, alzada en guerra contra el ambiente nacional. Nervo, que es de los más afectados por el mal de París, trae en los libros de su primera época —"Perlas Negras", "Poemas"— títulos en francés, y hasta versos enteros en esa lengua. Mas, no satisfechos con el galicismo "mental" (que ya venía acusándose desde los tiempos de aquel parisiense premodernista que fue Gutiérrez Nájera), algunos escritores, y no ya en verso sino en prosa,

publican libros enteros en francés, por gala de francesismo no más, como "Suer de Sang", del peruano García Calderón, entre otros.

Claro que la influencia literaria de Francia fue siempre muy dominante en gran parte de Hispanoamérica, durante el siglo XIX, y más aún en toda su segunda mitad, bajo el Romanticismo, como ya se ha visto en sus Capítulos. Pero nunca había llegado al grado de agudización de la primera década modernista. Lo que dice Valera de Darío, a propósito de "Azul": "Se ve que todo eso ha penetrado en la mente del autor, si no exclusivamente, principalmente a través de libros franceses...", puede aplicarse a todos los Modernistas, aunque no "exclusivamente" a ellos, sino principalmente, pues ya ocurría eso, en mucho, antes de su promoción finisecular. Cabe observar, no obstante, que en la Novela, donde predomina el Realismo (que se ha americanizado) no prospera mayormente la tentativa de Carlos Reyles, en "El Extraño", ensayo novelístico de un galicismo agudo que el mismo Gran Inquisidor de entonces calificó despectivamente de "última moda de París". El crítico español había transigido con el galicismo fantasista de "Azul"; pero no transigía, sino que se indignaba, con el de esta novelita psicológica que pretendía introducir en la América española "los latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado...". El corazón de hispanoamérica no estaba en verdad ni enfermo ni gastado, como el de Francia finisecular; y el Modernismo se presentaba, más exactamente, casi como un mal de adolescencia, una crisis de desarrollo espiritual. El enamoramiento y la sugestión de los modernistas hispanoamericanos por Europa, por París, es, típicamente, un fenómeno psicológico de juventud, ansia y aventura de lo nuevo, voluntad de devenir. Prueba de ello es que el movimiento está promovido por la nueva generación de ese fin de siglo, en oposición al conservatismo de los viejos, apegados a su tradición romántica.

Por lo demás, la adaptación de la nueva estética a la realidad del Continente, su americanización, es otra instancia temporal de su desarrollo, sólo cumplida en parte, como lo vamos viendo. Blanco Fombona, tras de reconocer su afrancesamiento inicial, asevera su posterior aclimatación, que no deja de intentarse, esforzadamente, pero sólo llega también a cumplirse en parte.

La adaptación de la nueva estética a la realidad —física y moral— del Continente, esa otra instancia de ese proceso de desenvolvimiento histórico, de su necesaria evolución, es difícil. Darío mismo da sus odas civiles americanas, en su segundo libro de poemas, diez años después del primero; hasta el mismísimo Herrera y Reissig —el más encastillado de los europeístas— proyectaba, a tiempo de morir, según atestiguan sus

amigos más íntimos, "labrar en el mármol del alejandrino la geórgica nativa...". El aserto de Blanco Fombona de que el Modernismo, afrancesado en sus comienzos se hizo luego americano, ha de admitirse, pues, con ciertas reservas. Y, en suma, puede decirse de él, al respecto, que, de las varias escuelas literarias que se sucedieron en América, en el primer siglo de su independencia —clasicismo, romanticismo, realismo, etc.—, el Modernismo es la que se americanizó en menor medida, manteniendo en gran parte, hasta sus postrimerías, el predominio de los elementos estéticos europeos, cosmopolitas (principalmente franceses); su cosmopolitismo, su repertorio libresco, su evasividad exótica, es fiel al carácter de sus propios orígenes. El Romanticismo trae ya al llegar, consigo, en sí mismo, el principio y la norma de la independencia nacional de las literaturas (pues que nació como reacción del genio original de los pueblos contra la tiranía del modelo ecuménico y académico grecolatino). El Realismo no formulaba directamente ese principio de la originalidad nacional, pero lo traía necesariamente implícito en su mismo procedimiento, en su trasuntar de la objetividad inmediata, en su verismo de ambientes y caracteres. Ambas modalidades literarias derivaban, por su misma dirección, hacia el americanismo. Y fueron concretamente americanistas desde sus primeros pasos, en la temática al menos, ya que no siempre en los caracteres: pues, como ya anotamos, la sugestión embargante de los maestros europeos, desvirtúa a menudo la autenticidad intrínseca, anteponiendo la imagen libresca a la intuición directa de la vida.

El Modernismo, en cambio, viene ya desde sus orígenes, viciado por la tendencia al exotismo temático, a la evasión de lo real inmediato, y aleja, por su propio refinamiento esteticista, por su refinamiento verbal, por su aristocratismo estético, de la temática americana; salvo en aquello que decía Darío: "el gran Moctezuma de la silla de oro...". Lo suntuoso y refinado de los imperios precolombinos, es, para Darío —según declara en su Liminar—, lo único digno del nuevo arte, que existe en América. "Y lo demás es tuyo, viejo Walt Whitman...". Lo demás, es decir, lo vulgar, lo popular, lo democrático, lo social, el progreso, lo que no está en Verlaine, en Poe, en Baudelaire, en Mallarmé, en Villiers, en Wilde, en Heredia, en los Decadentes; lo que está fuera del orden —y la Orden— de la Belleza. En el fondo —tal vez— esto siguió siendo siempre así para Darío, a pesar de sus cantos civiles.

*
* *

El caso de Santos Chocano es singular. El hacer del americanismo literario el programa total de su poética. Consagra un libro entero —y luego una entera producción— al tema exclusivamente, que en él quiere decir objetivamente, continental. Siempre tuvo Chocano proyectos ambiciosos. Hacia 1900, no converso todavía al modernismo, ni al americanismo, escribe una larga epopeya filosófica, universal, al modo hugoniano: "El Canto del Siglo". Fracasado aquel ampuloso intento —como después lo reconoce el mismo autor al no incluirlo en su Antología "Fiat Lux", de 1906— la ambición de grandeza se concentra en la conquista del título muy eminente de "El poeta de América" (que diría Rodó), por excelencia, por antonomasia, poniendo en sonoros y relumbrantes versos, como bronces bruñidos y ornamentados, la geografía y la historia del Continente. (Ese título lo habría de conquistar hacia mediados del siglo, Pablo Neruda, en su "Canto General".)

En difundida carta de Rodó a Chocano, a propósito de "Alma América" —y necesario es que la citemos, luego de habernos referido a su comentario sobre Darío—, dícele el más eminente de los críticos de esa generación: "Reconozco en Ud. al poeta que une a la fogosa audacia de la imaginación, la escultural firmeza de la forma, y que aspira a devolverle a la Poesía sus armas de combate y su misión civilizadora, atinando así con el camino que a mi juicio debe seguir la poesía americana...". Por su parte, el mismo Rubén Darío (contra quien van dirigidas ciertas indirectas del párrafo transcripto) declara en el verso de su *Preludio,* puesto al frente de "Alma América", que el autor "trae encendida en vida su palabra potente, y concreta el decir de todo un Continente".

¿Es pues, Chocano "el poeta de América", ese que no era Rubén Darío?... Apadrinado entre las dos eminencias mayores de la literatura americana de la época, Chocano se nos presenta como el realizador de ese ideal de "americanismo poético" y de "americanización del Modernismo", hazañas ambas que bastarían por sí solas para consagrarle como la figura mayor en su género. Rodó no llega a decir, concretamente, si en la poesía de Chocano se produce aquella "refracción en el cerebro de un iluminado, de un Walt Whitmann". Pero es el mismo Chocano quien, ni corto ni modesto, se encarga de afirmarlo, diciendo: "Walt Whitmann tiene el Norte, pero yo tengo el Sur"; definiéndose a sí mismo en "Blasón", "Soy el cantor de América autóctona y salvaje...".

Para obtener una medida lo más aproximada posible a la justeza —y a la justicia— acerca de los valores reales del celebrado (en su época) poeta peruano, fuerza es cotejar aquellas altas alabanzas que hemos citado, con el juicio negativo, radicalmente opuesto, del crítico español Diez Canedo, emitido, es cierto, algunos años después, y sintetizado en la frase, ya también anteriormente citada "Compendia todas las malas cualidades viejas, los oropeles falsos...".

Tal como él mismo lo dijera —en altisonante y jactanciosa auto-definición, que es, al mismo tiempo, una auto-glorificación— y conforme al juicio consagratorio emitido por las personalidades de la época, Chocano fue tenido durante veinte años, por "el poeta de América"; y por lo tanto, su poesía, como la expresión genuina, auténtica, del americanismo poético, así en su contenido como en su forma. La crítica posterior ha sido, empero, mucho menos favorable al poeta peruano, primando, en general, el concepto negativo que se resume en aquella terrible frase del crítico español a que nos referimos.

¿In medio veritas?... No tanto como en el justo medio, pero sí, quizás, en los dos tercios, podría estar la medida aproximada del valor de la poesía de Chocano, así en aquel libro primigenio —en su manera— como en la producción posterior de "Oro de Indias", donde tal manera se prosigue, con algunas pero mayores variantes de estilo. Los dos tercios corresponderían al juicio de Diez Canedo; sólo el resto a las alabanzas iniciales de Rodó y de Darío. En efecto, el énfasis verbal, la retórica ampulosa, el metaforismo relumbrante —todo lo que es, precisamente, opuesto a la estética del Modernismo, o vicio que el Modernismo vino a desterrar— reaparece en el Chocano de "Alma América", revestido de más suntuosos atavíos y con mayor pujanza declamatoria.

Se ha hablado del parnasianismo de Chocano; como se ha hablado del parnasianismo de Díaz Mirón. En verdad, ambos son de la misma especie: un parnasianismo oratorio; es decir, muy de otra clase que el de Leconte o Heredia, de quienes le atribuyen influencia algunos comentaristas, tales como su coterráneo García Calderón. Su objetivismo es muy de otra calidad que el de Leconte o Heredia —tan medido, tan severo, tan sobrio, tan distante de toda elocuencia— de quienes, no obstante, esos comentaristas le atribuyen influencia. Y cuanto ya se dijo en anteriores páginas acerca del estilo lapidario del poeta mexicano, puede aplicársele al del Perú, heredero de aquel en el énfasis declamatorio del verso, pero mucho más impetuoso y tropical en sus imágenes. Esa exhuberancia verbal y metafórica —cayendo a menudo en el mal gusto— y ese tono altisonante continuo, respondiendo a una actitud teatral demasiado enfática, defectos capitales de la poesía de Chocano, han malogrado, en general, sus ambiciosos planes de americanismo poético.

Se le ha reprochado su objetividad, falta de sentido interior. Pero este no es, fundamentalmente, un defecto dentro de la manera parnasiana, si el poeta se ajusta a una severa norma de belleza. También Leconte y Heredia son puramente objetivos, en tal sentido. Pero su arte posee la virtud de aquella norma; que es, precisamente lo que le falta a Chocano. Su defecto no es la objetividad sino la hinchazón verbal. Cuando él mismo declara —en preámbulos de "Alma América"— que su poesía es objetiva y sólo en tal sentido él puede ser el poeta de América —con lo que quiere decir que prescinde de sí mismo, de su intimidad lírica, para cantar sólo los temas y los motivos del Continente—, asume una actitud estética perfectamente lógica, acorde con su finalidad. No podría ser otra la actitud de quien se propusiera representar tan grande papel. Lo que ocurre es que interpreta ese papel en forma hinchada, abusando de una apostura y una retórica huecas. Y ocurre asimismo que, si bien prescinde de su intimidad lírica —de su verdad humana—, no prescinde de hablar constantemente de sí mismo, pero como personaje representativo, haciendo de una retórica americanista convencional el alma de su personaje. Identificado con el papel mítico que encarna, su manía de grandeza, su ampulosa prosopopeya le hace decir de sí mismo que ha sido un Inca, un Virrey, un Conquistador, pero siempre exaltando sólo la preeminencia exterior y decorativa de la figura, nunca un posible sentido de profundidad. La falsedad de su papel se define desde la primera página del libro, en esa absurda dedicatoria al Rey Alfonso XIII, de una cortesanía pueril y casi ridícula, en la cual depone a sus pies todo su oro poético de Indias, "la pompa de mis cánticos regios...". Y en ese homenaje de mentecatez literaria, pretende comprometer —como Poeta de América— a todo el Continente. Su falta de sentido como tal queda en evidencia.

El americanismo poético de Chocano viene de sus mocedades; de mucho antes que el modernismo se formalizara en América. En 1891 —apenas adolescente— cuando ya detonaba en el ambiente de Lima "por sus metáforas y sus corbatas", pronuncia un discurso literario y habla ya de que "en nuestro suelo hay inagotables fuentes de inspiración para el genio poético" (V. de García Calderón). Esa idea va madurando a través de su juventud y de su varia producción poética épico-lírica —"Iras Santas", "En la Aldea", "La Epopeya del Morro", "El Canto del Siglo", "Cantos de Pacífico"—, abarcando de 1895 a 1904, hasta encontrar forma definitiva en su "Alma América", aparecida en Madrid, y siendo él Secretario de Legación (este último dato explique, tal vez, en algo, aquella lamentable Dedicatoria...).

Igualmente son antiguos, juveniles y consustanciales en él su retórica y su prosopopeya, ampulosa y tropical, las mismas antes y después de "Alma América". En el 96, año de la aparición de "Prosas Profanas", todavía escribe Chocano en el "Perú Ilustrado", de Lima: "desde que Víctor Hugo extranguló con mano hercúlea al paralítico clasicismo..."; pero ignoraba aún —ignoraría siempre— que Verlaine había extrangulado a la elocuencia. De este culto de la elocuencia declamatoria, formalizada en la ampulosidad verbal —lo que supone,

debajo, una ampulosidad mental, y hasta temperamental—, proviene la presencia de "todas las malas cualidaeds viejas" que el crítico español encuentra en su poesía, característica que lo separa fundamentalmente del Modernismo, aunque haya revestido su verso de aquella suntuosidad estética, que es uno de los rasgos modernistas; pero, aclaremos, en forma "pomposa", lo cual hace hablar al mismo crítico de "oropeles falsos" (lo de falsos es redundante). Esta calidad pomposa —reconocida y ostentada por el mismo poeta, en frases como "en la lírica pompa de mis versos", "en la pompa de mis cánticos regios", y otras ya citadas, lo que le da un valor testimonial indiscutible— es en sí opuesta a la estética del Modernismo. Los auténticos modernistas huyeron de ella tanto como de la oratoria. Parece que ambos defectos andan casi siempre juntos; y de ambos conviene decir que, no sólo en la poesía modernista (simbolista-parnasiana), sino en la buena poesía de todas las escuelas —incluso en la mejor poesía romántica, tal como existe en Poe, Holderling, Vigni, Musset, Leopardi, Scheley, Heine— han sido evitados, están ausentes. No es necesario recordar a los poetas líricos de todas las épocas —empezando por los griegos y romanos, pasando por el Renacimiento italiano, hasta llegar al Siglo de Oro español— para dejar establecido que la pompa, tanto como la oratoria, son vicios negativos, anti-poéticos. Que Chocano no sólo los haya practicado, sino que también los haya proclamado, es un hecho desconcertante; y sobre todo en su época, creyéndose modernista.

Se trata de un concepto radicalmente falso de la poesía, una fundamental equivocación de principios, que —a pesar de Darío, de Herrera y Reissig, de Lugones mismo, y otros eminentes modernistas— cundió por toda América en ese período, siendo Chocano y sus panegiristas los culpables. Si se tiene en cuenta que esos horribles defectos de Chocano y sus seguidores —tan jactanciosamente proclamados como relumbrantemente ejercidos— suscitaron todo a lo largo del Continente otra numerosa escuela de "falsos Píndaros", como aquella de que habla Menéndez y Pelayo refiriéndose a la pseudoclásica de Quintan y Cía., de un siglo antes—, se comprueba que existía y convivía, al par del Modernismo auténtico, un Pompismo oratorio, de cuyos ruidosos cultores es mejor no ocuparse. De 1900 a 1920, una plaga de poetastros diazmironianos y chocanescos cundió, hundiéndose, felizmente en el olvido.

En Chocano, además, sus defectos son enteramente temperamentales. También lo eran en Díaz Mirón. Su vida tiene el mismo sentido que su arte. No puede negársele sinceridad. Fue ampuloso, jactancioso, fanfarrón. Su existencia aventurera, impetuosa, donjuanesca, egolátrica, le lleva desde cúspides de fama y poderío a barrancos de pobreza, vituperio y delito.

Son notorios sus hechos tormentosos. Ministro factotum del tiranuelo Estrada Cabrera, en Centroamérica, caído éste y su régimen va a parar a la cárcel; y, condenado a muerte, se salva sólo por la intervención de los intelectuales del Continente. Coronado solemnemente en su patria, en 1922, es luego lapidado por su homicidio cometido en la persona del escritor Edwin Elmore. Expatriado en Chile se mete en turbios negocios de minas y tesoros ocultos; y en el 38 muere asesinado en la calle por venganza de un malevo cualquiera. Arrogante, detrás de sus bigotes enhiestos, a lo Kaiser, vestía con llamativo dandysmo, un poco rastacuero. Había en él mucho de esa fuerza impetuosa, tropical, indisciplinada, que se traduce en la pompa enfática, verbal, de sus versos.

Pero no es nuestro intento condenarle al infierno. Sólo al purgatorio. Pues, a pesar de todo, tenía cierto talento. Hay que reconocerlo. Un talento malogrado en la mayor parte de su obra, por la prevalencia fatal de esos grandes defectos. Pero en parte, también, salvado y perdurable. Una pequeña antología de Chocano puede formarse con aquellas composiciones, escritas en todo el correr de sus tumultuosos años, donde las virtualidades auténticamente poéticas logran sobreponerse y prevalecer sobre aquellos defectos. No son precisamente las de una época de mayor edad y madurez, porque no se da en su labor una evolución de esa índole. Lo bueno y lo malo, lo deleznable y lo perenne se dan en él en todas las épocas, a partir de "Alma América", no de antes; y sus mejores poemas se hallan igualmente y al azar distribuidos en las páginas de ese libro, de "Fiat Lux" (1908), de "Poemas Escogidos" (1912, México), de "Primicias de Oro de Indias" (1934, S. de Chile), y en Antologías generales aparecidas posteriormente a su muerte, comprendiendo también parte de lo que dejó inédito. Sin pretender una nómina completa, podríamos citar: "Ciudad Vieja", "Los Conquistadores" (sonetos), "Crónica Alfonsina", "En la Armería Real", "Los Vientos del Perú", "Oda Salvaje", "Los Caballos de los Conquistadores", "Sensación de Olor" y "Sensación de Calor", "A una Dama Española", "Ciudad Colonial" y "La Elegía del Organo" (éstas, salvo algunas estrofas). Junto a estas —y posiblemente a otras— poesías de tema objetivo —que son la mayoría en su obra—, deben citarse algunas de carácter más subjetivo, más lírico, tales como "Intima", y "Finigénito", de 1912 y 1934, respectivamente. En esta última, y una de sus últimas, presenta, por primera y única vez a un Chocano desnudado de toda su pompa verbal, de su ampulosa sonoridad, de su relumbrante metaforismo; un Chocano sobrio, por supuesto más hondo y espiritual, asordinado (sin clarines), a cuyo verso asoma toda la melancolía otoñal de su vida, esa vena escondida, subterránea, que al fin aflora, haciéndonos sospechar que la muerte —tronchándolo a los sesenta

años, en entero vigor mental y físico— malogró una nueva posible faz de su poesía, la mejor. En composiciones citadas, como "Los Vientos del Perú", "Oda Salvaje", "Los Caballos de los Conquistadores", e "Intima", observamos en cambio que la orquestación verbal logra un feliz equilibrio de formas, un tono más ajustado dentro de su estilo de gran sonoridad, con predominio de los bronces, tendiento a la grandioso.

