ZARDOYA

HISTORIA DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA

EDITORIAL LABOR, S. A.

COLECCIÓN "LITERAE ET VITAE"

CONCHA ZARDOYA

Historia de la Literatura norteamericana

La literatura es el alma y el exponente circunstancial de cada pueblo y de cada época. Por ello, para el estudio de la norteamericana se ha de tener presente la evolución, características y manera de vivir del pueblo norteamericano a través de los escasos siglos y las enormes tierras que constituyen su gran Estado.

El lector ve desfilar por las páginas de Concha Zardoya a los que se aventuraron por el Hudson ; a los peregrinos del « Mayflower » ; a los *pioneros* de las tierras inmensas del lejano Oeste ; a los buscadores de oro de California ; a los grandes señores de Virginia, con sus inmensas plantaciones algodoneras y sus esclavos ; a los primeros fulgores de la independencia y su lucha hasta la emancipación ; a la vida aventurera en las ciudades, que al sucederse las décadas se han convertido en impresionantes aglomeraciones de rascacielos o en idílicas ciudades de vida plácida.

Y junto a las formas del vivir, y a través de los acontecimientos históricos, destacan los poetas, los dramaturgos, los novelistas, los pensadores ; de Walt Whitman a las últimas generaciones literarias, pasando por Longfellow, Mark Twain, Allan Poe, Washington, etc., y los grandes narradores contemporáneos, como Faulkner, Hemingway y tantos otros.

Concha Zardoya ha vertido en la *Historia de la Literatura Norteamericana* todo el fruto de sus estudios, y, apartándose de los fríos textos al uso, ha sabido dar a este libro amenidad, interés y profundidad, junto al rigorismo en los datos que una historia de la literatura exige.

HISTORIA DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA

HISTORIA
DE LA
LITERATURA NORTEAMERICANA

HISTORIA
DE LA
LITERATURA NORTEAMERICANA

POR

CONCHA ZARDOYA

CON LA COLABORACIÓN DE

CARMEN IGLESIAS

Con 32 láminas

EDITORIAL LABOR, S. A.

BARCELONA - MADRID - BUENOS AIRES - RIO DE JANEIRO
MÉXICO - MONTEVIDEO

1956

ES PROPIEDAD

PRINTED IN SPAIN

TALLERES GRÁFICOS IBERO-AMERICANOS, S. A. : PROVENZA, 86. BARCELONA

Al profesor

JOHN VAN HORNE,

gran hispanista, y a mis amigos de Tulane University.

Nota preliminar

Alguien ha dicho que el estudio de la literatura —de cualquier literatura —es como un viaje a través de las montañas. Un buen guía puede llevar a la cima de inalcanzables alturas y mostrar un panorama de cuya belleza pocos tenían noticia. Tal es nuestra misión al presentar esta *Historia de la Literatura Norteamericana*, que, en síntesis, es una exploración —lo más extensa e intensa dentro de lo posible—, a lo largo y a lo ancho de estos Estados Unidos. Aunque es obvio decirlo, queremos hacer constar que nuestro libro no es en absoluto un estudio acabado ni definitivo : nunca puede serlo un simple manual de literatura. Es más bien una « impresión general » de la literatura americana, una « orientación » para no perderse del todo en la inmensa selva literaria. Su mejor propósito es no sólo atraer la atención del lector hacia este Nuevo Mundo de las letras, sino darle también una información, lo más exacta posible, dentro de las limitaciones de un texto de esta clase. El Capítulo IV de esta obra —el que se refiere a las letras contemporáneas —es, necesariamente, el más extenso, en la creencia de que el lector actual se halla más interesado en la literatura de su época que en la del pasado. Sin embargo, las grandes figuras de los períodos anteriores no han sido descuidadas y, por el contrario, han merecido una particular atención. Hemos tratado de evitar la omisión de todo autor más o menos importante ; si hay alguna, nunca será demasiado grave. El número de páginas dedicado a cada escritor varía, naturalmente, y depende de su trascendencia literaria o histórica, y de la influencia que haya ejercido. El corto espacio de que disponíamos, nos ha obligado a ser muy breves en el examen de algunas obras, hasta llegar, en algunos casos, a la simple cita del nombre. Este mismo motivo nos impide dar una bibliografía, ni siquiera escueta, contentándonos con mencionar, al pie de algunas páginas, las obras que más nos han servido al preparar este libro.

Toda historia de la literatura es siempre fragmentaria, siempre incompleta, ya que la acción y la creación literarias continúan su curso día por día. Por el contrario, nuestro libro —como todos los de su género —es estático. Pero puede ser un bosquejo, un esquema. Y esto ya es algo.

No es, desde luego, una revisión rigurosa, porque ella hubiera exigido toda una vida que, desgraciadamente, no podemos dedicarle. Contrariamente a lo que hubiéramos deseado, tampoco son abundantes las citas de textos literarios o poéticos, como ejemplo de estilo o pensamiento. Exponemos algunas a modo de invitación a una más larga y profunda lectura de las obras reseñadas.

* * *

Parte de la fuerza que posee la literatura norteamericana, deriva de la viviente oposición del escritor contra el sistema de vida, político y económico del país. Los mejores autores y las mejores obras constituyen un cuerpo vivo de protesta. El escritor norteamericano se encuentra aislado en las enormes o pequeñas ciudades, en un rascacielos o en una apacible granja : no hay cafés, ni tertulias, ni centros de cultura equivalentes a los de París, Londres o Madrid, donde pueda ponerse en contacto con los de su oficio y encontrar un hogar espiritual. No obstante, los mejores logros de la literatura de los Estados Unidos proceden de tal situación, de esta originaria soledad en un ambiente estandarizado, de *average men* — de hombres medios —, de tipos con escasa individualidad, donde el escritor siempre resulta un ser exótico o, por lo menos, peculiar y extraño.

Los editores persiguen el éxito editorial y, con este fin, muchas veces modifican en un sentido o en otro los libros para que éstos lleguen a ser *best sellers*. La obra artística queda, pues, supeditada a la comercialización : es un producto que « hay que vender », y nada más. El resultado es perjudicial para el lector y fatal, en muchos casos, para el escritor. Tal vez, este empeño de humillar el arte ante reglas prácticas y propósitos financieros ha limitado la trascendencia que la literatura norteamericana debería haber alcanzado mundialmente. Quizá llegamos a una nueva etapa en que el mérito literario se basa más en la originalidad o en la osadía de la forma, que en las ideas o en la calidad de la expresión. Desde hace algunos años, la literatura de los Estados Unidos está imponiendo nuevos modos, de cuyo vigor y originalidad nadie podrá dudar. Pero, a pesar de ser la expresión de un pueblo joven, no se encuentra en ella ninguno de los factores que le conferirían una total universalidad : ni optimismo ni arte acabado. Salvo en muy contados casos, los escritores americanos vuelven la espalda a la preocupación estética ; se entregan, en cambio, a los problemas sociales y los exponen o los discuten con apasionamiento. Muy pocas literaturas — excepto la rusa — confieren tal preferencia, tal superior jerarquía, a lo social. De aquí su vigencia crítica y su carácter autóctono, su genuino mensaje. De aquí que

guste a muchos y disguste a otros tantos. Mas es innegable que tal literatura ha contribuído notablemente — y seguirá haciéndolo todavía — al acervo literario universal. Ha dado figuras señeras, auténticos genios y, en consecuencia, obras inmortales.

(Universidad de Illinois, Urbana, Illinois,
a 13 de febrero de 1951).

ÍNDICE DE MATERIAS

Págs.

NOTA PRELIMINAR VII

I. Literatura colonial (1607-1765)

1. Los comienzos. 1
2. La literatura en Inglaterra 3
3. Virginia y Massachusetts 4
4. La vida en las colonias 5
5. El primer escritor: el capitán John Smith. 5
6. Otros escritores de Virginia. 7
7. Los puritanos de Nueva Inglaterra. 9
8. Los cronistas de Nueva Inglaterra. 11
9. Otros escritores históricos. 12
10. Escritores religiosos 13
11. La poesía colonial 19
12. Algunas consideraciones generales acerca de la época colonial 22

II. La Revolución (1765-1789)

1. Las nuevas ideas 25
2. La literatura copia los modelos ingleses. 26
3. Ensayos políticos 26
4. La oratoria política 26
5. Thomas Paine. 28
6. Benjamin Franklin. 29
7. Los constructores de la nación. 31
8. La poesía en la Revolución. 35
9. El teatro 44
10. Las primeras novelas americanas. 45
11. La Historia. 47
12. Otros escritores. 48
13. Significación de la época. 48

III. El Romanticismo en América (1800-1865) (1865-1890)

1. Condiciones generales 50
2. La independencia literaria 51
3. El Romanticismo norteamericano 52
4. Los « Knickerbockers ». 54

Págs.