Anotemos que, aparte de que el estilo ampuloso de Chocano, en general (y salvo las felices excepciones ya apuntatadas) era el que mejor se avenía con el gusto —el mal gusto— de la mayoría literaria del Continente (la cual tomó y celebró de Darío, precisamente aquello más fácil, decorativo y menos sustancial, es decir, casi más sus defectos que sus virtudes) gran parte del éxito resonante de su "Alma América", respondía al hecho de que su libro volvía o devolvía la poesía hispanoamericana al tema continental, a su americanismo. Pues, ya hemos señalado, y lo reiteramos cada vez que es oportuno, la preocupación y la dirección constantes en la literatura hispanoamericana, a través de todas las escuelas, y no obstante las accidentales desviaciones europeístas, cosmopolitas, es hacia la americanidad, definida, ante todo —por ser lo más primario— en la temática. El exotismo o extranjerismo evasivo de la poesía modernista en su primera época, es sólo una crisis de aguda inadaptación, producida por el choque violento de la nueva estética "decadente" europea, —del esteticismo poético— con el ambiente social y literario de estos países, dominados por un tradicionalismo de tipo romántico—. Pero ya hemos visto que a Darío se le reprochaba no ser "el poeta de América", no hacer en sus versos americanismo, cargo del que Rodó procura disculparle, remitiéndose a la necesidad de una iluminación genial, Whitmaniana. Chocano aparece entroncando el Modernismo con la tradición —y el postulado— americanista, territorial, a que habían respondido durante todo el Siglo XIX, neoclásicos y románticos y a la cual proseguirían más tarde respondiendo en el tiempo postmodernista, las tendencias "criollistas", "nativistas", "indigenistas" y de otras denominaciones afines.

*
* *

A la misma imperiosa presión ejercida por el ambiente intelectual americano, en tal sentido, sobre el ánimo de los poetas, responde otro libro: "Cantos del Nuevo Mundo", publicado en 1908 en Montevideo por Armando Vasseur, cuyas tendencias socialistas y cuya profesión de una poesía social, revolucionaria, se habían concretado en otro libro anterior (de 1904), "Cantos Augurales". El auguralismo de Vasseur en aquel libro, influido por Whitman, por Verhaeren, por Rapisardi,

por Almafuerte, y en el que prevalece el acento profético, se refiere a la transformación del orden humano de acuerdo con los principios de una filosofía sociológica, muy difundida en ese tiempo, mezcla de Marx y de Stirner, hablando un lenguaje de fuerte bagaje centífico que poco o nada tenía que ver con el Modernismo propiamente dicho; aunque también, en ciertos momentos, manifestara el influjo verbal de Darío de quien Vasseur fuera amigo, en la tertulia bonaerense del Royal Keller, después de haber sido en La Plata discípulo juvenil de Almafuerte, a quien dedica décimas altisonantes.

En "Cantos del Nuevo Mundo", (reeditados y ampliados luego en edición española de 1910, B. Sempere) se incluye entre otras composiciones de tema americano, un "Canto a Montevideo", una "Oda a Atlántida", lo más importante del libro, canto al destino de América, de tono a veces grandilocuente, pero en conjunto, de estructura y concepto más serios que los de Chocano, y que puede tenerse por una de las mejores piezas en su género, y en su época, después de las de Darío en "Cantos de Vida y Esperanza". Son estas, las primeras conversiones poéticas al americanismo, después de la revolución modernista o esteticista, promovida por "Prosas Profanas".

*
* *

Algunos casos concretos ilustran estos conceptos de orden general. El boliviano Ricardo Jaimes Freire, por ejemplo. Autor de "Castalia Bárbara", aunque promovido por Darío, nada tiene de él ni en el tema ni en el verso, proviniendo al parecer, en línea directa, de aquellos maestros parnasianos, especialmente de Leconte, cuyos "Poèmes Barbares" recuerda también en su título; si bien puede que no sea tampoco ajeno a tal sugestión el Carducci de "Ode Barbare". Ninguna novedad, pues, en el tema y en el carácter; pero sí en la versificación, en la cual el americano se permite gran libertad de formas —que no es, precisamente el verso libre tal como actualmente se entiende— pero que, según reconoce el prologuista, su camarada Leopoldo Lugones, importan "verdaderas novedades en la poética castellana" de la época; y en las que hay "sacrificio constante de la melodía a la armonía".

Otra diferencia que presenta este libro de la primera etapa modernista —y único de su autor, luego enmudecido— con respecto a sus congéneres, es la ausencia de preciocismo; tal vez debido al carácter predominantemente épico de su motivación. El autor parece procurar la grandeza, no la finura. Y así el lenguaje, por lo contrario, tiende a ser fuerte, so-

noro, solemne, pero no pomposo y enfático, como en Chocano, ajustándose más esforzadamente a la línea parnasiana severa de Leconte.

De igual procedencia lecontiana, en la severidad de la forma, es el parnasianismo de Guillermo Valencia, también ajeno a la esquisitez barroca; y, sobre todo, ajeno a todo intento herético en la versificación, siempre ceñida a la tradición normativa académica española. Pocas veces se ha empleado más exactamente un calificativo que el "marmóreo", aplicado al autor de "Ritos" y "Catay", libros situados en los dos extremos del ciclo modernista —1898-1928— a treinta años de distancia, aunque ya algo anacrónico el segundo, fruto de edad provecta.

Por el cultivo preferente —y muy celebrado— del soneto, podría suponerse que Valencia está más cerca de Heredia que de Leconte; pero el estilo del colombiano nada tiene de la refinada y suntuosa orfebrería de "Les Trophées", acercándose más bien a la serenidad escultural o arquitectural solemne de "Poèmes Antiques" y "Poèmes Barbares"; por donde, le define perfectamente el calificativo "marmóreo". El es el único poeta modernista hispanoamericano a quien en rigor le cuadra ese título, pues no fueron tales, sino ocasionalmente o imperfectamente, los otros grandes de su generación. Darío lo es, por ejemplo, en "El Coloquio de los Centauros", —magnífico friso griego— y en algún otro poema, pero no en la mayoría de su obra más importante. No lo son nunca ni Lugones, ni Herrera, ni Chocano, etc., etc.; y tampoco lo es el antes nombrado autor de "Castalia Bárbara", pues su estrofa tiene más de oscura orquestación wagneriana que de luminoso mármol. Todos ellos tienen estremecimiento interior o exterior, que les alejan de la impasibilidad marmórea, ya sea complejo como en Lugones, sutil como en "Los parques abandonados" y "Las Clepsidras", ya pomposo y bizarro como en "Alma América"; y aunque su calidad sea muy distinta. Pero el ser marmóreo le corresponde exclusivamente a Valencia. Agreguemos que, su marmoreidad, su estilo escultórico, es además, de tendencias marcadamente académicas.

Un parnasianismo académico: tal es lo que caracteriza a Valencia. Ello le reintegra y le define dentro de la tradición literaria colombiana, la más conservadora, la más típicamente fiel —hasta hace poco— al academismo idiomático y estilístico. Este injerto de la estética modernista gálica, en el tronco severo de su tradicional purismo hispánico, es la norma que rige la labor de artífice verbal que Valencia realiza en sus más citados poemas "Palemón el Estilista", "San Antonio y el Centauro", "Los Camellos", "Anarkos", "Job", "Cigüeñas Blancas", a lo que debe agregarse a justo título, la "Oda a Popayán" y otras. El vago "alejandrinismo" que le atribuye su

connacional Sanin Cano, (en el Prólogo de la edición londinense de 1914) no sin cierto velado reproche, es sólo algo como un reflejo que ha venido impregnado en esa forma parnasiana originaria del "país de la decadencia", en cuyo seno se cultiva. Pero lo que caracteriza a Valencia no es lo vagoroso y lo complejo de tal "alejandrinismo" sino la clara labor estilística del retórico, que busca —y logra— un ajuste perfecto de la palabra bajo una norma de Belleza formal, conciliando la modernidad del vocablo con el clásico orden académico.

No es de desdeñar el dato biográfico que nos presenta a este grave y terso poeta, cincelador del verso, como Jefe del Partido Conservador de su país y Presidente de la República, por más señales, hecho éste que parece contrastar, psicológica y sociológicamente, con la poesía modernista, a menos que esta sea sólo un producto meramente retórico, una especie de lujoso ornamento de cultura, en una personalidad de relieves patricios. Y tal sería, en efecto, el caso de este autor, de caracter y destino completamente distinto —y aún opuesto— al de toda la literaria que a Darío tiene por iniciador.

Los poetas clásicos y los románticos podían ser políticos y llegar a Ministros, porque la política y las letras estaban de acuerdo en esos períodos y maneras; había una política clásica, y una política romántica. Pero una política modernista, parnasiana, "alejandrinista", creemos que no. Escritores como Bello o Sarmiento podian ser Ministros y hasta Presidentes. El Modernismo ha sido una actitud estética, ante la vida, prácticamente negativa de toda representación política; Darío, Herrera, Nervo, Freyre, Chocano, el mismo Lugones, Jefes de partidos conservadores y Presidentes de República, son hechos inverosímiles y temas de ironía. Chocano (no obstante su turbia aventura política centroamericana) Lugones (no obstante su prédica teórica y melodramática de un nacionalismo furioso). Pero en Valencia puede concebirse, pues es hombre de letras académico, instruido en disciplinas de Derecho Romano y en fórmulas de señoría burguesa.

Entre el ejercicio del esteticismo modernista y el de Jefe del Partido Conservador y del Gobierno, parece mediar una implicancia categórica que sólo puede salvarse si se tiene en cuenta que ese caso singular supone una íntima armonía entre la modalidad del poeta y el carácter de esa realidad política que representa. En efecto, ambos son *académicos*. El alto academicismo de Valencia —al que nos hemos referido— corresponde al academicismo característico de la alta política colombiana, al menos hasta ese entonces. Este es la prueba de aquél y aquél la de éste, en reciprocidad lógica. En cierto modo, Valencia no hace sino continuar una especialísima tra-

dición política de su patria, en cuya historia figuran varios ilustres escritores académicos, ejerciendo la Presidencia de la República; (y, Ministerios a granel). Y, en verdad el carácter mercadamente académico de la poesía colombiana, —que sólo encuentra una excepción en el siglo pasado, la de Asunción Silva— requiere llegar, para encontrar excepción posterior a León de Gruff, ("Tergiversaciones", 1925), poeta postmodernista, de índole un tanto funambulesca, revolucionario en las formas, sobre todo dentro de su ambiente a punto que, y esto es muy significativo, se le omite o se le menciona poco en las Historias de literatura colombiana contemporánea.

*
* *

México ha dado al Modernismo tres poetas de nombradía continental, ligeramente semejantes en sus trazos psicológicos y su manera: Luis G. Urbina, Amado Nervo y González Martínez. La suavidad, la melancolía, la meditación pueden ser características comunes a los tres, aun cuando bien entendido que difieren en rasgos propios de su vida y su obra. El primero en aparecer es Urbina, en el 90, con "Versos", pero, como es lógico, aun dentro del romanticismo, lo que da prioridad modernista a Nervo, que en el 98 publica "Perlas Negras", ya bajo la influencia de la nueva estética, no todavía empero, bien definida; esta definición no aparece completa hasta "Poemas", en 1907, que la edición Garnier, de París hará célebre en toda Hispanoamérica. "Lámpara de Agonía", el segundo libro de Urbina, que no aparece hasta 1914, seguido de "Antología romántica" (1917) y "Corazón Juglar" (1920) le asignan un puesto sino entre los grandes, muy estimable, en el conjunto de la poesía de su época. Intimo, elegíaco, esencialmente lírico, es uno de los pocos ajenos al objetivismo temático, sea americano o exótico, tan corriente entre los demás; y por ello precisamente es uno de los pocos que se libran del pecado de ser demasiado literario y libresco. Su poesía canta el mundo de su propia subjetividad sufriente, con predominio de la tristeza voluptuosa, sentimental y mediativa, pero siempre en tono un poco menor.

Ese tono menor, así como la melancolía del acento, el subjetivismo voluptuoso y filosófico, son semejantes a los que se hallan en Nervo, con la diferencia que en éste, el galicismo —no sólo mental sino estilítico— llega a una de sus más agudas manifestaciones, sobre todo en sus dos primeros libros, embebidos en el clima delicuescente del París de la Dacadencia. En sus libros posteriores —numerosos— "En Voz Baja", "Serenidad", "Elevación", "Plenitud", "El estanque de los lotos", etc., publicados hasta 1920, año de su muerte, el poeta evoluciona del misticismo católico que profesa al principio, a un

panteísmo de concepción teosófica, budista, predominando en su poesía el tema reflexivo, filosófico. Y ello, "a tiempo que simplifica el lenguaje sin el galicismo delicuescente que tan famoso le hiciera en la primera década del 900. Esta fama llegó a ser tan grande como la de Darío o la de Chocano, componiendo con ellos la trilogía más representativa y culminante del Modernismo, en la época, si se tiene en cuenta no sólo su renombre continental sino sus resonancias en España y en los círculos latinoamericanos de París. La opsteridad —único crítico infalible— ha ajustado las cuentas y puesto las cosas en su lugar.

Nervo no ocupa ya, en el concepto de las nuevas generaciones, el puesto a la par de Darío. Toda su obra se resiente de blandura, y, mayormente la de época posterior. Lo más sugestivo que queda de él en pie de valoración, son precisamente, algunas composiciones de la primera época, la más "decadente", pues éstas tienen al menos un interés de aguda pasión estética y caracter de tiempo literario. Al tornarse *sencillo* perdió mucho de su gracia, cayendo en cierto plano de dulzona trivialidad (o, como él, galicista, diría de banalidad) pues no lo sostuvo el vigor del espíritu poético, ni pudo librarse de la literatura. La sencillez sólo es válida a condición de una sustantividad primitiva, casi popular, (aunque sea lograda, *de vuelta*). Demasiada blandura, demasiada literatura, malograron en gran parte los frutos de esa evolución poética patentizada a partir de 1912.. Y sin embargo, ella tuvo vasta influencia en esos años inciertos que mediaron entre 1910 y 20, en toda América, determinando una numerosa producción de tipo semejante.

Pero no es sólo Nervo el autor que influye en tal modalidad, tercera y última fase del Modernismo, como que se produce todavía dentro del lenguaje elaborado y legado por él. Otro poeta mejicano, Enrique González Martínez, que había experimentado una evolución parecida, paralela, contribuye poderosamente a suscitar el florecimiento de ese cambio, imponiendo el cultivo de una poesía de tendencia filosófica y estilo sencillo. Nervo y González Martínez coinciden aunque éste manifestara ya desde su primer libro "Silenter", de 1903, tendencias hacia el filosofismo si bien su lenguaje se presentaba fuertemente impregnado de influjos rubendarianos y nervianos (del Nervo de "Perlas Negras", mayor de edad y anterior en aparición). En rigor, nunca, ni aun en sus últimas producciones, ya muy avanzado el Siglo, se desprende González Martínez del influjo de aquel lenguaje de su juventud; y en este sentido sigue siendo modernista hasta el fin, como lo fue Nervo, cuya muerte, en 1920, no le permitió, sin embargo, alcanzar el auge de los nuevos movimientos revolucionarios de la Poesía, sobrevenidos en la primer Postguerra. Am-

bos poetas son ejemplo de que la formación intelectual y estética de la juventud persiste en la madurez a través de la evolución que posteriormente pudiera producirse. Los modernistas de promoción de la primera década del 900, siguen siendo modernistas hasta mucho después, por sus modismos de lenguaje, por su repertorio verbal. Igual fenómeno ocurre con los románticos de la última época, (los que en la historia de la poesía hispanoamericana se consideran tipos de transición, precursores del Modernismo, tales como Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Asunción Silva, etc.) Pero, ni Nervo (el de la segunda época), ni Gonzalo Martinez, —ni otros poetas que los siguieron, a quienes hemos de referirnos luego— pueden considerarse tipos de transición ni precursores de las nuevas formas estéticas del Siglo, pues las corrientes universales que llegan a América en el período de Postguerra, y aquí prenden, como las anteriores, siguiendo su ley, —las que se llaman de vanguardia, hoy ya en lejana retaguardia, como es natural— son de otra índole. Y así puede comprobarse que esta modalidad que promueven los dos poetas mexicanos es como una tercera y última etapa del Modernismo, fase del Modernismo, como se comprueba leyendo algunos poemas de última data de González Martínez, en el conjunto titulado "Tres Rosas en el Anfora". Tan cierto es que las modalidades de la Poesía se definen, ante todo, por sus peculiares formas de lenguaje.

González Martínez es quien proclama el bando de esta tendencia, cuyo "Art Poetique" se hallaría formulado en el soneto "Tuércele el cuello al cisne", que figura en el libro "Los Senderos Ocultos" de 1911. Y para que no quepan dudas acerca de este significado, su tercer libro, publicado al año siguiente, se titula "La Muerte del Cisne" (título ya empleado en 1910 por Carlos Reyles, para el libro en prosa editado en París, donde ensaya una filosofía realista y pragmática).

La reacción anti-esteticista formulada en ese soneto, que por tal, se ha hecho famoso, decretando torcer el cuello al "cisne de engañoso plumaje", (como, antes, el Modernismo lo hiciera con el gallo de la elocuencia diazmironiana) pues, según el autor, "pasea su gracia" sobre el azul de la fuente (más exacto sería decir del estanque) pero "no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje", aconseja trocar el ave heráldica de Darío —que era tal desde que Rodó así la consagrara en 1899— por "el sapiente búho", aunque no tenga la gracia de aquel, cuya "pupila se clava en la sombra interpretando el misterioso libro del silencio nocturno".

Al admitir que el búho, nueva ave heráldica, no tiene la gracia del cisne que aspira a proscribir, pero sí, en vez, la sabiduría que aquel no tiene, González Martínez abjura, en modo implícito, de los valores específicamente estéticos del estilo, (el

"engañoso plumaje") sacrificándolos al contenido filosófico y humano del verso. [1] Y dando el ejemplo, cultiva desde allí en adelante una poesía de índole reflexiva, generalmente conceptual, de forma sencilla, despojada de todo preciosismo, de todo barroquismo, es verdad, pero no de la "literatura" misma, (la cual, desprendida de aquella refinada elaboración que la justificaba, suele convertirse en fácil literatura) ni, en parte, como ya anotamos del propio lenguaje modernista. Así en "El Libro de la Fuerza, de la Bondad y del Ensueño"; en Parábolas y otros Poemas"; en "La Palabra del Viento"; en "El Romero Alucinado"; en "Poemas Truncos"; y en otras series que se han ido sucediendo en su larga y sostenida labor, que llega casi hasta mediados del Siglo, siempre fiel a aquella norma predicada y ejercida desde 1911.

Mas, ocurre que, al buscar la sencillez, el estilo caiga en la facilidad del lugar común literario, en el uso del modismo ya trivializado, malogrando el propio contenido del verso. Pues sabemos que en poesía especialmente, la finalidad no está en decir tales o cuales cosas, ideas, sentimientos, en la forma más inmediatamente comprensible a la mayoría (para ese menester está la prosa didáctica o periodística) sino en crear una forma verbal nueva, que encarne o represente aquello, lo cual obliga al poeta en todos los casos a huir de la facilidad del lugar común literario, que es lo que suele entenderse por sencillez. Aunque, naturalmente, hay que reconocer que también existe una sencillez verdadera, auténtica, no literaria, difícil.

Es frecuente olvidar que, en Filosofía, en Crítica, en Ciencias, el valor principal está en lo que se dice, en la propiedad del concepto; pero que, en poesía, ese valor principal no está allí, en lo que se dice, sino en *como* se dice; en un valor específicamente estético, y, en último término, formal. De ahí que suela caerse en el didactismo conceptual del lenguaje, como por otro lado, al procurarse sencillez, caer en la trivialidad literaria.

---

(1) Ha de aclararse, empero, a este respecto, que la gracia estética del Cisne no impidió al gran nicaraguense escribir algunas composiciones de hondura filosófica y de contenido humano, tanto como el que más, y en cuanto estos valores de "fondo" se identifican como el valor especficametne estético, formal, del poema. De donde se deduce que la gracia o el hermetismo del estilo no es óbice a aquelos contenidos profundos. Y, si bien se advierte, no es más propia de ese "sapiente buho" que ha de "interpretar el misterio del silencio nocturno", un lenguaje no muy fácil ni directo, sino algo más misterioso, hermético, sibilino..., más parecido al de Mallarmé o Valéry, por ejemplo?... Así también compruébase que las mejores estrofas de este poeta mexicano son precisamente aquellas en las que el estilo, huyendo de la facilidad a que suele llamarse sencillez, se torna más sutil, indirecto, sugeridor, haciendo honor al buho, símbolo de la poesía oscura, precisamente...

El autor de "La Muerte del Cisne" (el poeta, porque también está el ensayista, del título igual) incurre en esos pecados, sobre todo en el segundo, de manera harto sólita; pero también, justo es reconocerlo, logra muchas veces ese equilibrio feliz entre lo conceptual y lo estético, la sencillez y la originalidad, dando algunos poemas altamente estimables. Es innegable que la poesía de este autor, en general, y especialmente en esas composiciones más felices, resulta de contextura mucho más sólida que la de Nervo —el de la segunda época y manera— probablemente debido en gran parte a la índole misma de su filosofía, estoica y amarga, aunque de tono melancólico, o en contraste con el optimismo misticoide, a menudo demasiado blanduzco y dulzón, de aquel (aunque también, y a pesar de ello, melancólico); cualidades fundamentales ambas —y, antes, temperamentales— que determinan naturalmente las cualidades del estilo.

Mas, descartadas las virtudes y las flaquezas que en particular puedan presentar estos poetas, es evidente que se concreta en ellos un movimiento de reacción y de cambio con respecto a los caracteres más típicos y agudos del Modernismo imperante en la primera década del 900, en cuyo seno se ha formado y manifestado la generación literaria que hacia entonces se encuentra aún en plenitud de vida y de labor Este movimiento evolutivo, divergente, comprende también otras zonas de América, involucra nombres de poetas, algunos ya maduros y afamados como Lugones, otros en su primera etapa juvenil. Estos, influenciados sin duda por los mayores, como Nervo, González Martínez y algún otro, que señalan la conciencia literaria de la época, en esa segunda década del 900 en cuyo centro se produce el hecho enorme y trascendente por tantos sentidos para la cultura occidental de la primera gran guerra mundial, con su fecunda crisis intelectual de postguerra.

*
* *

La evolución poética de Lugones, desde "Odas Seculares", en 1910, en adelante, en cierto modo, con la de los dos mexicanos; coincide en un sentido, que es el importante: en el abandono del barroquismo formal, y el alejamiento del galicismo mental" que presiden la primera etapa netamente modernista, bajo la égida de Darío. Aunque Lugones no vuelva al fuerte realismo criollista de su "Canto a los Ganados y a las Mieses", hasta la aparición de "Poemas Solariegos", veinte años después, toda su varia producción poética de esa etapa posterior al Centenario, —"El Libro de los Paisajes", "Las Horas Doradas", "El Libro Fiel", etc.— se caracteriza por formas estilísticas mucho más sencillas que las anteriores

—las de "Los Crepúsculos del Jardín" y el "Lunario Sentimental", por ejemplo— evitando todo barroquismo, todo preciosimo, y tratando una temática más normal, objetiva, menos literaria. Cierto que, como ya lo observamos a propósito de Nervo y de González Martínez, no puede librarse, sino hasta cierto punto de lo literario y del lenguaje modernista, aunque éste lleva la ventaja positiva de su vigor temperamental, su riqueza idiomática y su suprema habilidad retórica. Otros poetas argentinos, de promoción posterior a Lugones, cuya aparición data de esos primeros años de la segunda década, tales como Rafael Alberto Arrieta, Arturo Marasso, Alfonsina Storni —y cuyo mundo poético se mueve todavía dentro del clima literario del Modernismo— manifiestan ya, no obstante, parecidas tendencias a apartarse del barroquismo decorativo (y del "galicismo mental") adoptando formas más sobrias, más simples. Si bien cabe aplicar a estos poetas de promoción posterior la observación ya anotada acerca de sus mayores en cuanto respecta al predominio del lenguaje literario, lo que supone, por la necesaria correspondencia estilística entre lenguaje y espíritu, el predomnio de lo literario sobre lo vivencial, ha de comprobarse que en sus colecciones sucesivas, y así que se adentran en la zona psicológica del nuevo tiempo, su poesía logra acercarse más a este último modo de expresión, tornándose más sustantivos y rigurosos. A estos nombres habría que agregar el de Ernesto Mario Barreda, anterior a ellos en edad, quien, después de haber dado en 1901, "Prismas Líricos", de agudo carácter barroco, da en 1911, "La Canción de un hombre que pasa", en el que también se orienta ya por caminos de mayor sencillez y humanidad, aun cuando le alcancen igualmente las restricciones apuntadas. "Bajo los astros" de Marasso, aparece también en 1911 —un año crucial para el Modernismo— mas, todavía, bajo la sugestión estética de Darío, sugestión que amengua, sin desaparecer, en "Paisajes y Elegías" de 1921. Este poeta —luego crítico de jerarquía y autor de uno de los más rigurosos estudios sobre la poética de Darío— es de los que patentizan, posteriormente al 1910, mayor influencia de aquella estética, operándose en él el fenómeno reactivo de ser después su más agudo analizador. Arrieta y la Storni se inician ya directamente, sin pasar por el trance juvenil del primer período, en la tendencia anti-barroca que llega a predominar en la segunda década.

"Alma y Momento" del primero, en 1910, "La inquietud del Rosal", de la segunda, atestiguan esta voluntad de sencillez, que va logrando más segura realización formal en los libros sucesivos. "El Espejo de la Fuente" y "Las Noches de Oro", de Arrieta, (1912-17), como sus mismos títulos lo denuncian, no consiguen desprenderse aún de la influencia superviviente del Modernismo, de sus obstinados fantasmas literarios, de la

poderosa huella que ha dejado en la lírica; pero en "Fugacidad" y más aún en "Estío Serrano" (de 1921 y 26), su estilo es más personal. También la Storni, cuya tema central, predominante, a veces casi exclusivo, es el amatorio, incluyéndose por esto en otra corriente típica de la poesía femenina rioplatense, iniciada por Delmira Agustini entre ambas décadas, la cual trataremos con mayor detención, va acusando un mayor dominio del tema "humano", y de la forma simple, desde "El Dulce Daño" e "Irremediablemente", que siguen al primero, hasta llegar, después de 1930 luego de pasar en progresiva depuración, por "Languidez" y "Ocre", hasta llegar a "Mundo de siete pozos" y "Mascarilla y trébol", ya próximos a su desolado suicidio, en 1938, (el mismo año que el de Lugones). Verdaderamente de los poetas argentinos de este primer tercio del Siglo, la Storni es la que llega, por ese camino del postmodernismo, a una expresión lírica más auténticamente humana, y a una sobriedad de estilo más cabal. Por otra parte su tema, demasiado insistentemente erótico en los primeros tiempos, va ganando también, en seriedad lírica, va evolucionando también, a través de sus distintos libros, y siguiendo el curso de su madurez de vida, desde aquel erotismo demasiado ingenuo y dominante de los primeros libros —y los primeros tiempos— hacia una más concentrada y fina experiencia del alma, ganando en cierta profundidad interior y entidad de palabra.

*
* *

Pero el ciclo evolutivo del Modernismo, —su irrupción, su esplendor, su declinación, su tránsito hacia otras formas— está muy lejos de presentar fases uniformes en toda América; al contrario, es sorprendentemente desigual. Mientras por un lado, como vemos, tiende a alejarse rápidamente del esteticismo, en procura de tipos, de maneras más simples, por otro, y en otros autores de ese mismo tiempo, —segunda década del 900— se comprueba la persistencia de aquellos tipos anteriores; o bien, lo que es más significativo, su iniciación retardada y anacrónica.

En Perú, en Ecuador, en Venezuela, el Modernismo, propiamente dicho no se produce, salvo alguna excepción, sino tardíamente, transcurrida ya la primera década del Siglo, su época de plenitud imperial en otras regiones del Continente; y mientras, en las cuales siguiendo su curso histórico, entra ya en la etapa de caducidad y renovación. Así, aparecen hacia 1919, libros como "El Laúd en el Valle" y "Romanza Palatina", de Humberto Fierro, ecuatoriano; o "La Romanza de las Horas", de Noboa Camaño en 1922; o "Unción", de José María Egas, en 1923; o "La Flauta de Onix", de César Borja; o "El Arbol del Bien y del Mal", de Medardo Angel Silva, en 1920, el

principal de este grupo de poetas ecuatorianos, en quienes el Modernismo, en sus formas más típicas y agudas, se manifiesta tan tardíamente, aunque cabe observar que no ya bajo la influencia de Ruben Darío, que no les alcanza, sino bajo la sugestión directa de Baudelaire, Mallarmé, D'Annunzio, Wilde, y otros maestros europeos. Medardo Angel Silva, es, en Ecuador, hacia 1920, lo que Herrera y Reissig es, en el Uruguay, de 1900 a 1910. Existe un parentesco evidente entre la individualidad y la poesía de ambos, aunque parece que el quiteño no conocía mucho al montevideano. El mismo dandysmo anárquico, el mismo radical esteticismo, el mismo culto de lo exótico, lo delicuescente, y lo raro, el mismo gesto de altivo desdén para su medio y el natural escándalo provinciano en torno a su figura. Pero, aun cuando su poesía presenta rasgos exteriores de agudo simbolismo —y barroquismo formal— carece de la profundidad subjetiva y de la maestría verbal de su ilustre predecesor. Su extrema juventud es su justificación. Tal vez hubiera podido llegar a ser un gran poeta, pero muere, suicida, malogrado, a los veinte años apenas, y en la misma fecha de aparición de su único libro.

No puede contarse "Pentélicas", de Andrés Mata, publicado en el 1896, como un libro de tipo modernista, pues el modo de parnasianismo que en él se cultiva está casi enteramente bajo la égida retórica de Díaz Mirón. Para hallar una poesía de ese tipo es preciso llegar a Andrés Eloy Blanco cuyo libro "El Huerto de la Epopeya" aparece recién en 1919, contando su autor 22 años de edad, lo cual indica que la "nueva generación" venezolana, la que entra a actuar en la hora ya más que crepuscular del Modernismo, —hora ya casi espectral, de ultratumba— trae consigo las enseñanzas de aquella gran escuela anterior, refleja los resplandores de su grandeza pasada. "Tierra que me oyeron", de 1921, reincide en la misma modalidad anacrónica. Pero el poeta reacciona más tarde; de 1934 en adelante, publica "Poda", "La aeroplana clueca", "Siembra", "Barco de Piedra" y otros títulos, en los que ya reaparece renovado, alejado de aquella rezagada modalidad juvenil y adoptando formas más acordes con el clima estético de ese segundo cuarto del siglo.

Chocano declaró que muchos de los poemas de Andrés Eloy Blanco los hubiera podido firmar él; declaración que, aparte de no ser, por sí misma una gran segura recomendación, aunque haya sido dicha en son de suprema alabanza, indica lo atrasada de noticias que, al parecer, andaba la joven poesía venezolana en ese tiempo. Pues, aun cuando fuera necedad reclamar que los poetas tengan que vestir a la moda del día y ser corifeos del último *Ismo* proclamado, es preciso reconocer que el anacronismo significa una negación, y no solo y no

tanto, por cuanto es rezagamiento en la evolución de la vida, sino porque nunca es índice de personalidad sino de simple rezagamiento.

*
* *

Parecería que hubiéramos omitido a Blanco Fombona por olvido o error, no, la omisión, en este caso, es voluntaria. Porque si bien el afamado escritor venezolano publica en 1898, "Trovadores y Trovas", bajo el influjo demasiado directo de Darío, —manipulando un preciosismo alambicado —prestado— que muy mal se avenía con su naturaleza reciamente criolla y púgil,— muy pronto vuelve por su ley dejando de lado los alambiques estáticos del Modernismo, para expresarse en maneras más llanas y concretas, como lo atestiguan "Pequeña Opera Lírica", de 1904 y "Cantos de la Prisión y del Destierro" de 1911. Su esteticismo fue un rápido sarampión de sus primeros años. Y además una mosca de vida tan fugaz, no hace verano. Su ejemplo es seguido, en parte, por Udón Pérez quien, en "Anfora Criolla", de 1913, aplica al criollismo poético cierto sentido de estética formal del Modernismo; pero criollismo y modernismo no se concilian bien, pues sus fundamentos son antitéticos; el uno es casi siempre objetivista, pintoresco, popular, y el otro esencialmente barroco y aristocrático. Más tarde, después del 1920, se produce, en algunas regiones, en el Plata, por ejemplo, un criollismo, o nativismo, —Silva Valdés, Borges, etc.— de tipo más metafórico; pero corresponde ya a influencias estéticas de otra índole, postmodernistas, de las llamadas, en su hora, de "vanguardia": el Ultraísmo.

En Colombia, poetas como Julio Florez y Diego Uribe, que publican desde fines del siglo XIX hasta los años veinte y pico de este Siglo, siguen perfectamente adictos al fácil becquerismo premodernista. Así lo comprueba en sus numerosos libros: "Cardos y Lirios", "Manojos de Zarzas", "Cesta de Lotos", "Gotas de Ajenjo", etc., del primero (coronado oficialmente en 1923); "Helios" o "Margarita", del segundo, auspiciado por Valencia Víctor E. Caro, (hijo y nieto de los famosos don José Eusebio y don Miguel Antonio, próceres de las letras colombianas y glorias académicas si las hay).

"A la sombra del alero" que, aun cuando según el eminente crítico coterráneo Gómez Restrepo "recoge en copa de oro la lágrima furtiva", prosigue la tradición romántica de sus mayores, algo acompasada al parnasianismo conservador del autor de "Palmón el Estilista". La "Antología Poética" de Ismael Enrique Arciniegas (otro apellido de prosapias y genituras literarias, en Colombia, país que se caracteriza por esas tradiciones familiares), publicada en 1932, así como "Romancero de la Conquista y la Colonia", del 38, muestran a un poeta

estrictamente engarzado en ea diadema preciosa y solemne del parnasianismo colombiano, —tal como ya se ha definido al tratar de su más alto representante, Valencia— reforzando su título de tal como uno de los excelentes traductores de Heredia, cuyos *Trofeos* —puestos en vigencia por aquel— modernizban su academismo sin transgredirlo. Lo mismo cabe decir de Víctor M. ondoño, otro discípulo de Valencia, cuyos versos, dispersos, han sido recopilados, en 1938, en ofrenda póstuma, por su fiel camarada en la vida y en la poesía, Cornelio Hispano, otro que tal, —y dicho sea sin mengua— autor muy conocido de "El Jardín de las Hespérides" y "Elegías Caucanas", cuyo "modernismo" aparece siempre atenuado y encuadrado en el culto tradicional de la Retórica, tal como lo impuso el Maestro.

Por más que los historiadores colombianos nos aseguren que la "Revista Gris" fundada en 1892 por Maximiliano Grillo, fuera órgano del modernismo literario, y en el libro de Luis María Mora, "Los Contertulios de la Gruta Simbólica", crónica del cenáculo así llamado, se comprenda bajo aquella definición a este grupo de poetas, ha de entenderse que el Modernismo en ellos representado, se halla siempre navegando entre las dos corrientes del becquerismo anterior al 900 y el parnasianismo valenciano que le subsigue; y dentro de cuyo marco se encuadra el movimiento poético posterior a esa fecha, hasta llegar a León de Greiff, quien, como ya se ha anotado, es el primero en romper con formas revolucionarias la tradición academicista nacional de Colombia. Así Alfredo Gómez Jaime, autor de "Rimas del Trópico", "Rosario Lírico", "Aves Viajeras", "Cantos de Gloria", "Blasones", producción que abarca casi toda la primera mitad del Siglo, y que se caracteriza y valoriza, por aquellas mismas cualidades que ya destacamos en Valencia, maestro de esa generación y Presidente vitalicio de La Poesía en su patria, antes y después de serlo de la República. Así, en ya explicado contraste y complemento, Climaco Soto Borda, especie de Gerard de Nerval trasnochado del romanticismo hispanoamericano del XIX, muerto joven hacia 1920, lo que quiere decir que atravesó sin inmutarse, y largamente, toda la época del Modernismo. Así Aurelio Martínez Mutis, autor de "La Epopeya del Cóndor", "La Epopeya de la Espiga", "Esfera Conquistada", "Mármol" y otros, libros en que se alternan curiosamente la antigua y casi fósil retórica, entre clásica y romántica, de la Epopeya, y otros tipos de metaforismo más novecentista pero sin transgredir normas formales consagradas, todo lo cual le vale la coronación tradicional, en Bucaramanga, su lar nativo, que en 1932 le consagra con el áureo laurel de las glorias oficiales. Así Eduardo Castillo, entre romántico y parnasiano, autor de "El árbol que canta"; así Gerardo Muñoz Obando, autor de "Mater Inmensa" y Medina

Castro, de "La última cena", ceñidos discípulos de Valencia, tanto en los temas como en la forma. Así Eustasio Rivera, el gran novelista de "La Vorágine", que, en cuanto poeta, y tal como aparece en "Tierra de Promisión", procura encajar el motivo regional en el severo —casi canónico— molde del parnasianismo valenciano. Así, Antonio J. Cano, quien, todavía en 1935, después de todo, publicó una serie de libros escalonados a lo largo de esos tormentosos años anteriores, en el cual sobrevive, resumiéndolos, representativamente, algo como un lejano "aire suave" del rubendarismo "siglo XVIII", pero encuadrado en respetuosa circunspección academizante, merecedora de la sonrisa aprobatoria del ya anciano Jefe del Partido Conservador. Y todo esto —para completar el carácter de tal período— sin perjuicio de que, en 1915, León de Grieff alzara en la revista "Panida", el grito herético de su rebelión contra los cánones predominantes que habría de concretarse en 1925 en su libro "Tergiversaciones", mezcla extraña, original, genial, de los complejos procedimientos musicales del simbolismo y del funambulismo metafórico de los "surrealistas", que, por contraste y ley de compensación, con respecto a su ambiente literario, significa una de las más atrevidas aventuras —en nuestro idioma y en nuestra América— para crear un lenguaje poético más allá de la simple normalidad convencional.