5. El trascendentalismo 72
6. Los novelistas 87
7. El movimiento abolicionista 97
8. Los poetas de Cambridge 109
9. El Romanticismo en el Sur 123
10. Los historiadores 144
11. Escritores de la ciudad 149
12. Walt Whitman 155
13. El color local 163
14. Los humoristas 165
15. Henry Adams 170

IV. Realismo y experimentalismo (1890-1950)

1. El nacimiento del realismo 173
2. El naturalismo 187
3. La reacción contra el naturalismo 201
   A. El « romance » o novela romántica 201
   B. La novela social 209
4. La « generación perdida » 253
5. Novelistas y cuentistas significativos, pero menos conocidos 301
6. Los últimos novelistas y cuentistas 304
7. La Nueva Poesía 311
8. Los pensadores 359
9. Los críticos 368
10. El teatro 370

ÍNDICE ALFABÉTICO 391

El sistema de vida imperante en los Estados Unidos : las grandes aglomeraciones urbanas, la agitación constante, el valor primordial dado al tiempo económico, la supeditación de las formas de vida individual y familiar a las necesidades de un trabajo eficiente que llega a utilizar el hombre como si fuera una pieza de una gran maquinaria, han hecho del literato estadounidense el más gran detractor de lo que es el orgullo de la mayoría de sus conciudadanos

I. Literatura colonial (1607-1765)

1. Los comienzos. En 1607, los ingleses trasplantados a América empezaron a ser americanos. Este año, por tal razón, acaso señala ya la fecha exacta de divergencia de la literatura norteamericana con respecto a las letras inglesas. Por esta época, aún escribía Shakespeare, y es sabido que recibió inspiración de un libro americano para una de sus obras. El mismo año de la fundación de Jamestown, veían la luz obras de Beaumont, Fletcher, Chapman, Dekker y otros, autores que escribieron durante el reinado de Jaime, conocidos como los últimos « isabelinos ». No todos ejercieron, sin embargo, influencia directa sobre aquellos de sus contemporáneos que emigraron al Nuevo Mundo. Muchos de ellos sólo son recordados por sus escritos dramáticos y líricos ; en cambio, los primeros pobladores de Virginia escribieron principalmente en prosa, y no como verdaderos hombres de letras, sino como exploradores, colonos o comerciantes. Narraban sus aventuras y describían el país al que habían llegado, y si procuraban que sus descripciones y relatos fuesen atractivos, lo hacían más por un propósito comercial, que por intención estética. No obstante, a pesar de que las relaciones entre la literatura isabelina y los más antiguos escritores americanos fueron indirectas, no por esto dejaron de ser importantes. La colonización de Virginia fue, en sí misma, expresión del espíritu y carácter de los tiempos de Isabel. La pasión aventurera, la creencia de que, en las tierras inexploradas, hallarían enormes riquezas, y la intensa admiración con que aquellos hombres contemplaban la flora y la fauna, los habitantes y los cielos del nuevo territorio — de la nueva patria —, aparecen en todas las páginas de la historia de Jamestown. La lectura de los relatos escritos por los primeros escritores de Virginia nos hace darnos cuenta, sin esfuerzo alguno, de que en ellos existía la misma actitud mental, idéntico concepto de la vida y la misma filosofía del escenario isabelino. La literatura norteamericana, pues, no emana de remotos orígenes poéticos enraizados en la tradición y en la Mitología, como en el caso de las literaturas nacionales de España, Francia, Alemania, etc. En realidad, la literatura inglesa es la herencia recibida, y todo el linaje literario de América procede de

Inglaterra, *our old home*, la madre patria. Longfellow y Tennyson son hermanos, dentro del mismo parentesco poético ; Chaucer es el « padre » de la poesía americana tanto como de la inglesa. Separar ambas literaturas, con el propósito de aparentar una nacionalidad propia y aislada, nos parece un intento de vano orgullo y de patriotismo trivial. El tiempo y el espacio no son barreras duraderas para el libre juego de gustos e ideales comunes. El « dialecto yanqui » no es menos familiar en el Londres literario e intelectual que el dialecto de Yorkshire. La literatura norteamericana, a pesar de sus características propias, es una parte importantísima de la cultura inglesa. Así, es muy probable que Longfellow sea uno de los poetas más leídos en Inglaterra, y que Emerson posea una fuerza moral tan grande como la de Carlyle. (No olvidemos, por ejemplo, que los ingleses reconocieron e impusieron a Whitman — y a otros muchos — por encima de la incomprensión de su país nativo.) « Pocos americanos se dan cuenta de la enorme influencia que ha ejercido la literatura de su propia tierra sobre este país » — dice Clement K. Shorter (1).