*
* *

En este movimiento de "puntas de lanza" que va siguiendo al avanzar en el tiempo —y con el tiempo— nuestro examen del fenómeno literario americano, vamos rebasando otros aspectos y lugares que hacen necesario volvernos a considerar.

En Chile y Perú no se produce un verdadero movimiento de renovación literaria —y, especialmente, poética— sino hacia mediados de la segunda década del Novecientos. Pero, lo que hay que señalar muy bien, es que ese movimiento no se produce con respecto al Modernismo, que ya en otras partes de América entraba en su franca decrepitud, después de su apogeo en la primera década, sino contra lo existente antes de la promoción del Modernismo, es decir, contra las formas romántico-académicas (porque el romanticismo también se había academizado, a su vez) y que venía queriendo perpetuarse desde fines del XIX al margen de la evolución del mundo occidental.

Y así también en el Perú. En tal sentido de reacción y renovación, un poco paradojal por lo ya anacrónica (pues lo es sólo con respecto al medio literario interno, nacional, pero no con relación al estado de otras regiones del Continente) aparecía en escena "Simbólicas", de José María Eguren, en 1911, y "La Canción de las Figuras", en 1916, libros en los que

se cultiva un tipo de poesía exotista, cosmopolita, malabarista, arlequinesca, que se complace en ingeniosos, graciosos —y a veces pueriles— juegos verbales, poesía desde luego superficial, y que toma su lenguaje del modernismo rubendariano. Modalidad muy semejante cultivan asimismo sus coterráneos Adrian Valdelomar y Leónidas Yerobi, del grupo "Colónida", esteticista y d'anunziano aquél, burlesco éste, pero ambos dados igualmente al juego verbal de procedencia dariana, claro que sin la magia del maestro. Otros poetas de este grupo o período, cuyos rasgos concuerdan con tales definiciones, como Enrique Bustamante y Ballivian, autor de "Elogios" (1911), "Odas Vulgares", "Arias del Silencio" y otros, hacia 1927 convertido al "Vanguardismo", que tal aparece en "Antipoemas"; —o como Espinosa y Saldaña, que da en aquel mismo año "Versos a Iris"— atestiguan la floración de una literatura poética (no nos responsabilizamos de llamarla propiamente poesía) carente de contenidos y de forma muy epigonal, cuya poca entidad acusa más una etapa de desintegración del Modernismo que un renacimiento de esencias y de formas. El grupo y movimiento "colónida", si bien da débil cuerpo a una inquietud y rebeldía antiacadémicas, no alcanza a representar una verdadera fuerza renovadora ni deja la personalidad de un gran poeta.

La poesía peruana no ha de hallar su valor sustancial, auténtico, su voz profunda y original hasta la aparición de "Heraldos Negros" de César Vallejo, confirmándose e intensificándose aún más en su producción posterior. Pero Vallejo aun muerto joven ya pertenece a otra época; su vertiente es hacia esta mitad del siglo y su prestigio y su influencia se ejercen en todo el Continente —como la de Neruda— sobre una generación más seria, distinta. De esas postrimerías del Modernismo en Chile, en Perú, quedan también huellas en otros libros de versos como "Bajo la luna" y "Jardín Cerrado", de José Galvez, "Rumor de Almas" y "El Dolor Pensativo", de Alberto Ureta, autores estos cuyo tono menor, melancólico, no muy intenso pero sobrio, les acercaría —tal vez mucho más que los citados antes— a aquella tendencia antibarroca que se pronuncia después de 1910 en gran parte de la lírica hispanoamericana. Ureta ha publicado, ya en el 33, "Las Tiendas del Desierto", cuyo título da la clave de la vieja, rezagada procedencia modernista de su lengua poética, conforme a las comprobaciones que apuntamos anteriormente, relativas al período 1910-1920.

El grupo de "Los Diez", en Chile, supone un salto a través del Modernismo propiamente dicho, que allí no existe, quedando en blanco el libro del período barroco de Darío, Herrera, Lugones. Del academismo romántico de fines del XIX, se pasa directamente al Postmodernismo. No da a la poesía his-

panoamericana ningún gran poeta de ese tipo. En compensación ha de darle en la época próxima, figuras de tan altos relieves como Gabriela Mistral, Hidalgo y Neruda. Se ha dicho —procurando estudiar el fenómeno— que el espíritu chileno —en su poesía, en su literatura— es opuesto a todo barroquismo formal —a todo esteticismo sutil— a eso que el academismo llama extravagancia, y aun a todo primor de estilo, debido a su manera de ser positiva, concreta, recia, realista.

El academismo —tan arraigado en la cultura chilena desde los tiempos de don Andrés Bello—, repudia el esteticismo como extravagante y enfermizo (el mismo criterio en virtud del cual en España se tuvo condenado a Góngora durante dos siglos) debido, en gran parte, y además de su tradición bellista, a aquel su carácter nacional, positivo, concreto, realista. Esto es verdad sólo hasta cierto punto, o por lo menos hasta cierta época, pues, posteriormente, se han dado en Chile modos de poesía tan suprarrealistas, difíciles, oscuros, "extravagantes" como los de Huidobro, fundador ultraísta del Creacionismo, y Neruda, en quien el lenguaje poético adquiere complejidades y refracciones, más allá de todo lo intentado anteriormente en castellano. Cierto es, también, que estos estilos suprarrealistas no tienen carácter preciocista como los del barroco de 1900, sino duramente intelectual; y que, frente a ello está el hecho de la poesía austeramente sustentada por el grupo de los diez, que no reacciona y revoluciona contra el modernismo prácticamente inexistente, sino contra el academismo y el romanticismo recalcitrantes. Así la poesía severamente sustantiva y clara de Gabriela Mistral (especialmente en su segundo libro, "Tala", como veremos).

Queda apuntada la circunstancia de que el grupo de "Los Diez", no reacciona o revoluciona contra el esteticismo modernista —prácticamente inexistente en Chile— sino contra ese viejo, recalcitrante conservatismo romántico-académico del último tercio del XIX, todavía en pié y hasta en pié de guerra... Sus dos figuras principales, Pedro Prado —el *líder* del Grupo— y Gabriela Mistral, la más joven, dando la tónica del movimiento cultivan modalidades noesteticistas; y, en general, percíbese en el grupo la influencia de González Martínez, de Nervo (el de la segunda época), y tal vez, aunque más lejanamente, la de J. R. Jiménez y Machado, cuyo modernismo asumió desde el principio una tendencia nobarroca pero sí de depuración del lenguaje y muerte del énfasis retórico. Sabemos que la gran influencia saludable y renovadora de Darío sobre la poesía es-

pañola de fines de XIX, fue la de torcer el cuello a la elocuencia [1].

Pedro Prado, que había ya publicado en 1908 un libro de versos mediocre e indefinido, "Flores de Cardo", da, en 1915, "Los Pájaros Errantes", de factura muy superior al de aquél, en cuyo Modernismo atenuado, de tono menor, de tendencias filosóficas, parece percibirse el influjo, ya anotado, de González Martínez y de Nervo. Prado da otro libro de versos, de carácter y tendencia iguales al anterior, pero más estilizado en sus formas, "El Camino de las Horas". El Modernismo está ya muy distante, pero todavía algo queda en él de su lenguaje literario. Prado se destaca como uno de los poetas más estimables de Chile, aunque no llega a la altura de la Mistral, de Huidobro o de Neruda. Por otra parte, es probable que lo más valioso de su producción —y lo más vigoroso y representativo de su personalidad de escritor— esté en la novela, y no en la "modernista", como en "La Reina del Rapa-Nui", sino en la de tipo realista, como "Un Juez Rural" (1924), una de las mejores novelas chilenas.

En Gabriela Mistral, la figura de mayor originalidad del Grupo —y, también, la de mayor celebridad— vemos manifestarse desde el comienzo un patetismo lírico, de expresión directa, que la separa radicalmente de la estética del modernismo, acercándola a lo romántico, pero si bien su lenguaje sea de un tipo más simple, más recio, más realista, caracterizándose desde ya por su tendencia hacia la sustantividad del estilo, modo muy personal que habría de llegar a su mayor plenitud años más tarde.

"Desolación" —el libro que de entrada la hace famosa en toda América— aparece en 1922, editado por el Instituto de las Españas de los EE.UU. y por gestión de un grupo de profesores de lengua y literatura castellanas en las Universidades de aquel país (cuyo conocimiento e interés por la poetisa proceden de una Conferencia dada por el Prof. español F. de Onís, de la U. de Columbia, especializado en letras hispanoamericanas, quien disponía del material disperso en revistas chilenas).

---

(1) Del Jiménez de la primera época, se ha dicho que era algo así como el Verlaine español concepto que parécenos totalmente equivocado. Falta en el español lo esencial en el maestro francés: el sabio refinamiento de su lenguaje, la sutileza y complejidad de su música. El de Jiménez es un verlainismo aguado, chirle, a veces cursi, como para señoritas; un producto fácil y dulzón, lo contrario de aquél, destilado y amargo como su ajenjo. Mucho más sería que la de Jiménez consideramos la poesía de los Machado, que no padece esos defectos y sí tiene otras virtudes: es más sustantiva. Pero no estamos seguros de que su influencia se haya hecho sentir mayormente en América hacia ese tiempo.

Conviene aclarar, para evitar malentendidos, que la poesía de J. Jiménez mejoró mucho en los últimos tiempos; su libro de 1948, "Animal de Fondo" es muy distinto —y superior— a los primeros. De lo cual nos congratulamos.

Mas, conviene apuntar que parte de las simpatías y los entusiasmos despertados allí por la poetisa aún inédita —que, a la sazón, ha pasado ya los treinta años—, proviene de su apostolado educacional, de su austera y amorosa dedicación a la enseñanza como maestra de una escuela rural de niñas en el lejano sur de Chile. Así se hace constar en nota de la primera edición. "Apenas conocida la admirable personalidad de la joven escritora y maestra chilena, ..., puede decirse que no sólo conquistó la admiración sino el cariño de todos. Porque todos vieron en la escritora hispanoamericana no sólo el gran valor literario sino el *gran valor moral.* Los maestros de español, muchos de ellos mujeres también, se sintieron más vivamente impresionados que nadie al saber que la autora de esas poesías conmovedoras, era *además y sobre todo* una maestra como ellos..."

Subrayamos el "además y sobre todo", como subrayamos lo de "gran valor moral", porque este sentimiento ha asistido a la autora de "Desolación" desde el comienzo de su fama hasta la reciente obtención del Premio Nobel, a cuyo otorgamiento excepcional ha contribuido no poco. Nosotros nada diremos con respecto a esta circunstancia extraliteraria, y se nos permitirá que no la tengamos en cuenta en la apreciación de su poesía —fuera de esta anotación necesaria—, pues nos parece improcedente mezclar y confundir ambas cosas, de donde suele salir confusión de conceptos críticos. El valor moral o humano a un lado; el artístico, el poético a otro. Aquí no se trata de virtudes sino de talentos. Pero ocurre que esa categoría de su vida y su persona, trasciende a su poesía; y de ahí la necesidad de esta alusión.

De ahí que, una parte de su libro comprenda poemas de motivo escolar y canciones infantiles, todo ello impregnado de un sentimiento de profunda y grave ternura materna, que una extensa prosa poemática agregada como segunda parte, al libro de versos, da mayor valor representativo.

Otro factor que colabora en la rápida y vasta fama de la poetisa, es el carácter autobiográfico que se atribuye a la parte amorosa, dramática, recogida en el libro bajo el subtítulo de "Dolor", y cuyo núcleo lo constituyen los "Sonetos de la Muerte", conocidos desde 1915, y desde entonces celebrados. Posteriormente se establece que no hay tal biografía poetizada. Durante algún tiempo esa leyenda crea en torno a la poetisa una aureola de dramaticidad pasional, valorizando sus versos. Mas, comprobado luego que ese tema amoroso era, en gran parte, al menos, ficción poética, mucha gente —y entre ellos algunos *críticos*—, desengañados de su autenticidad biográfica, juzgaron que esa poesía perdía interés y bajaba de valores. Se adujo el mérito de la *sinceridad;* equivocadamente, desde luego, porque bien saben los avisados que la sinceridad artística nada tiene que ver con la veracidad anecdótica, pues es un valor esencialmente subjetivo. El vulgo ignora que para el poeta la vida imaginativa, es tanto o más real que la objetiva, histórica; y que la poesía lírica no se hace con los hechos sino con los sueños. Ignora también que el poeta tiene el don de consustanciarse, identificarse, con la vida del mundo y expresarla como propia. Por tanto, en nada ha afectado, en definitiva, al valor poético de esa parte de la obra primigenia de la Mistral, la circunstancia de no ser, precisamente, parte de su biografía.

De todos modos, lo que interesa a la crítica literaria en ese libro, no es la autenticidad documental de su contenido, sino el hecho —el hecho poético— de que él marca, más que otro alguno de esa época, el viraje hacia lo humano en la poesía hispanoamericana de la segunda década del Siglo, al mismo tiempo que, congruentemente y necesariamente, su tendencia hacia la desnudez de la forma. Porque toda poesía muy humana —demasiado humana, tal vez, diría Nietszche... lleva necesariamente hacia la forma simple, directa, como a su modo adecuado, natural, de expresión; por igual razón que —pero inversamente—, el esteticismo impone el artificio barroco del estilo. Mas, conviene recordar que, este tránsito del barroco modernista (parnasiano-simbolista) hacia una *humanización* de la poesía, con su consecuente simplificación de estilo, comienza a operarse ya en Darío, y desde el año de "Cantos de Vida y Esperanza", libro en el cual, como ya comprobamos, constan composiciones tales como "Yo soy aquel que ayer nomás decía...", "Canción de otoño en primavera", "Lo Fatal" y alguna otra, donde la sencillez alcanza formas perfectas, dentro del modo dariano, si bien, en el mismo libro, aparecen muchos otros poemas en la manera barroca que, en general, caracteriza su estilo. Pero esta forma más simple —y humana— de Darío, no prosperó mucho en el ambiente literario americano, a menos que se estableciera que ella pudo influir en la posterior evolución —que reaparece en nuevas composiciones de fecha posterior, culminando en las dedicadas a Francisca, y en la última que se conoce de su pluma, escrita en vísperas de su muerte y tal vez inconclusa: "Mis ojos espantos han visto"— parece que haya sido la que tuvo mayor repercusión estética, a menos que pudiera establecerse que ella misma ejerció influjo en la evolución posterior. Lo que se ha caracterizado como el rubendarismo en la poesía americana, como el rostro poderoso en su profusa epigonía literaria, corresponde a su forma más culterana, más esteticista.

Y aquí conviene asimismo otra aclaración (porque el terreno de la crítica es tan complejo, laberíntico y lleno de pe-

ligros como el que más). Nos referimos a esa diferencia establecida entre lo barroco y lo humano, entre lo culterano y lo sencillo, en relación con las modalidades de la poesía hispanoamericana en este período. Queremos declarar que no se trata, en nuestro concepto, de establecer superioridades de valores, de la una con respecto a la otra, sino, solamente, de una discriminación de especies poéticas, hechas casi con el criterio objetivo, científico, de un naturalista.

"Tala", aparecido diez y seis años después de "Desolación", presenta más concentradas aún, las esencias lírico-humanas del primero, más sustantivo, austero y escueto su lenguaje; acusadas las virtudes, acusados también, en cierto modo, los defectos. Ellos son la áspera dureza del verso, lo peñascoso y opaco de su estructura que, por momentos, parece va a caer francamente en la prosa. Todo lo que aún quedaba en "Desolación" de literario (se entiende que en el sentido peyorativo de la palabra, tal como lo indica Verlaine en "Art Poétique") ha desaparecido en "Tala", que, si en verdad no trata de acercarse a la música, y está muy lejos de ella —y por tanto carece de gracia—, posee en cambio la virtud ya anotada de su sustantividad vigorosa, de su realismo profundo. Realismo de profundidad —en la novela, v.g. el de Dostoyewsky—, distinto al otro, de extensión y superficie directo, que se manifestaba en su primer libro, en el segundo —y a través de tantos años de madurez y depuración— asume la expresión de una filosofía vivencial (no libresca), cuya austeridad parecería estoica, si no estuviera iluminada y encendida internamente por las virtudes teologales del Cristianismo. Pero, el propio cristianismo que ilumina y conforta su poesía desde lo alto —o desde lo hondo— no asume tampoco la expresión de un exaltado o un blando misticismo; está igualmente entornado tras la áspera sobriedad del lenguaje, en esa especie de ascetismo literario que llega, frecuentemente, a lo descarnado y escueto.

Otro rasgo notable de este libro [1] —y que, está más en su estilo que en su temática— es su americanidad sustancial; una americanidad que está muy lejos de aquel americanismo literario lujurioso, brillante, resonante, de Chocano (el que ha dado la tónica a la mayor parte de sus epígonos) sino que —y siempre contenido dentro de la escuetez de la forma, sujeto a ella— es de tono menor, pero no exento del vigor elemental de la tierra y de la raza. En su lenguaje se mezclan los americanismos con los arcaímos castellanos; pero, éstos, no por prurito de españolidad sino por raigambre tradicional de patria; y aquéllos no por su fácil pintoresquismo regional sino por su autenticidad humana; lo cual comunica al estilo ese fuerte y austero realismo —a veces sabroso—, que recuerda un poco a Santa Teresa. Su corteza es casi siempre ruda, áspera; pero debajo corre una vena de ternura. El otorgamiento del Premio Nobel —por primera vez discernido a un escritor hispanoamericano—, ha servido para dar presencia universal a esta figura, una de las más nobles y verdaderas de la poesía continental contemporánea.

(1) Editado para socorro de los niños vascos despojados por la Guerra Civil española en un gesto de natural solidaridad humana y racial, pues la poetisa lleva en su sangre mestiza aquella sangre, como lo atestigua su verdadero nombre: Lucila Godoy, mucho más hermoso que el adoptivo.

*
* *

Lugones es una de las tres figuras culminantes y representativas del Modernismo, en la poesía —y en la intelectualidad— hispanoamericanas. Integra con Darío y con Herrera y Reissig esa trinidad de grandes dioses literarios de una época. Pero Lugones ha ido también más lejos que sus gloriosos cofrades, no dentro del Modernismo precisamente, sino fuera de él, pues su obra de los últimos años traspasa esa época y esa estética; es ya postmodernista; tal vez por haber vivido más años, y haber podido alcanzar así las nuevas zonas distintas reproducidas posteriormente al primer cuarto de siglo, en la evolución de la lírica americana y universal.

Lugones es el Proteo del Modernismo. Del patetismo elocuente de su iniciación en "Las montañas del Oro", a la artificiosa exquisitez de "Los Crepúsculos del Jardín", la metamorfosis estilística es radical. Pero, del funambulesco y laforgueano "Lunario Sentimental" —muy distinto a lo anterior aun dentro del modernismo—, a las *robustas "Odas Seculares"* aparecidas poco después, la transformación es tan radical o más, si cabe. Todavía, hacia 1938 año de su muerte —y diez años después de "Poemas Solariegos", donde mantiene en cierto modo la línea del "Canto a los Ganados y a las mieses", del año del Centenario—, habría de presentar otro avatar de su poesía: "Romances del Río Seco", de edición póstuma, en el que adopta la copla popular, payadoresca.

Esta sucesiva mutación de estilos poéticos, este proteísmo estético se corresponde, en su cronología, con sus otras, más notorias y en su época escandalizantes mutaciones ideológicas, que, del socialismo revolucionario de corbata roja y discursos de plazuela que profesara en su primera época, le llevan, con virajes sorprendentes, desconcertantes, hasta el nacionalismo de tipo reaccionario, que proclama en sus últimos años, posición esta cuyo error tan terrible reproche de la intelectualidad de su país y de América, hiciera recaer sobre su gloria. Y, aunque ambas mutaciones, la ideológica y la estética no tengan, necesariamente, implicancias recíprocas,

muestran esa característica suya de la metamorfosis intelectual. Dentro de la cual, no obstante, se mantiene la identidad de su personalidad poderosa.

A tiempo que aparecen en Buenos Aires "Prosas Profanas" de Darío, llega Lugones a la gran capital, desde su provincia nativa, incorporándose a la tertulia literaria noctámbula de los sótanos del Royal Keller, donde Darío oficia de gran iniciador. Trae bajo el brazo su libro primigenio, de una potencia verbal asombrosa. Es un postrromántico en quien, a la sombra de la enorme montaña de Hugo, actúan tendencias renovadoras, poenianas, baudelaireanas, aunque no todavía tocado por aquel "stil d'or", de la "musique avant toute chose" que había impuesto Verlaine en su *Art Poetique*. Mas teniendo en cuenta sus veintidós años provincianos, es evidente que sus *"Montañas del Oro"* revelan un talento literario de excepción, de privilegio.

Escrito principalmente bajo el doble influjo impar de Hugo y de Poe, su libro inicial, magnífica primicia, resulta en gran parte original. Pues, cuando dos elementos estéticos tan dispares se funden, el producto es necesariamente distinto a los componentes, una tercera otra cosa, al modo como de la fusión del cobre y del estaño, nace el bronce, o del azul y el amarillo nace el verde. Sobre todo si está de por medio, como tercer elemento funcional, la facultad creadora del escritor.

Así, en "Oda a la desnudez", "La rima de los ayes", "A Histeria", "Metempsicosis" y otros poemas que componen sus tres ciclos hallamos lo fantástico y lo fantasmal de la poesía de Poe, pero no en el sobrio y delicado lenguaje de aquél, sino exaltado y arrebatado por el viento de la elocuencia hugoniana, inflamado en su retórica de hipérboles y antítesis, resultando una especie de Hugo espectral o un Poe altisonante, algo singularmente lugoniano, que sólo está ahí, en ese libro.

El libro pudo ser un ensayo de renovación, de renacimiento poético, en aquella hora incierta de transición de valores y crisis de formas en la literatura hispanoamericana; pero la poesía no iba a seguir por sus caminos, y el mismo Lugones los abandona casi en seguida, para convertirse al credo estético de Darío, *torciéndole el cuello a la elocuencia y al patetismo*. "Las Montañas de Oro" no es, sin embargo, a nuestro entender, un libro frustrado. Representa, con todo, el mayor empuje de la lírica de herencia romántica en Hispanoamérica, superior a todo lo realizado durante sus negativos cincuenta años de vigencia, fruto milagroso de las postrimerías de un período en su transformación.

Sabemos que "Los Crepúsculos del Jardín", editados ocho años después —pero ya conocido en gran parte, por su publicación fragmentaria en revistas del Plata—, se caracteriza

por la influencia predominante de Samain. Refiriéndose al conjunto de sonetos "Los Doce Gozos", primera parte del libro (y pieza capital del litigio provocado años después por Blanco Fombona, al atribuir, equivocadamente, a Herrera y Reissig su prioridad), es en gran parte cierto lo que el mismo Lugones asevera en carta dirigida en 1914 a un escritor amigo, con motivo de ese pleito sensacional. "Aquella forma de soneto —dice— cuya novedad principal consiste en el manejo, del endecasílabo (por donde tampoco pudo resultar imitación de Samain...)" alude al alejandrino francés en que Samain escribía los suyos. Mas si bien la diferencia estructural entre el verso samaineano y el endecasílabo español (antes italiano), adoptado por Lugones, implica un modo de originalidad formal, falta ahí por reconocer el más fundamental influjo del autor de "Aux flancs du vase" y "Le jardin de l'Enfant", en la motivación, la imagen, el adjetivo —es decir, el contenido carácter— no menos evidente para todo confrontación crítica.

Esto vuelve a plantear, en cierto modo, la cuestión de la originalidad de toda nuestra poesía modernista, desde Ruben Darío. Sabemos que, si ha habido en América una poesía *literaria* es precisamente la modernista, por su repertorio de motivos y de imágenes, tanto como por su léxico. Su análisis estilístico resulta concluyente al respecto. Pero hay que tener en cuenta que ese material ya elaborado en Europa —por los franceses, principalmente— es re-elaborado por los americanos al pasar a nuestra lengua, la cual, a su influjo, experimenta una transformación. Se opera en los grandes modernistas americanos —en Darío, en Lugones, en Herrera— una recreación idiomática al transfundir en el estilo aquel mundo estético parnasiano-simbolista. Pero se da también, y tal es el caso de Lugones, otra forma de originalidad, la del propio temperamento original del poeta, al pasar a través del cual se produce no el simple reflejo sino la refracción de las influencias. Así Lugones difiere completamente de Darío y de Herrera, salvo en aquella simbiosis de los sonetos, de Crepúsculos, que ya tiene su explicación.

De Lugones se ha dicho que es un formidable retórico. Podría serlo, por esa soberana facultad verbal que le permite tratar todos los temas, los géneros, los estilos, adaptándose cabalmente a todos, logrando en todos obra magistral; y tocar no sólo todas las cuerdas sino los instrumentos, desde el violín más fino al más grave contrabajo, y a los más resonantes címbalos, con eso que puede llamarse absoluto dominio del oficio, de la palabra; y eso, sin que en ninguno de sus escritos estuviera sino formalmente: artífice, más que poeta, en este caso. Pero hay algo más que todo eso.

Más exacto sería decir que él es una potencia verbal única en la literatura hispanoamericana, así por la riqueza inaudita del lenguaje que maneja como por el ágil vigor de su contextura. Nadie manejó su caudal enorme de palabras, que abarcaba todas las artes y ciencias. De Hugo dice Henry de Regnier que conocía todas las palabras de la lengua francesa. De Lugones puede decirse que, no sólo conocía todas las de la lengua española, sino también las del diccionario enciclopédico. Su enciclopedismo verbal —que, obviamente, supone enciclopedismo de cultura— es prodigioso, abarcando todas las ciencias y las artes. Pero no es sólo esa riqueza de material la que le señala como dueño de un instrumental literario de excepción, sino el arte de emplear su *lexicon,* convirtiéndole en un producto estético por sí mismo. Es la exactitud, la agilidad, el vigor y la gracia con que lo maneja, lo que hace de ello un arte, aparte del propio contenido. Es un espectáculo de prefecta acrobacia. En esto del estilo —en la prosa— y dentro de la literatura americana, recuerda a Montalvo; con la diferencia, a su favor, de que el ecuatoriano era un clasicista académico, cervantino, un romántico que escribía paradojalmente a la manera del siglo XVII, y el argentino un impresionista, de formación intelectual francesa, totalmente moderno, es decir, de su tiempo. Cierto que es un barroco; pero su barroquismo formal está sostenido y dinamizado por una musculatura hercúlea, una estructura funcional atlética, poderosa.

Mas esto, con ser mucho, literariamente, no es más que la mitad del arte de Lugones. La otra mitad consiste en ese su otro don, no menos extraordinario: la riqueza de imagen. Quizás no haya tampoco en la literatura americana de ambos siglos otro poder de creación imaginística tan pródigo y certero como el suyo (excepto, probablemente, en la actualidad, el de Neruda, el de antes, no el de ahora). Esta facultad creadora, operando al par de aquéllas, completa su triple unidad y eleva a potencia cúbica su arte de escritor, sea en prosa, sea en verso. Y mantiene la identidad esencial de su producción tan múltiple, sin caer en el diletantismo, a través del proteísmo temático y formal de su poligrafía.

Así, siendo siempre otro en cada libro, es siempre el mismo Lugones sustancial, ya sea en el juego frívolo y exquisito de sus sonetos de "Los Doce Gozos", o en la delicuescencia funambulesca del "Lunario", o en el robusto canto civil de "Odas Seculares", o en el criollismo pictórico y hasta folklórico de "Poemas Solariegos" y "Romances de Río Seco". Y así, como en el verso, en la prosa, ya sea en la objetividad histórica documental de "El Imperio Jesuítico" o en los magníficos cuadros épicos de "La Guerra Gaucha", ya en la sapiente tesis

físico-matemática de "El tamaño del Espacio", o en la crítica apologética de "Sarmiento" o del "Payador".

El llamado "galicismo mental" —esa expresión acuñada por don Juan Valera a fines del XIX, para caracterizar, desde el punto de vista español, al modernismo hispanoamericano—, es el signo predominante de la escuela, en su primera época sobre todo. Lugones no podía hallarse fuera de él. El severo dómine español observa, a propósito de "Azul", de Darío, que esa prosa parece escrita en Francia, no en América. Completaríamos ese concepto diciendo que tiene el carácter estilístico de una traducción del francés y no de una producción escrita originalmente en castellano. Por lo demás, no oculta Darío, ni entonces ni después, el fervoroso galicismo de su estética; lo confiesa; más aún, lo reivindica y ostenta. "Mi esposa es mi tierra, pero mi querida es de París" declara en el Liminar de "Prosas Profanas". Y con ello se entiende que, si su lengua es la materna, su arte —su arte de manejarla— es francés.

En él como en sus discípulos, el espíritu de su literatura es esencialmente gálico. Y como el espíritu es el que da forma a la materia (conforme al concepto aristotélico-tomístico, el alma forma del cuerpo), el galicismo estético de los modernistas da al castellano que manejan la modalidad estilística que les tipifica. Eso no es una herejía idiomática. Tiempos muy de antes, la influencia invasora de la poesía italiana del Renacimiento, ¿no había también renovado la lengua poética española del gran Siglo, dándole un acento más blando, como otra música? Ambos fenómenos se asemejan. El castellano antiguo, el de Manrique, por ejemplo, es de por sí severo, un poco broncíneo; esos influjos itálicos le dieron, en su época, la maleabilidad y el brillo del oro. Algo semejante, en mayor escala, ocurre con el Modernismo.

Lugones está plenamente bajo el signo del galicismo estético en sus dos primeros libros de verso modernista: "Los Crepúsculos" y el "Lunario" y en la prosa de "La Guerra Gaucha". Acerca de la presencia de Samain y Laforgue, en aquéllos no hay porqué insistir; de este último puede recordarse que está evidentemente sugerido por los relatos de Georges D'Eparves en "La légende de l'aigle" (parte napoleónica de la serie de episodios militares "L'Epopée française"). Sin embargo, representa, bajo la riqueza impresionista de su lenguaje y sus imágenes, el primer gran intento de adaptación de la estética del Modernismo al motivo nacional, americano, literariamente logrado.

Pero es en "Odas Seculares" donde se realiza verdaderamente esa conversión al nacionalismo literario, que se radicalizaría aún más en "Poemas Solariegos" y "Romances de

Río Seco". Ninguno de los modernistas llegó a experimentar esa conversión radical. Si es cierto que Herrera y Reissig, el más intransigente de los exotistas, cuya obra toda tiene una motivación (una ensoñación) transatlántica, había proyectado, — según César Miranda, su gran adicto de "La Torre" — "labrar en el mármol del alejandrino la geórgica nativa", su muerte prematura privó a la literatura americana de esa primicia.

Pero la conversión literaria de Lugones al nacionalismo literario, es tal, porque no sólo afecta al motivo, al tema, sino también al estilo, al lenguaje (el cual, por cierto, al acriollarse, se empobrece voluntariamente, aunque quizás se torne más sustantivo). Sabemos que riqueza y sustantividad no son lo mismo. La riqueza es esplendor externo; la sustantividad sentido interno, médula. Y tan lejos llevaría Lugones esta transformación que, en su libro póstumo "Romances de Río Seco", llega hasta aquel extremo, ya poéticamente negativo de "esto no es para extranjeros...", que dice, en una de sus composiciones.

Verdad que, por entonces, el escritor atraviesa la grave crisis intelectual de su otra reacción, la ideológica, que, así como en el plano político le arrastra al desconcertante error del cesarismo militar proclamado en sus panfletos, en literatura le hace caer en la confusión aberrante de admitir que, en la Poesía —reino universal del Espíritu— pueda haber "extranjeros", olvidando, en su ofuscada pasión —porque, aunque no lo pareciera era hombre de pasión, detrás de su cerebralismo—, que lo único extranjero en poesía, es, precisamente, el nacionalismo meramente fronterizo, que deja de ser poesía de verdad para ser sólo regionalismo. Y fuerza es reconocer que, en castigo de ese pecado de inteligencia, el poeta llega a incurrir, a veces, entonces, en ese otro de antipoesía, si bien, felizmente, son más las veces en que se salva, porque su talento creador es superior a sus mismos errores ocasionales, a sus ofuscaciones de concepto. Y, a pesar de su actitud, mucho de eso, de los romances es también para extranjeros, es decir, para todos los hombres del mundo, es decir, para el hombre universal que hay en el fondo de todo hombre, cualquiera sea su nación o su raza. Para el arte, en fin, que no puede ser nacional, sino universal.

Parece caso raro que una mentalidad tan universal como la de Lugones haya podido estrecharse, restringirse, hasta el punto de olvidar que ese concepto de extranjería en el arte negaba doblemente el valor mismo de su argentinidad literaria, pues, en vez de llegar, profundizando, al sentido universal de lo nacional —que es su dimensión de profundidad humana, de esencialidad espiritual—, la empequeñecía hasta

querer convertirla en simple tipismo geográfico, sin trascendencia. Mas, como decimos, su talento superó ese error y gran parte de sus composiciones de carácter nativo, en "Los Poemas Solariegos" y en "Romances del Río Seco", alcanzan esa dimensión del sentido estético, esa universalidad del sentido, traspasando, en profundidad, las limitaciones de un nacionalismo fronterizo.

Comprobamos que así que su criollismo se va agudizando y estrechando, se va acusando también en él un rasgo inherente de su completa personalidad intelectual y humana: la recia masculinidad de su temperamento, que trasciende de toda su obra y de toda su vida, de su persona misma, constituyendo un *estilo de ser* dominante. Así que nos acercamos al final se comprende que ese rasgo operante detrás de su intelectualismo, y sobreponiéndose a todo influjo literario —aun en su época de "decadente"— se identifica con la recia masculinidad criolla, característica del gaucho platense; por donde Lugones se nos revela como el más típicamente argentino de los poetas, cerca de Hernández y cerca de Almafuerte, que también presentan ese rasgo típico del carácter de argentinidad territorial, telúrica, de cepa provinciana, como, por otra parte, aquella de Sarmiento, que también era gaucho por dentro, en su meollo tradicional, ancestral, detrás de su europeísmo. De Güiraldes decía Groussac, con sorna, que se le veía el "smoking" debajo del poncho, aunque él aseguraba que llevaba dentro al gaucho "sacramentalmente, como la custodia lleva la hostia", y aunque su Don Segundo encarne ese mismo rasgo prototípico que anotamos. Invirtiendo los términos podría decirse que, en Lugones, debajo de su "galicismo" intelectual se siente el gaucho recóndito.

Por lo demás, su persona misma daba testimonio involuntario de esa característica interna. No había más que verle y oírle para comprender su criolledad ingénita, que era la encarnadura de su intelectualidad enciclopédica. Esa manera suya campechana, tan peculiar, esa voz grave y sonora, esa tonada cordobesa en el hablar, ese apretón de manos fuerte, ese cuerpo recio, conteniendo aquel torrente de su palabra tan poderosa y brillante como su estilo, denunciaban su herencia. Nada extraño en ello, si se piensa que la ancestralidad de su gauchismo tradicional, veníale no sólo de raíz argentina, provinciana, territorial, sino de sus conocidos y desconocidos Lugones de España, a través de la Conquista y el Coloniaje.

España es el país de Europa donde ese rasgo de masculinidad profunda (que nada tiene que ver con el erotismo, pues es, más bien, sobria) aparece más acusado, mayormente en sus provincias del centro y el Norte. Y esa herencia colonial en connivencia ecuestre con la tierra, de donde le viene al gaucho tal carácter, le viene a este Lugones de nuestras le-

tras. Así, daría la impresión de que en su última época —del año veinte en adelante— se estaba moviendo a sus anchas, vuelto literariamente a su pago nativo, a sus antepasados, a su infancia, a su ancestro, a su sangre, después del largo y deslumbrante viaje de su espíritu a través del mundo maravilloso (y "extranjero") de la Decadencia.

Mas, ese mismo carácter de su masculinidad gauchesca, racial, rigiendo desde el fondo, oscuramente, su psicología intelectualizada, es, probablemente, lo que determina la ausencia, en su poesía, de todo lirismo demasiado directo, esa su actitud de objetividad estética que es módulo de casi toda su obra. Es muy gaucha esa reserva varonil de la propia intimidad de alma, esa especie de pudor estoico de los sentimientos, que le detiene, parco, en el umbral de su expresividad, transfiriéndolo al sentido de la metáfora; y siempre más comprensible en su silencio que en su palabra. Y esa natural austeridad de su vida, que corresponde a esa reserva varonil profunda, cargada de tensión, sin embargo.

Pero esa ausencia de subjetividad aparente en su poesía, que no es sólo ni tanto, disciplina artística parnasiana cuanto modo temperamental, le resta cierta palpitación íntima, personal, la presencia inmediata del hombre Lugones, su vivencia lírica de alma. Y ese vacío lírico, subjetivo, implica asimismo el metafísico, pero en cuanto éste es parte esencial de aquél, del hombre viviente, es decir no mera conceptualidad filosófica, especulativa, abstracta, no muy propia de la poesía, sino vivencia del ser mismo, patética del espíritu, de la conciencia. Esta otra ausencia de primer plano —no, quizás, empero, de un plano más adentro— aleja también un poco la poesía de Lugones de este otro tiempo nuestro, en que lo capital es el hombre; el hombre y su angustia existencial, y su destino.

Sin embargo, en el fondo quizás no sea tan así. Dijimos que no había en él lirismo *directo,* actitud metafísica en *primer plano;* con ello sugerimos que puede haberlos más adentro, de modo indirecto, implícitamente. En efecto, su objetivismo estético puede ser, también, una actitud estoica ante la vida, puede suponer una filosofía del ser, del hombre, tanto como una disciplina del poeta. Por lo demás, la subjetividad poética está necesariamente, funcionalmente comprometida en las mismas imágenes y adjetivos, porque sin subjetividad no puede haber poesía. La objetividad pura (si es posible) es apenas científica, pero no poética. Sólo una escritura meramente descriptiva de la realidad física de las cosas, tal como ella se presenta (o representa) sensorialmente, un registro siemple de hechos, podría no ser subjetiva, en un sentido literario, es decir, no ser lírica; pero entonces no sería poesía.

El poeta no puede dar la objetividad sino a través de su subjetividad, donde toda realidad exterior toma la forma de nuestra alma y, al darla estéticamente, es su expresión. Sólo en caso de que la poesía —o la presuntamente tal— no sea más que artificio verbal, mero arte retórico —lo que también se le ha atribuido a Lugones, aunque no es cierto— podría suponer ausencia lírica. El arte retórico de Lugones, que ya sabemos magistral, no contiene un vacío; hay dentro de la riqueza externa de su lenguaje metafórico, una visión lírica de la realidad, su mundo.