En los comienzos, cuando la barbarie evolucionaba hacia la civilización, y las fuerzas físicas y mentales de los hombres se limitaban a la lucha por la existencia, pocas contribuciones de valor permanente aportó América a la literatura inglesa. Era lo natural : se carecía del ocio necesario para escribir libros o gustar de ellos ; la comunidad no poseía ni tranquilidad ni comodidades para dirigir seriamente su atención al cultivo de las artes. La vida de aquellas repúblicas en miniatura, diseminadas a lo largo del océano y frente a regiones incultas, era turbulenta y precaria : vida de constantes penalidades y guerras contra las hostiles fuerzas de la naturaleza. Había poco tiempo para dedicarse a la literatura, y los libros que se necesitaban en los nuevos hogares, se traían de los antiguos, allá en la vieja Inglaterra.

Sin embargo, a despecho de estas desfavorables condiciones, se escribía mucho. El deseo de comunicarse con los amigos que quedaban en el Antiguo Mundo, hizo que muchos escribiesen detallando sus experiencias personales. Los nuevos y extraños objetos del mundo natural, los vastos bosques inexplorados, las flores y frutos desconocidos, los animales salvajes y los misteriosos « hombres rojos », etc., eran temas para interesantes descripciones. Además, en cada grupo de colonos había jefes que, conscientes del alto destino de sus fundaciones, escribieron para la posteridad con todo cuidado las relaciones de sus hechos. Del mismo modo que en los territorios conquistados por España surgirían las « Cartas, Relaciones e Historias ».

---

(1) Clement K. Shorter : *Victorian Literature*, 1897, pág. 2.

En Nueva Inglaterra —New England —la religión absorbía las mentes, y su fuerte carácter polémico produjo una cantidad sorprendente de escritores teológicos. Por último, surgieron débiles y patéticos intentos para aliviar la sequedad de la vida del explorador y los rigores de una austera religión, dando ciertas facilidades e indulgencias en la elaboración del verso. Estas reliquias de la actividad intelectual más antigua de América son valiosas, principalmente, como material para la literatura posterior. « Para escribir un poco de poesía es menester una gran cantidad de historia », opina Abernethy (1). No había campo para la imaginación, porque todo estaba en un primer plano y era una deslumbrante y cruda realidad sin perspectiva alguna. Habrían de pasar dos centurias antes de que la novela y la poesía de esta vida hallasen su expresión a través de Hawthorne, Whittier y Longfellow.

Toda literatura colonial es conservadora e imitativa, no progresiva ni original. Se contenta con reproducir los tipos establecidos y reflejar las obras maestras aceptadas. Su genio, si lo tiene, se mantiene en un estado de dependencia. Tal fue el carácter general de la literatura norteamericana durante dos siglos. Todos los escritores del siglo XVII copiaron los modelos de la época isabelina y, por lo general, hicieron copias sin gran valor literario. En el XVIII, la influencia de Pope continuó dominando en las letras americanas, aun mucho tiempo después de haberse extinguido su fuerza en Inglaterra.

Mas, paralelamente a los comienzos de la vida nacional, este conservadurismo y esta timidez empezaron a ser sustituídos, gradualmente, por la libertad y la originalidad. La independencia literaria, no obstante, sólo se logró mucho después de la independencia política. Emerson, en 1837, dio la primera muestra, clara y evidente, de libertad intelectual. Con el progreso general de la vida, se ha ido desarrollando continuamente un americanismo distinto, dentro de la literatura de estos Estados, a medida que se han ido concretando los rasgos personales y sociales que ahora caracterizan al pueblo americano y a los Estados Unidos. Pero estas cualidades son más bien incidentales que fundamentales. Así, la literatura inglesa en América, a pesar de poseer un carácter inglés fundamental, presenta ciertos rasgos nuevos, ciertas cualidades que sólo podían surgir y fructificar en América.