Cierto que su tema no es nunca él mismo, lo que él siente, lo que piensa, lo que le pasa, su experiencia íntima y profunda. Cierto que su yo lírico no franquea el umbral literario de la reserva, Y por eso parece que en su poesía no hay lirismo. Y tal vez lirismo propiamente dicho no haya. Pero sí hay en él mundo lírico, mundo transfigurado metafóricamente por el arte; y en su metáfora está su expresión. Porque toda transfiguración metafórica de lo real, postula una sensibilidad lírica, y un estado de alma, siendo su contenido simbólico. El patetismo tumultuoso y confesional de los románticos y la severa frialdad parnasiana, son igualmente formas psicocógicas, estados de alma. Y así como en Herrera y Reissig se siente al romántico que en él había, dentro del parnasianismo barroco de su verso, en Lugones se siente al estoico detrás de su aparente objetividad formal; y dentro de esa corteza dura del estoico, un alma llena de energía, de pasión, y aun de ternura. Hay una conciencia del mundo y del hombre frente al mundo; una filosofía de la vida. Una posición personal. Detrás de su poeesía está el hombre, su alma. Pues, sin la presencia del alma no hay poesía. La poesía misma, tal vez sea eso, sustancialmente: alma.

La más sorprendente paradoja de la personalidad literaria de Lugones, en relación con nuestro tiempo, es comprobar cómo, de toda su multiforme y magnífica producción poética, lo que sobrevive con valor de permanencia activa, actual y no sólo histórica, es su obra de índole nacional, la contenida en "Odas Seculares", "Poemas Solariegos", "Romances de Río Seco".

Sus libros más resonantes y celebrados en toda América, en los primeros lustros del siglo, bajo el imperio estético del Modernismo, aquellos que le dieron su fama y consagraron su nombre a la par de Darío, —"Los Crepúsculos del Jardín", el "Lunario Sentimental"— son hoy testimonio admirable de su poderoso don verbal, de su magia metafórica, de su maestría de artífice del verso; pero sus contenidos y sus formas pertenecen ya a una época de la historia de la poesía, época es-

pléndida, deslumbrante, pero pretérita; ajena al mundo de palpitaciones y problemas de la conciencia estética de nuestros días.

No tuvo Lugones, en su euforia lúdica de entonces, el hondo estremecimiento humano, la angustiosa vivencia de alma, la verdad del corazón que salvó a Darío, en gran parte, del tránsito fatal de las escuelas, en ese curso incesante de renovación que es la historia de la literatura. Sabemos que Darío sobrevive, no sólo por su arte, aunque sin él tampoco sobreviviría, sino por la virtualidad intrínseca de lo humano permanente que hay en su lirismo, por la presencia del hombre triste que había en él. Son valores aparte sus Cantos Civiles, que además de su maestría literaria, tienen significaciones épicas —y éticas— de otro orden. La ocultación de ese contenido humano, espiritual, detrás de su magnificencia retórica, ha hecho que el tiempo tiránico decretara el pase de esos libros primeros de Lugones a la Historia, con todos los honores, si se quiere; pero no al presente, a su posteridad viva.

Porque los libros o los versos que sobreviven a cada modalidad estética de época —clasicistas, románticos, simbolistas o actuales (nuestro actualidad no tiene nombre propio que lo caracterice, todavía...)— son las que contienen las constancias, las permanencias de lo esencial humano.

Ha habido —y hay— escritores y artistas —algunos no sin cierto talento— que han asistido a su propia muerte: el tiempo se les ha adelantado y su obra ha perecido antes que ellos. Así podía haber ocurrido al Lugones de aquellos primeros libros, en su tiempo glorioso, sin que bastara a salvarlos la magia metafórica y el dominio verbal. Puso en ellos su talento, pero no su alma; y en el alma es lo que sobrevive, aunque, necesariamente, encarnada en su cuerpo de arte, una entelequia. El Lugones que verdaderamente sobrevive, que permanece, es del "canto natal".

Mas, no porque en ese canto él se dé directamente —nunca se dio directamente, en primer plano— no porque haya lirismo en el sentido confesional, como en Darío, no porque haya casi nada en primera persona, sino porque posee un valor de autenticidad original, está hecho de elemento real propio y duradero: el de la realidad telúrica e histórica de su país, de su pueblo, que es su propia realidad vital, biográfica, la de sus raíces existenciales, la de su condición humana ineludible. Su vuelta de hijo pródigo a la casa materna, —la de aquella venerable Misia Custodia de su verso— después del derroche espléndido de su juventud en las grandes saturnales de la Decadencia, donde, por cierto, brilló entre los mejores, el reencuentro con su tierra, con su origen, con su infancia, con su patria, en fin ("la patria del hombre es su infancia"

como dijo Rilke) —dio a su poesía aquella raíz viva que le faltaba, aquel jugo vital que haría árbol secular lo que sólo había sido deslumbrante metáfora literaria, ejercicio admirable de su talento.

El hecho es que en toda la poesía argentina no hay expresión más categórica de las grandes formas de su realidad telúrica e histórica permanente, que sus grandes Cantos al Plata, a los Andes, a los Próceres, culminando en aquel memorable "a los ganados y a las mieses", su mayor poema, sin duda, que bastaría por si sólo para su gloria, como, en otro estilo, en otra época, el de *Machu Pichu* bastaríale a Neruda, para consagrarle uno de los mayores poetas americanos, a pesar de sus lamentables desviaciones a la falsa literatura política. Y ninguna voz sino la de Lugones, ha dado vida perenne a imágenes representativas de su tradición patria, como las que contienen algunos de sus Poemas Solariegos y sus Romances de Río Seco.

En el Canto Natal se produce la simbiosis creadora. La tierra da a la voz del poeta su autenticidad original, su entidad propia, su verdad humana sustancial, y el poeta, con su arte, da a esa tierra humana, a ese pueblo, a esa realidad histórica, que es también la suya personal, su expresión y su existencia en la dimensión de la poesía, su forma imperecedera de transfiguración estética. El poeta se convierte en su intérprete, en su profecía.

Pero como esa simbiosis genética se produce dentro del poeta, en su fondo, es él mismo quien se expresa. Dando su idealizada realidad nativa se da a sí mismo, realizándose. Y así es épico y lírico a la vez, sin yuxtaposición, como en hipóstasis.

¿Es esto sentar la tesis peregrina de que no puede haber lírica verdadera en esta América, que no sea de temática nativa? De ninguna manera. Puede haberla —y la hay— sin eso, siempre que su sustancia sea la verdad viviente, existencial, del poeta. El lenguaje de símbolos puede ser ecuménico, a condición, no obstante, de que no se tomen para tal oficio cosas reales o literarias que se refieran a otras circunstancias concretas, nacionales, que no sean las propias del poeta, su circunstancia, su condición, pecado éste que tanto cometió el Modernismo en su época, el cual no supo discernir muchas veces entre exotismo y universalidad.

Por otra parte, lo nativo de la época de Lugones ya no es, tal vez, en general, lo más representativo en la época de ahora. Las últimas décadas han cambiado mucho el carácter de la realidad argentina. Factores sociológicos de toda laya han ido conformando un clima humano distinto, en su constante devenir histórico. La grande Argentina agropecuaria,

(la del canto a los ganados y a las mieses) ya es otra, no tal vez, más feliz. La herencia gauchesca va menguando, sustituida por la cosmopolita y ciudadana. En esta nueva circunstancia vital, un nativismo como aquél no sería ya lo más verdadero. Pero siempre hay una realidad funcional, con sus formas e imperativos propios. Y ésta, tan válida como aquella, es la que ha de expresarse en la poesía actual. De modo que el principio no cambia. Lo cierto es que en el canto nativo de Lugones está el fundamento original de esa realidad histórica del hombre argentino, convertida en poesía, y con valor de creación estética permanente para los hombres de todas las épocas y todos los países, es decir, no sólo argentina sino universalmente válida.

*
* *

Hasta aquí, en estos someros apuntes nos hemos referido a la personalidad puramente literaria de Lugones, y principalmente a su poesía. Pero sería demasiado incompleta esta semblanza, esta evocación, si, por razones de discreción omitiéramos una referencia necesaria a su actuación en el plano ideológico, y aún más concretamente en el político, en el que tan dramáticamente se comprometió su personalidad, pues su ideología fue activa, pragmática. Y alcanzó en su hora gran y terrible resonancia.

Casi obvio sería hacer constar que en este aspecto de su personalidad, nuestro juicio es completamente adverso. Creemos que el error de Lugones, esa absurda aventura intelectual que domina la última etapa de su vida, ese batallar cabalgando en el monstruo del cesarismo militar, su famosa "hora de la espada", que tanto vilipendio le trajo, su error, decimos, consistió tal vez en confundir las formas políticas con las filosóficas. Como si, reconocer la falsa posición mental del racionalismo y el positivismo científico de su época anterior en los que se había formado, y contra las que reaccionó violentamente, impusiera también la reacción no menos radical y violenta contra los principios del orden democrático, siendo valores tan distintos. Como si la reacción espiritual respecto a los fundamentales problemas metafísicos y religiosos que antes negara, implicara la quiebra de los fundamentos históricos de la democracia política sobre los que se levanta el orden institucional de la libertad humana, en el plano positivo, social. Incurrió en una ofuscación de juicio, en un sofisma de falsa identidad y falsa oposición confundiendo la realidad histórica con la conciencia filosófica, lo concreto y fenoménico, con lo trascendental.

Cierto que existía en Francia misma, entonces, una fuerte corriente intelectual "reaccionaria", de sentido semejante a la suya, expuesta en "Acción", en "La grande Argentina" y otros libros de doctrina antiliberal y antidemocrática, corriente aquélla cuya expresión más concreta y representativa, casi simbólica, estaría en el terrible panfleto de León Daudet "Le stupide siècle XIX", el más sensacional de los muchos que publicó de esa índole, aparecido más o menos por los mismos años en que Lugones daba sus escandalizantes conferencias, reaccionando contra la influencia ideológica de ese siglo. No es improbable que ese movimiento francés hubiera ejercido alguna influencia sobre Lugones. Mucho menos probable sería el influjo del movimiento fascista italiano, recién en sus comienzos, no bien definido todavía. Pero es indudable que hay afinidad psicológica entre sus dos formas de nacionalismo, el literario y el político, aunque por éste haya muerto y por aquél sobreviva.

Cabe advertir, sin embargo, que felizmente esa errónea confusión ideológica suya, ese error político, nada tiene que ver con su poesía. No incurrió en la aberración estética de llevar al plano de su creación literaria, su actitud política. No hizo nunca poesía de doctrina, de propaganda. Su verso se mantuvo perfectamente puro, en el sentido poético. Su ángel le libró de esa caída en que otros, posteriormente, de alto talento y obra grandemente valiosa, se han despeñado, comprometiendo tan negativamente su propia gloria. Su ideología política la reservó para su prosa, para el discurso, el libro de doctrina y de polémica, su lugar. Eso le salva, en gran parte.

Pero no sólo eso, sino su actitud moral. Su posición era muy peligrosa. Saltó sobre el peligro, porque a pesar de todo era una grande alma. El drama intelectual de Lugones le sitúa en el centro de la problemática de esta hora difícil y confusa de su posteridad, la que vive su país y la que vive el mundo todo. Su problema sigue siendo el gran problema de la realidad histórica contemporánea, esta lucha tremenda entre la libertad y el despotismo.

Su personalidad, en este aspecto, representa una paradoja y una encrucijada. Más, por encima del juicio ideológico, ha de prevaler, a su respecto, el juicio humano. La verdad última del hombre no está en sus ideas sino en sus virtudes. Cómo somos; he ahí la cuestión. No seremos juzgados por lo que pensamos, sino por lo que hicimos. Lugones ha dejado, por encima de la confusión política de un momento, su herencia de hombría moral. De él puede decirse que fue moralmente todo un hombre, un hombre cabal, hasta en sus yerros. La austeridad de su vida le salva definitivamente. Alta y rara virtud esa de saber vivir y morir pobre, en altiva e hidalga pobreza, rehuyendo con dignidad toda prebenda, y aun

aquello que con más derecho le correspondía. Para que ninguna sombra de concuspicencia cayera sobre su nombre. Nada pidió a la vida más que su "ración de pájaro cantor", como dijo en gracioso modo criollo autenticando aquello otro de Nietzche, sobre el artista verdadero: no quiere más que su pan y su arte.

Gran ejemplo fue y será siempre, por otra parte, la valentía con que se jugó entero por sus ideas, aunque éstas valieran mucho menos que él. Y afrontó, impávido, la impopularidad que trocó el coro de alabanzas en vituperios. Y, en fin, ahí está su muerte, suprema ratio. Sobre el misterio de su suicidio se han hecho algunas conjeturas vanales, indignas de su categoría. Para nosotros sólo tiene una significación, un sentido, éste sí, digno de él. Es el acto trágico de una crisis espiritual profunda, que nos afecta a todos los de su tiempo, porque es una crisis de la historia.

NOTAS COMPLEMENTARIAS SOBRE EL ROMANTICISMO, EL PREMODERNISMO, Y LA POESÍA GAUCHESCA

La adaptación del Romanticismo europeo al clima de la realidad americana, fenómeno que se comprueba en la Narrativa y en la Epica, no se produce en la poesía lírica. Y no se produce en cuanto la Lírica tiene de específicamente tal; es decir, de expresión de la subjetividad poética, ya sea puramente emocional o asuma un cariz más filosófico. Y advertimos de este distingo, porque la lírica de este período se nos presenta, en gran parte, tomando para sí la descripción de la naturaleza y las modalidades típicas de la vida regional hispanoamericana, con lo que invade los dominios propios de la Narrativa, utilizando recursos que le dan el carácter de originalidad objetiva comprobado en aquélla.

Pero ésta, objetivista, no es, en modo alguno, la clase de originalidad, de autenticidad, que requiere la lírica, la que le es propia, específica, la subjetiva. En tanto que la poesía lírica se dedica a pintar cuadros naturales y típicos del ambiente americano, cultiva lo que es más propio de la Narrativa, y lo que ha dado a ésta su autenticidad de carácter, aun cuando su manera estética sea imitativa de la europea. Lo territorial, lo objetivo, ha dado a la Narrativa su autenticidad; pero no puede dárselo —no debe dárselo— a la lírica; porque los caminos de la lírica son otros. La función de la lírica —su razón de ser— no consiste en decir en verso lo que ya se ha dicho o se puede decir en prosa; sino en decir precisamente aquello que la prosa narrativa no puede ni debe decir, porque no es tal su función ni su razón de ser, siendo éstas expresar lo subjetivo. Aclaremos que esto no implica que el poeta deba prescindir en absoluto de todo elemento descriptivo, sino que estos elementos han de estar supeditados y al servicio de la expresión subjetiva, que es su finalidad específica, y ha de ser, también necesariamente, su sustancia.

Y, precisamente, en cuanto la lírica romántica hispanoamericana se aparta de lo objetivo regional para cultivar su materia propia, para expresar la subjetividad del poeta, en cuando *canta* estados de alma, pasionales o meditativos, —amor, dolor, entusiasmo, melancolía, ensueño, pensamientos— pierde toda autenticidad literaria, se torna simple eco de la poesía romántica europea; repetición, imitación, de sus maestros favoritos. Don Ricardo Rojas ha comprobado que, en Echeverría y en Mármol, se dan, no solo constantes calcos poéticos, sino frecuentes versos enteros que son casi meras traducciones de Lamartine y de Byron. Lo mismo, en mayor o menor medida, puede decirse de casi toda la poesía lírica hispanoamericana del siglo XIX. Cuando el calco no es de Bayron o Lamartine, es de Espronceda, Musset, Hugo, Becquer.

No se supondrá que esta carencia de autenticidad poética, significa que los poetas americanos no experimentaran auténticamente los estados de alma de que se alimenta la lírica; que no sintieran y vivieran esos sentimentos, pasiones, meditaciones, que procuran expresar en sus versos. Muy al contrario, fueron casi todos hombres de alma y de vida llenas de ardor y de ideal. Sus biografías prueban que su romanticismo era auténtico. Por eso alguna vez dijimos de ellos que "más que escritores ellos mismos eran personajes para un escritor". Vivieron apasionadamente los sentimientos y las ideas de su época; fueron héroes en más de una bella aventura de amor o de patriotismo. Y aún se da el caso de que algunos autores, como Mármol, hayan sido capaces de escribir una novela vigorosa y tan auténticamente americana como "Amalia" y al mismo tiempo versos tan flojos y calcados como los de sus "Cantos del Peregrino".

No debemos parecer dogmáticos ni dictaminadores en un problema literario un poco desconcertante como éste que nos plantean los poetas hispanoamericanos del XIX. Pero nos parece muy significativo el hecho de que la ausencia o la presencia de originalidad en la literatura del continente, esté inmediatamente relacionada con la ausencia o presencia del elemento objetivo nacional. Cierto que hemos constatado que no siempre la presencia de ese elemento supone autenticidad; pues se ha visto como Echeverría y Magariños Cervantes, no obstante sus honrados empeños de escribir poema y novela de carácter americano, pintando la vida del indio o del gaucho, y el paisaje de la pampa, del río o de los Andes, no pudieron sino disfrazar con las plumas o el chiripá nativos a los personajes de Chateaubriand, de Lamartine o de Hugo, y como todo en ellos, incluso el paisaje, incluso sus versos, tiene un carácter literario libresco.

La sugestión literaria llegó, en algunos casos, a inhibir la intuición de lo objetivo original, interponiendo entre la conciencia y la realidad inmediata, las imágenes de la ficción transatlántica. Mas, si bien es cierto que el uso del tema americano no es siempre garantía de originalidad, es también cierto que esta originalidad se encuentra sólo en producciones donde ese tema existe, y nunca, o casi nunca, donde él está ausente y la expresión es puramente subjetiva. De lo cual se induce que toda originalidad —o, más exactamente, todo carácter americano— proviene de la propia realidad objetiva del continente, de su naturaleza, de sus costumbres, de sus tradiciones, de sus caracteres. Y este hecho que en el relato, en la novela, dada la mayor objetividad de su índole, es garantía de su entidad literaria, en la poesía lírica, cuya índole es predominantemente subjetiva, se convierte en condición adversa, desvirtuante, por cuanto la supedita, como tributaria, a una categoría ajena.

Siendo la Lírica también ella, en sí misma, un género de muy diversas formas que, además de la diversidad de sus tonos —elegíaco, hímnico, satírico, descriptivo, madrigalesco, etc.— abarca en sus dominios desde la intimidad irracional, pasional hasta el pensamiento filosófico, se ha incluido aún en ella la Leyenda en verso, al modo de Zorrilla, modalidad de poesía que alcanzó en América amplia proliferación, y precisamente por influjo de este modelo español, muy admirado y difundido en los países del Pacífico. No es que la "Leyenda" haya sido una especialidad de Zorrilla —aunque sí lo fue en España— puesto que ella es casi inherente al origen del Romanticismo que buscó sus temas —lírico-épicos— en la tradición nacional de cada pueblo (y por reacción contra el modelo uniforme del clasicismo greco-latino). Grandes románticos alemanes, ingleses, franceses, italianos, cultivan el tema legendario, que un poco impropiamente se incluye en la Lírica, siendo evidentemente épica —narrativa— su verdadera naturaleza. Así es, por ejemplo, parte de la poesía de Byron y de Hugo. Y acerca de esta inclusión sólo cabe reconocer —a título de justificación— que el Romanticismo da su peculiar tono lírico a todo argumento narrativo introduciendo en él sus acentos hímnicos o elegíacos, propios de la expresividad. Ya sabemos que hasta el paisaje mismo fue para los románticos "un estado de alma".

Dentro de la poesía hispanoamericana, ¿qué diferencia hay, por ejemplo, entre el "Tabaré" de Zorrilla de San Martín y "El Campanario" o "Huentemagu", del chileno Sanfuentes, considerado aquél dentro de la poesía épica y éstos de la lírica, por ser estos clasificados de "leyendas", del tipo de las de Zorrilla o del Duque de Rivas? Lo mismo cabe preguntarse a propósito de otras muchas Leyendas poemáticas, escritas en

América, siguiendo más o menos aquellos modelos, tales como "Loca de Amor" de Eusebio Lillo, "Muerte de Lautaro" y "El Bandido" de G. Blest Gana, "Cuentos de Verso" de Guillermo Matta, "El Sereno" y "El Máscara" de José Antonio Maitín, "Los Caciques Paramáconi" de F. Guaycapuru Pardo, los "Cantos de Siboney" de José Fornaris. Sólo una diferencia de extensión, de desarrollo, y mayores en el poema épico, separan, genéricamente, a las citadas Leyendas en verso, de "Tabaré" o de "Celiar", o de "La Cautiva".

Estas aclaraciones no responden a un mero prurito retórico, —que no interesaría mayormente— sino al fin de establecer como en toda una vasta sección de la poesía romántica hispanoamericana, la intervención del elemento objetivo nacional —paisaje, historia, costumbres— es lo que da —aunque no siempre— cierto carácter propio a la producción; el cual desaparece, en cuanto se deja el argumento nacional, el elemento objetivo, para concentrarse en la expresión, verdaderamente lírica, de la subjetividad humana, del corazón o del espíritu.

Así, compruébase leyendo a algunos de los más famosos líricos del período romántico que Olegario Andrade es, en sus cantos "Atlántida" y "Prometeo", un Hugo empobrecido, cuya flaqueza no puede disimular, sino que agrava la hinchada rimbombancia verbal del argentino, y que parece todavía un eco del abuelo Quintana. Su "El Nido de Cóndores", plagado de los mismos defectos, no alcanza a salvarse a pesar de cantar en él episodio tan americano como el Paso de los Andes por San Martín. Indudablemente no es con bombo y platillos que se consiguen ni la grandeza ni la americanidad.

Si de las alturas de lo grandilocuente y lo didáctico, bajamos al tono pasional y elegíaco, nos hallamos necesariamente frente a los dos mexicanos Manuel Acuña y Manuel María Flores, que llenaron todo el ciclo romántico hispanoamericano con las resonancias de sus versos de amor, a menudo cantados al piano y a la guitarra, en una sin par popularidad de época. Ni la hoy ya insufrible trivialidad de expresión verbal de ambos poetas, les exime de la culpa de haber imitado demasiado —y quizás inconcientemente— a Musset, a Espronceda, y a otros, echando mucha agua a su vino. Y así el famoso "Nocturno" de Acuña, que repetían apestosamente de una a otra punta de esta América, todas las señoritas de la clase media. En cambio, su coterráneo, el indio Altamirano, sin mejorar nada de calidad literaria, se dedicó a componer poemas descriptivos, de tema regional, como las muy conocidas "La Flor del Alba", "Las amapolas", etc., en las que al menos se da una nota de color, como en aquellas otras de su predecesor, el noble mulato cubano Gabriel de la Concepción Valdés, "La Flor del Café", o "La Flor de la Caña". Este primer romántico cubano, discípulo fervoroso del español Martínez de la Rosa, a quien dedicó "La Siempreviva", compuso también su "Xicontexcal", de tema hispano-azteca, una de las muchas leyendas que caracterizan aquel período literario y gracias a las cuales el Romanticismo tuvo algo que ver, en la poesía, con América.

En verdad este género de la Leyenda —que fue el favorito del Romanticismo poético en todo el Occidente —es la forma típica más estimable que esta escuela adoptó en la poesía hispanoamericana. Aun cuando, a veces, su autenticidad, como ya hemos observado, esté muy desvirtuada por la descaracterización de lo característico americano, cuyo trasunto poemático es su único merecimiento —debido a la interferencia de lo literario europeo— y no obstante, asimismo, otro reparo que es menester no omitir: el de la virilidad de forma poética que logra mantener en gran parte aquel valor sustancial. Este concepto no puede extenderse a lo lírico, pues tras la misma trivialidad de la forma —y la constante imitación— este género de composiciones carece del elemento temático nacional, quedando así privado de todo valimento.

En suma, forzoso es reconocer que en la lírica romántica —de la que hemos separado, en cierto modo, el género *Leyenda*—, es preciso llegar hasta José Asunción Silva, en las postrimerías de la época y ya en vísperas del Modernismo, para encontrar una composición de valía; que tal es el "Nocturno" famoso, netamente romántico, de contenido y de tono no obstante sus novedades musicales de forma, por las que algunos críticos le consideran precursor del Modernismo, en cuyas vísperas aparece y desaparece, último joven suicida de la progenie pasional de Werther y de Larra. Aunque las atrevidas y sorprendentes innovaciones estróficas del "Nocturno", ya insinuándose en otras composiciones suyas, y que le dan un lugar singularísimo en la poesía hispanoamericana, sólo tienen relación con la estética del Decadentismo francés a cuyos maestros sin embargo no imita, pues su forma es puramente suya, mérito muy singular. Y no sólo no les imita en la forma —sólo coincide con ellos— sino que está lejos de ellos en el "fondo", pues su poesía es de entronque netamente romántico. Dos influencias pueden percibirse en él, y especialmente a través de ese "Nocturno", el poema que le ha inmortalizado y que es indudablemente una de las cumbres de la lírica hispanoamericana de todos los tiempos: la de Bécquer y la de Poe. De aquél provienen la levedad y la musicalidad de su verso, tan ajeno al énfasis elocuente de que adolece en general la poesía continental del XIX; y de Poe el clima fantasmal y fatídico que le emparenta con *el Cuervo* y *la pálida Ulalume*.

Junto a Asunción Silva, debe mencionarse también —aunque no alcance su altura— al cubano Julián del Casal, también de esa generación de los últimos románticos, pero influenciado ya en parte por el Esteticismo francés del último cuarto del siglo. Esta influencia, que es notoria en el autor de "Nieve" y "Bustos y Rimas", sólo alcanza, empero, a la forma rítmica del poema, no a su sustancia ni a su contextura, que permanecen siendo fundamentalmente románticas. La esencia del esteticismo francés —europeo— de Baudelaire en adelante, pasando por Mallarmé, Rimbeau, Verlaine y los maestros — no ha cuajado todavía en ninguno de estos líricos *de transición,* en quienes solo se percibe, como distintivo, el abandono de la elocuencia y la adopción de nuevos ritmos. Lo esencial, lo específico del esteticismo francés, que constituyó luego el llamado Modernismo, no se incorpora a la poesía de este lado del Atlántico sino a partir de "Prosas Profanas", su iniciación. Todo lo anterior es romántico.

Hemos citado estos dos nombres como los únicos que, hacia las postrimerías del Romanticismo y en vísperas de la revolución modernista, se salvan de la común flojera que aqueja a la lírica romántica del XIX. No podemos citar, en cambio —y menester es aclararlo— a otros poetas del último tercio del siglo, tales como los mexicanos Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera, no obstante haber alcanzado en su tiempo esa nombradía que frecuentemente no es garantía de valor. Ambos fueron alcanzados por la influencia de las nuevas escuelas poéticas francesas, y de modo distinto aunque igualmente frustráneo.

Díaz Mirón se incorporó algo del culto parnasiano, por la manera lapidaria de tratar el vocablo y el verso; pero adaptó tal estética a un tono de elocuencia sentenciosa y efectista, cuyo resultado es un verbalismo enfático. Gutiérrez Nájera, por su lado, sólo llega a asimilarse lo más frívolo, decorativo y caduco del esteticismo francés fin-de-siglo; como si dijéramos: sus baratijas. Y con ello reviste un sensualismo "boulevardier", de americano en París. Sus versos carecen hoy de todo interés; pero en aquellos años sorprendieron a los lectores ingenuos por la novelería de su falso esteticismo.

Mas, antes de dejar este campo de la lírica —para atender a otras formas literarias— hemos de hacer mención de otra variante en esa modalidad de la poesía elocuente, oratoria, de énfasis verbal, tan común en toda Hispanoamérica. De este mal aparecen atacados poetas de tan recia y compleja personalidad como el argentino Almafuerte, cuyo patetismo filosófico —la más curiosa mezcla de cristianismo y de anarquismo, místico y ególatra al par—, hay que ir a encontrar detrás de una pujante verbalidad de tipo oratorio, que a menudo hacen de sus poemas encendidas arengas, o ya tremendos sermones

en verso. Sermones o arengas de una especie de apóstol revolucionario y cura gaucho que agrega al énfasis frío y lapidario de Díaz Mirón, un fervor profético y humano. Aquel rasgo de "compadrón" que, muy sagazmente, le observara su coterráneo Borges, efecto de su gauchismo intelectualizado ("Milongas Clásicas", se titula uno de sus libros), hacen de él y de su lírica un espécimen típicamente argentino, lo que no es poco decir. Y más sería si el exceso verbal y predicante de la mayoría de sus composiciones no perjudicaran en mucho la calidad poética de la obra misma en conjunto, que, sin embargo, alcanza momentos de grandeza.

Con respecto a la resonancia de Díaz Mirón, ha de anotarse que su pseudo-parnasianismo enfático, su lapidario verbalismo oratorio —así como su apostura ético-estética doctrinante—, marcan la culminación de una tendencia muy común de la lírica hispanoamericana del XIX y que, como tal, hizo escuela. Hubo —entre fines del siglo pasado y primeros años de éste— un Diazmironismo, así como hubo un Rubendarismo. Su influencia se percibe notoriamente no sólo en multitud de poetastros de toda laya, sino también en algunos de personalidad más valiosa. Uno de estos es Santos Chocano. Así en su primera época ("Iras Santas"), como en la segunda ("Alma América", "Oro de Indias") esa mezcla bizarra de enfatismo y lapidarismo verbalistas es muy visible. Pero a Chocano le salva, en parte, su "americanismo", es decir, la temática de carácter objetivo vernáculo, a la que luego se dedicó por entero, significándose como uno de los más representativos intérpretes de la naturaleza y la tradición de sus tierras; y logrando en ello cantos como "Los Vientos del Perú" o "Los Caballos de los Conquistadores" —entre otros muchos—, en los que la sonoridad verbal se estiliza en efectos orquestales legítimos. Bien que sea la suya una orquestalidad menos fina que la de Darío en su "Marcha Triunfal", y que la de Asunción Silva en su "Nocturno", más ruidosa, con algo de fanfarria, es innegable que responde al tono épico-heroico, un mucho altisonante, que adoptan siempre sus poemas. Pero con él entramos ya en la corriente del Modernismo que dobla el cabo del Novecientos. Y es dentro de sus límites históricos que habíamos señalado al "Nocturno" de Asunción Silva como, tal vez, la única composición precedente, de entidad estética perdurable, en el género de la poesía lírica.

LA POESIA GAUCHESCA

La poesía gauchesca, es forma literaria de origen autóctono y exclusivamente propia de la región platense. Sus relaciones con el movimiento romántico se establecen por el hecho coincidente de haberse desarrollado en su mayor parte dentro del

ciclo histórico de esa escuela, la que a su vez abarca en el campo de la Poesía, la mayor parte del siglo XIX, y por el hecho de haber producido en ella una de sus dos obras mayores y más representativas: el "Santos Vega" de Ascasubi. La otra, mayor que ésta, y considerada no sólo como la obra máxima del género sino como una de las obras máximas de la literatura hispanoamericana, el "Martín Fierro", de Hernández, ya nada tiene que ver con el romanticismo, volviendo, en cierto modo, a la tradición *realista* de sus orígenes.

Aparecida hacia 1811, en los días de la Revolución emancipadora, atraviesa la época literaria neoclasicista que imperó hasta 1835 (o 1840), pero sin participar en nada de sus normas y al margen de la poesía culta; y atraviesa asimismo todo el período romántico, mas sin tener nada que ver con el Romanticismo, hasta que Ascasubi infunde el espíritu de esa tendencia literaria a su "Santos Vega". El mismo autor había, no obstante, escrito anteriormente, muchas otras composiciones gauchescas fuera de influencia romántica. Esta es la única con tal influencia, mas por ser una de sus culminaciones, establece íntima vinculación histórica con esa escuela. El poema de Ascasubi, que asume el tipo de la "leyenda" romántica, aparece en el 72, aunque ya lo venía preparando desde mucho antes, como que en el 51 se publican fragmentos.

Habiendo nacido, literariamente, con los "Cielitos" de Bartolomé Hidalgo, en las primeras campañas patrias de 1811, en el Uruguay, atraviesa pues la época neoclasicista que imperó hasta 1835 o 40 (fecha de publicación de "La Cautiva"), sin participar en nada de sus normas y al margen de la poesía culta. Pero Hidalgo hombre de ciudad, no es tampoco inventor del "cielito", la primera forma escrita de ese género que se conoce; y él mismo se encarga de atestiguarlo, al decir en su "Diálogo" (la segunda de esas formas, posterior al "cielito") de 1921: "—Aunque yo compongo cielos — y soy medio payador..."

En verdad, siendo de origen netamente popular y anónimo, no tiene nada que ver con escuela literaria alguna, puesto que las escuelas son modalidades de cultura, de ciudad; y la poesía gauchesca original nace en el campo, al son de las guitarras andariegas, en las reuniones de las pulperías y de los montes, por obra de payadores analfabetos.

La auténtica poesía gauchesca, la de los payadores anónimos que la crearon y la cultivaron, entre el último tercio del XVIII y primero del XIX —adoptando y adaptando las formas rítmicas y, en parte, el lenguaje acriollado, semi-dialectal del castellano importado por los Conquistadores—, sólo se conserva en forma de folklore documental. Siendo analfabetos sus cultores no tuvo forma escrita. Se trasmitía de memoria, o

se inventaba por los propios cantores y guitarreros. A veces alguien se ocupaba en escribir algunas coplas de las que oía; y de ahí procede el material folklórico recogido posteriormente, en sus varias estrofas y tonadas, principalmente la "milonga".

La documentación al respecto se ha obtenido casi toda en la Argentina, aunque, en su mayor parte, la poesía payadoresca original se perdió en el viento de la Pampa y las Cuchillas, al apagarse la voz anónima de sus cantores. La poesía gauchesca que existe como forma literaria, es obra de poetas cultos, de hombres de ciudad enamorados de esa expresión popular campera, que *imitaron* la manera de los payadores, haciendo suyos su estrofa y su lenguaje.

La poesía gauchesca escrita que conocemos comienza en Hidalgo, un escritor culto, hombre nacido y educado en el Montevideo de los últimos años del coloniaje, empleado desde muy joven en las oficinas de la Real Hacienda, experto en cuestiones judiciales, que llegó a desempeñar bajo el primer Gobierno patrio de 1816 el cargo de Tesorero de la Nación, además del de Director oficial del Teatro de Comedias. Y, además de todo ello —y lo que más importa al caso—, autor de varias piezas de teatro llamadas "Unipersonales", escritas en verso rigurosamente neo-clásico, atiborrado de citas mitológicas y greco-romanas, como se estilaba entonces; y que, si no son prendas de talento poético ni dramático, atestiguan una cultura literaria que sus más empeñosos biógrafos suponen adquirió de maestros particulares, ya que su nombre no figura entre los alumnos del Colegio franciscano San Bernardino, único centro donde se impartían clases de Filosofía y Retórica. Como poeta culto, neoclásico, Hidalgo es mediocre; y muy inferior, no sólo a su ilustre coterráneo Acuña de Figueroa sino también a otros cultores de esa escuela, como Bernardo Berro (hermano del romántico Adolfo), autor de una horaciana "Epístola a Doricio", de calidad muy estimable, que se inserta en la primera Antología uruguaya de 1836. Pero estaba destinado a alcanzar la posteridad como iniciador de la Poesía gauchesca, cuyos "Cielitos" y "Diálogos" dieron la pauta del género a sus secuaces. Parecería que Hidalgo hubiera empezado a cultivar la manera gauchesca, tomada de los payadores anónimos, movido por el deseo de hacer llegar al pueblo, al elemento rural, la voz de la Revolución emancipadora, hablándoles en su propio lenguaje. Su primera composición de este tipo, un "Cielito contra los españoles", data de 1811. Los que compuso después son todos, como éste, de tema patriótico y se dedican en mayoría a celebrar las victorias de las armas americanas en las campañas por la independencia. Posteriormente, después de su expatriación en la Argentina —donde murió de tisis y en pobreza, siendo joven— compuso otra forma de poema gauchesco, que, este sí, parecería ser de su invención: el "Diálogo".

El tono de estas composiciones, así de "Cielitos" como de "Diálogos", es entre heroico y burlesco, pero nunca lírico. Ingenioso, pintoresco, gracioso, cuajado de refranes y sentencias de sabor popular, su carácter es siempre objetivo y sería en vano buscar en ellas expresión de sentimientos íntimos, personales. No hay en ellos tampoco narración ni desarrollo de argumento alguno que lo acerque a la épica. Así es su carácter primitivo, más directamente tomado del original popular, payadoresco. Ciertas formas líricas que asumió después, a mediados del XIX, o más tarde, en manos de sus epígonos —todos igualmente hombres cultos, urbanos, a veces doctores, que adoptaban la manera gauchesca— son frutos, bien de la influencia romántica, bien de elementos folklóricos llegados del norte argentino, de una zona geo-histórica de cultivo indohispano.

*
* *

Tenemos que considerar a la poesía gauchesca en sus formas literarias escritas, tal como han llegado hasta nosotros, incorporándose al acervo literario continental de la lengua. Porque la manera gauchesca original, primitiva, creada por los payadores analfabetos hacia el último tercio del XVIII, dentro del ambiente del coloniaje, se ha perdido en el viento del pasado, como la voz de sus cantores anónimos. De su trasmisión oral entre el gauchaje de la época anterior a Hidalgo, pocas muestras folklóricas se han recogido. La mayor parte de la documentación del folklore nativo —entre los siglos XVIII y XIX— ha sido recogida en el norte argentino; y poco es propiamente gauchesco, aunque sea hispano-criollo; y a veces, hispano-incaico.

La poesía gauchesca que poseemos es obra de poetas cultos que se han apropiado la manera popular de los payadores, manteniendo una mayor o menor fidelidad a su carácter y lenguaje originales, e infundiéndole nuevas formas literarias de su invención. No hubo en el Plata una trasmisión directa de la tradición oral anónima a lo escrito, como parece ocurrió en España con la poesía juglaresca de los siglos medioevales, que dio origen al Romancero, el mayor monumento literario en su género. Hidalgo, su iniciador, y los que le siguieron, escribieron sus versos a la manera de los payadores, pero nada es de un origen auténticamente payadoresco. Lo más próximo a la fuente original es Hidalgo, el primero, que era hombre de cultura neoclásica, nacido y formado en el ambiente colonial de Montevideo, empleado de la Real Hacienda, experto en asuntos judiciales, Ministro del Tesoro bajo el primer gobierno patrio de Artigas y autor de varias piezas teatrales patrióticas de riguroso estilo académico —plagadas de citas mitológicas y grecorromanas— a las que dio el nombre de "Unipersonales". Hilario Ascasubi, el autor del "Santos Vega", es diplomático y representante del gobierno civilista de Mitre en Europa (su "Paulino Lucero" es editado en París, a mediados del XIX). Hernández, el creador del "Martín Fierro", es periodista y miembro del Parlamento. Antonio Lussich, que escribió "Los dos Gauchos Orientales" es un adinerado gentlemfarmer. Rafael Obligado, autor de otro "Santos Vega", hacia fines del siglo, es un literato porteño de alto rango, cuyas polémicas con el cultista academizante Calixto Oyuela, a propósito de lo nativo, alcanzaron más resonancia que sus propios versos.

El origen colonial de la poesía gauchesca primitiva está suficientemente documentado. El lenguaje típico del gaucho es una mezcla de arcaísmos españoles del siglo XVI, traídos por los conquistadores y de corrupción del idioma en un medio popular inculto y agreste, al que se agregan algunas voces de origen autóctono. Y su forma poética, la que iban cantando de pulpería en pulpería al son de las vihuelas los payadores anónimos, es la copla española, octosilábica, unas veces rimada, otras asonante, ya en estrofa de cuatro o de más versos, en el romance. Así se conservó a través de toda la producción del género cultivada por los poetas cultos. La décima es posterior. El poeta colonial Prego de Oliver, funcionario español de Montevideo (almojarife) que componía coplas de tipo popular hacia 1800, ha dejado muestras precursoras de ese género, aunque limitadas al ambiente urbano o suburbano; no son precisamente gauchescas, pero se acercan bastante porque reflejan modismos populares nativos.

Con respecto al carácter de esa primitiva poesía payadoresca, cabe observar que, tal como la conocemos, era de tema descriptivo, narrativo, de crónica, y con más tendencia a lo burlesco que a lo sentimental. La milonga-tonada, la más conocida en todo el campo rioplatense, es un recitado rítmico, al son de la guitarra, con repetición de los versos medios o finales de cada estrofa. Los payadores, en verdad, parecen haber sido sólo cronistas que cantaban en las ruedas de las pulperías, de los fogones, sucesos del pago, o improvisando coplas satíricas. Las famosas "payadas" —tal como las vemos, asimismo, en "Martín Fierro"— eran justas de ingenio, en las que los contendores en medio al círculo de los oyentes, y entre trago y trago de ginebra, ponían a prueba su facilidad de versificadores rústicos y su agudeza para preguntar y responder. El tono lírico, íntimo, quejumbroso, parece haber estado casi ausente de esa poesía payadoresca primitiva, y sólo más tarde, en la segunda mitad del XIX, y en clima romántico, cundieron formas tales como la *vidala* y el *triste,* que parecen tener, sobre todo la primera, una ascendencia en los yaravíes incaicos.

Los "Cielitos" y "Diálogos" de Hidalgo, de 1811 a 1822, son todos de tema patriótico, de carácter objetivo, y entre heroicos y burlescos. Los cielitos desafían o satirizan al enemigo o celebran los triunfos de los ejércitos emancipadores. "Cielito contra los españoles" (el primero que escribió, inaugurando la manera gauchesca); "Cielito contra los Portugueses"; "Cielito a la victoria de Chacabuco", Cielito celebrando la entrada de las tropas de San Martín en Lima. Los "Diálogos" entre Chano y Contreras versan todos sobre cuestiones públicas de la época. Prevalecía, pues, en sus primeros tiempos el carácter social y político. Este carácter y esta temática se mantienen asimismo a través de las largas versadas de Ascasubi, hasta llegar al "Santos Vega". Así son "Martín Lucero, el payador argentino en el pago de su amigo Martín Sayago", dado en Montevideo en el 46, durante el Sitio Grande impuesto por los ejércitos de Oribe y de Rosas, siendo él uno de los proscritos argentinos que luchaban contra la Tiranía, uniendo el ejercicio de las letras al de las armas. Así en "Trovas de Donato Jurao, el gaucho argentino", y en "Trovas de Paulino Lucero", del 48 y del 55. Así, finalmente, en el más extenso "Paulino Lucero, o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y del Uruguay" (de 1833 a 1855) y que es en gran parte recolección y corrección de los anteriores. Esta edición aparece en 1872, hallándose ya el autor en París y en misión oficial de su Gobierno. Y allí mismo, en pleno París y en función diplomática, termina y publica "Santos Vega o los Mellizos de la Flor", en la cual se aparta del tema político, pues trata solamente de "Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la Rpla. Argentina, de 1778 a 1808", según reza el subtítulo. Es decir, en época y ambiente todavía coloniales, y completamente fuera de las luchas políticas que se inician en las campañas de la Independencia. La vida de Santos Vega, el Payador, tipo representativo, arquetipo, creado por Ascasubi en este poema —que, como dijimos, tiene todo el carácter de las típicas "leyendas" románticas americanas—, permite al autor desarrollar en un plano literario más alto, más libre, más puramente estético, sus facultades de poeta gauchesco trazando al mismo tiempo un cuadro vivísimo de costumbres y de paisajes nativos.

"Martín Fierro", la obra que se eleva como su más cabal expresión sobre este ciclo de la poesía gauchesca —siendo, asimismo, la más original producción de la Literatura Hispanoamericana—, aparece en pleno período romántico, contemporáneamente al "Santos Vega" de Ascasubi, pero no es romántica, sino realista. Tiene, poéticamente, el desnudo y recio realismo que sólo puede hallarse en algunas piezas primitivas del Romancero; pero más descarnado y más áspero todavía. Este

realismo es lo que, en primer término, da a este poema épico su autenticidad y su carácter tan singular, en esta y en cualquiera Literatura. Al despojarse de la visión romántica del tema —a través de la cual está concebido, sin mengua de sus propios valores, el otro gran poema gauchesco, el de Ascasubi—, el verdadero carácter de lo gauchesco aparece en toda su cabal originalidad. La misma severidad de la forma, la sobriedad del lenguaje, despojados de todo tropo literario, íntegramente fiel a sus orígenes, es expresión de su autenticidad sustancial. Paisajes, tipos, costumbres, caracteres, conflictos, todo aparece en su versión más directa y exacta. Hernández no es sólo el conocedor más profundo y más lúcido del tema que trasunta — aquel que ha ido al fondo de la realidad humana y social de su tema—, sino aquél que lo da en forma más perfecta. Eso es lo que le da su tremenda fuerza, su vigor descarnado y amargo, su perdurable solidez, esa contextura ciclópea de todos sus cantos y de cada una de sus estrofas.

Históricamente considerado, comprendemos que Santos Vega encarna la figura estética del Payador en el ambiente de su edad de oro, en medio a aquella "égloga cimarrona" del pastoreo que diría el decadente Herrera y Reissig, esa edad a que el mismo Hernández alude, con nostalgia simple, en el Canto de su Libro. Esa en que lo tomó para su "leyenda" el gauchesco romántico y que llega, históricamente, hasta mediados del siglo. "Martín Fierro", en cambio, trasunta la época de decadencia del gauchismo, cuando su antiguo señorío del territorio, su libertad primitiva y semibárbara, el feudalismo caudillesco y patriarcal de su Edad Media, caen ya bajo la prepotencia ciudadana de la civilización que avanza, sometiéndolo, y a cuya ley sólo se adaptará, transformándose. Tales las desventuras, despojos, imposiciones, persecuciones que Hernández denuncia y son el cuadro de una realidad hasta entonces ajena a la literatura; pero que ha de constituir la tónica de la próxima literatura narrativa y teatral en prosa, de tema campestre tal como la encontramos en el cuento de Javier de Viana y en el drama de Florencio Sánchez, aunque ya bajo la escuela naturalista. Otra cosa.

"Martín Fierro", la obra más singular, dijimos, de la literatura americana, aparecida en apogeo romántico —siendo antirromántica— hacia el 1972, y contemporáneamente al "Santos Vega" de Ascasubi, nace sin influencia alguna de escuela y sin interferencias literarias. Y da, en los dos tipos principales de la obra, además de los otros, todos auténticos, Fierro y el Viejo Vizcacha, cada cual en su respectivo capítulo de consejos, los caracteres opuestos y conviventes del gaucho noble, honrado, caballero, y del "vividor", del "pícaro", ambos perpetuándose en sus descendientes, hasta nuestros días. Y tan producto espontáneo de la propia realidad del medio geosocial,

ambos, como en los grandes poemas épicos primigenios de los pueblos. Es el único que da al tipo gaucho, a su medio natural y social, a sus caracteres, su autenticidad histórica, documental, teniendo como norte más definido, no tanto un propósito estético —aunque haya alcanzado valores estéticos perdurables— como un espíritu de reivindicación humana, que pone en el poema, pero vivientes, en acción, aquellas verdades y alegatos que ya había puesto, o ponía después, como armas polémicas en sus esforzadas campañas periodísticas y parlamentarias. Hernández fue el único defensor del hombre de campo nativo, en la época de reacción política antigaucha, que inspiraban Mitre y Sarmiento, en su plan "civilizador". Bien inspirado, sin duda, pero tal vez demasiado unilateral y arbitrario en su radicalismo.

Frente a esa crisis sociológica del desenvolvimiento interno argentino-platense —en la segunda mitad del siglo pasado, después de la caída de Rosas — el Luis XI argentino— en que culminó el feudalismo caudillista gauchesco, empezando lo que se llamó "la reconstrucción nacional" bajo la égida mencionada Mitre-Sarmiento — el poema de Hernández asume, es evidente, un sentido de protesta y reivindicación del gaucho, de quien el autor se erige en el gran abogado. —No hay que olvidar los recios artículos de polémica publicados por Hernández en la prensa argentina y uruguaya, antes y después de aparecer "Martín Fierro"; como, asimismo, algunos de sus proyectos y discursos políticos en el Congreso de su Patria, y desde su banca de Senador. No hay que olvidar la defensa, el panegírico que había hecho del "Chacho", el último caudillo de tierra adentro, alzado nada menos que contra Sarmiento, y a quien éste sacrificó en aras de su civilismo europeizante.

Es curioso comprobar como los dos libros más notables que se han escrito en la Argentina: el "Martín Fierro" de Hernández y el "Facundo" de Sarmiento, han nacido, no de una idea puramente literaria, sino de una finalidad combativa social y política. Si acerca del "Facundo" eso es ya obvio, en cuanto al Martín Fierro, no es menos evidente. Así, después de terminar la Primera Parte del poema diciendo que ha cantado a su modo "males que conocen todos — pero que naides cantó", termina la Segunda con otra advertencia de la misma índole, diciendo que si así canta, "naides se crea ofendido", pues, "no es para mal de ninguno — sino para bien de todos".

Empero, Hernández sabía muy bien que había escrito algo mucho más valioso en sí mismo que un alegato circunstancial, y que su obra tenía virtudes de perduración literaria. Así lo declara, explícitamente, en el canto I de la Segunda Parte diciendo: "Lo que pinta este pincel — ni el tiempo lo ha de

borrar". Y luego, en otra estrofa: "Más que yo y cuantos me oigan — más que las cosas que tratan — más que lo que ellos relatan — mis cantos han de durar. — Mucho ha habido que mascar — para echar esta bravata".

Cierto que quien habla ahí, es Fierro, el personaje y no el autor directamente, como tal. Pero esto es sólo un convencionalismo literario (legítimo). Hernández era —aparte de su genialidad de escritor—, hombre de sensatez y responsabilidad bastantes para no incurrir en desmanes egolátricos. La afirmación de la permanencia de su obra, es conciencia de su entidad y está hecha en el mismo plano de austeridad literaria que ésta.

Austeridad, decimos, que, conviene advertirlo, no impide ni la gracia ni el humorismo, cuando se requieren, en muchos pasajes del poema como aquel, el más célebre, que se refiere al Viejo Vizcacha y sus consejos; humorismo amargo, por cierto; como el mate.

Rafael Obligado, uno de los epígonos tardíos de la modalidad gauchesca persiste, hacia fines del XIX, apartándose del realismo del "Martín Fierro", en el cultivo de la tradición y la manera románticas, legendarias. El nuevo "Santos Vega" de Obligado se desentiende de la realidad gauchesca auténtica, para dar una estilización literaria, demasiado culta y convencional, del motivo, en sus "Tradiciones Argentinas". Es, el suyo, un "Santos Vega" de salón. Lussich, Del Campo, De María, y otros, en esta otra banda del Plata, se mantienen más cerca de Ascasubi y de Obligado que de Hernández, en la ya anacrónica decadencia del género, apenas sostenido en el lenguaje.

*
* *

Hemos hablado de poesía gauchesca. ¿Por qué sólo poesía, y no literatura gauchesca, en general, incluyendo otros géneros? En primer lugar porque la poesía tiene su origen en la propia forma payadoresca, popular, en que se manifestó conservando casi siempre su propia estrofa; luego, porque la poesía está íntegramente escrita en lenguaje gauchesco, así en su narración como en su diálogo. La Narrativa platense, que en su mayor parte trata temas gauchescos, es decir, del campo, sólo usa aquel lenguaje en el diálogo de los personajes; pero el autor narra en correcto y culto castellano. El uso del gauchesco en el diálogo es imprescindible para no desvirtuar las características regionales de los tipos. Lo mismo y por las mismas razones, hacen todos los novelistas y cuentistas de las otras regiones americanas. Cada narrador da, en el diálogo, el lenguaje propio de la región, usando también a veces algunos de sus vocablos en la parte narrativa, para dar mayor

carácter y color a ciertas cosas típicas. En el Teatro el problema se complica; porque, siendo todo diálogo las piezas de ambiente gauchesco están íntegramente escritas en ese lenguaje. Sin embargo, no se admite que haya un teatro gauchesco, como hay una poesía porque también aquí el lenguaje está impuesto por el carácter de los personajes, del ambiente. En el Plata se dice de esas piezas Teatro *Nacional,* como se dice de las otras cuyo carácter y lenguaje son cultos. Pero lo más frecuente, tratándose de este género, es que intervengan en la misma obra personajes del campo y de la ciudad, gauchos y cultos, y cada cual hable en su manera. Así lo vemos en "M'hijo el dotor" y "Barranca Abajo" de Florencio Sánchez, para citar las más representativas; o en "El León Ciego" de Ernesto Herrera, otra de sus piezas mejores, pudiendo asimismo citarse a continuación las de Payró, Granada, Moratorio, y otros.

Una pieza teatral hay, sin embargo, distinta a todas las otras, a la que habría que clasificar de netamente gauchesca; y no sólo por su ambiente y lenguaje, sino por su especialísima forma y por su origen, que tienen mucho de folklórico. Nos referimos a "Juan Moreira", el espectáculo circense, adaptado de uno de los novelones populares de Gutiérrez, y que a fines del siglo pasado se representaba en las carpas de la compañía de cómicos ambulantes formada por los hermanos Podestá, quienes eran, en verdad, sus autores; pero autores siempre en inventiva, pues la obra misma evolucionaba, desde algunas escenas simples, primitivas, a mayores enriquecimientos de episodios y bailes y cantos, con los que iba creciendo. En conjunto estaba compuesta de episodios de la vida del personaje novelado por Eduardo Gutiérrez, en los que se intercalaban cantos y bailes criollos, payadas, pericones y cuanto elemento folklórico dentro de su carácter, pudiera colorear y amenizar el espectáculo, cuyo público, ingenuo y netamente popular, solía intervenir con su entusiasmo, en las escenas. Todo eso desapareció antes de morir sus promotores, quienes, del Picadero (que así también se llamaba a ese escenario, tal vez porque en él participaban jinetes), pasaron luego a ser los primeros intérpretes, en teatros urbanos, de las obras de Florencio Sánchez y de otros autores cultos. Pero de todo eso quedó en la tradición popular —ya que no en la literatura— la figura de un nuevo tipo de gaucho que con Santos Vega y Martín Fierro (aunque inferior a aquéllos) componen una trilogía representativa. Juan Moreira, aureolado luego por la leyenda popular que se fue formando a su alrededor y cuyo principal gestor es su primer biógrafo: Gutiérrez, es personaje real. Existió un gaucho de tal nombre y de tal fama, cuyas andanzas dieron que hacer a la policía después del tiempo de Rosas. Su nombre y figura han quedado como prototipo del gaucho aventurero y burlador de la autoridad (aunque, en el fondo, honrado y víctima de una injusticia), que mucho abundó, por cierto en aquel tiempo; y no sólo en los campos mismos cuanto en los arrabales de los pueblos y las ciudades, donde cundían sus pendencias y sus hazañas.

Quedamos pues en que, salvo esta pieza, por su índole excepcional (que tampoco forma parte de la literatura pues no fue escrita), la Narrativa y el Teatro rioplatenses de tema y diálogo gauchescos, no pueden integrar en cuanto géneros una Literatura Gauchesca así denominada; como lo es, por las ya expuestas razones la Poesía de ese tipo, cuyas características acabamos de anotar. Y aclaramos que si le hemos dedicado tanta atención, dentro de este Esquema, no es por ningún motivo de preferencia nacional, que no está en nuestra Norma, sino porque se trata de un fenómeno muy especial dentro de la literatura hispanoamericana, y que ha dado origen a obras del más alto interés.

Estanislao del Campo —como luego los ya mencionados Lussich y Alcides De María, hacia el final del siglo— siguen en cierto modo la manera de Ascasubi, conservando en parte el diálogo inaugurado por Hidalgo, pero derivando cada vez más hacia lo meramente pintoresco del tema, tal como ya aparece en el "Fausto" la muy difundida composición del primero de los autores citados en este párrafo. Y sustituyendo lo auténtico del lenguaje del campo (que, según testimonio de Hernández "no es ladino sinó cuando está mamao") por el uso de vocablos e imágenes de cuño literario y retórico, adaptados a fábula gauchesca. El género decayó así, padeciendo de este mal. Mas, antes de morir, en las décimas de sus últimos epígonos, tornándose una cosa siempre más floja, convencional y verbalista —después de haber alcanzado su cima en el poema de Hernández—, tuvo, sin embargo un último repunte en la poesía de El Viejo Pancho, seudónimo de J. Alonso y Trelles, un español radicado desde muchacho en el Uruguay, quien adoptó una manera semigauchesca, un poco inspirada, no en los clásicos del género, sino en los poetas regionales y campesinos de España, Gabriel y Galán y Vicente Medina. "Los Aires Murcianos" de este último, han dejado huella en la manera gauchizante del autor de "Paja Brava", cuyo mérito consiste no en haber seguido cultivando el gauchiparlismo pintoresco de sus cófrades criollistas de "El Fogón", sino en haber tomado para sus composiciones el habla y la vida de los paisanos de su "pago" rural, ya semi-agrícola, ya algo cambiado su ambiente por la civilización cercana, muy lejos de aquellas primitivas y bravías costumbres del pastoreo cimarrón que dieron origen a la poesía gauchesca de los antiguos (y de aquellos bravíos caracteres de la época). En la poesía del Viejo Pancho hay ya trilladoras, acordeones y bombachas —en vez de carre-

tas, guitarras y chiripaes— por lo cual es todavía dudoso si su poesía puede ser incluida en el género gauchesco, o debe ser, mejor, clasificada como simplemente rural. Este autor cultivó también, no obstante, en sus primeros tiempos, la otra manera, la tradicionalista y ya retórica, de su círculo gauchizante de "El Fogón".

INDICE

Pág.

Metodología de la historia y la crítica literarias 7

El problema del indio en Hispanoamérica 55

Función social del arte 83

Introducción a una historia crítica de la literatura hispanoamericana 97

Cultura y subdesarrollo - Europeísmo y americanismo en las letras hispanoamericanas 111

Historiología del modernismo 129

Notas complementarias sobre el romanticismo, el premodernismo y la poesía gauchesca 201

Se terminó de imprimir en Impresora Cordón, Magallanes 2023, Montevideo, República Oriental del Uruguay, en el mes de enero de 1981.
Comisión del Papel
(Art. 79 de la Ley 13.349)
Depósito Legal 159.438/81.