2. La literatura en Inglaterra. Desde sus comienzos, la literatura americana fue el eco distante de las más nobles voces de Inglaterra. Las jóvenes letras nacieron, pues, en un momento

(1) JULIAN W. ABERNETHY: *American Literature*, Nueva York, 1902, página 11.

favorable : la literatura isabelina había alcanzado justamente el cenit de su esplendor. Mientras el capitán John Smith escribía el primer libro americano junto a las fogatas de Jamestown, Shakespeare componía probablemente *Coriolano* y *El Rey Lear*. Bacon acababa de publicar su *Advancement of Learning*, en 1605. En 1611 aparecía la versión autorizada de la Biblia. Cada año, Londres presenciaba nuevos dramas representados por la brillante compañía shakespeariana de comediantes. En 1620, el año de la llegada de los « Pilgrims » a Plymouth, Bacon daba al mundo su *Novum Organum*. Tres años después apareció la primera edición de las obras de Shakespeare, el *First Folio*. Para la interpretación de los primeros experimentos literarios en la América colonial, es necesario basarse en las producciones del genio inglés.

3. Virginia y Massachusetts. Ambas regiones — dice Lowell — fueron « los dos grandes centros distribuidores de la raza inglesa en América ». Desde Jamestown y Plymouth emanaron dos poderosas corrientes de influencia, separadas por completo durante un siglo, pero que llegaron a unirse en el período de la Revolución para formar la profunda corriente de una nueva vida nacional. Los fundadores de estas dos colonias representaban dos tipos de hombres con distintos ideales de vida. En Inglaterra, estos tipos se habían constituído en « Caballeros » y en « Cabezas redondas » (1). En América, las cualidades que correspondían a cada uno de estos términos se extendieron hasta establecer la distinción entre « Norte » y « Sur ». Las familias más notables de Virginia procedían de los estratos más elevados de la sociedad inglesa y se hallaban poderosamente unidas a la realeza y a la Iglesia Anglicana. Casi la mitad de los primeros pobladores de Jamestown eran « caballeros » *(gentlemen)*, hombres ricos y ociosos. Habían venido al Nuevo Mundo, no como los puritanos, en prosecución de ideales espirituales, sino por amor a las aventuras o en busca de fortuna. No establecieron, como los puritanos, cosas permanentes en este lado del océano ni empezaron a fundar nuevas instituciones sociales. Ninguno de los peregrinos *(pilgrims)* de Plymouth regresó a Inglaterra, mientras que ninguno de los colonos de Jamestown que pudo encontrar un medio para volver a la metrópoli, permaneció allí. Virginia los atraía con visiones de El Dorado. Sólo después de muchos años de sufrimientos y desengaños descubrieron que el áureo tesoro se encerraba en las plantaciones de tabaco.

---

(1) Apodo que se daba antiguamente a los puritanos en Inglaterra, porque llevaban el pelo cortado al rape.

4. Vida en las colonias. Los factores determinantes del desarrollo social e intelectual de las colonias sudistas son los siguientes : cultivo de uno o dos productos principales — como tabaco y algodón —, la utilización de esclavos y un concepto feudal de la existencia. En las vastas plantaciones se vivía en una especie de aislamiento baronal. En las colonias del Norte, la ley que regulaba las fundaciones, era la centralización, la agrupación de colonos en comunidades ciudadanas o aldeanas, con intereses comunes y unificados. En el Sur, la ley de la colonia era la dispersión, el punteado del país, aquí y allí, con residencias señoriales, sin ningún lugar de reunión comunal, excepto la hospitalidad. La educación y la religión estaban tan abandonadas en Virginia, como exageradamente atendidas en Massachusetts. La cultura quedaba reducida a las pocas familias dirigentes, cuyos gustos intelectuales seguían la moda inglesa. Tales condiciones eran desfavorables para el desarrollo de una literatura nativa, y de aquí procede el hecho de que, hasta después de la Guerra Civil, sólo existiera en el Sur una actividad literaria incipiente e infructífera. Pero en las venas de aquellos primeros virginianos corría la mejor sangre inglesa ; pertenecían a una raza de hombres nacidos para mandar, y su canon de vida tendía a desarrollar las aptitudes políticas. Las colonias del Sur no dieron poetas ni filósofos, pero produjeron estadistas : Virginia llegó a merecer el dictado de « Madre de Presidentes ».

5. El primer escritor : el capitán John Smith (1579 ó 1580-1631). Entre los primitivos colonos de Jamestown, el único que ofrece un interés para la historia y la literatura es dicho capitán, típico aventurero de la novela del siglo XVII. Según cuenta él mismo, había intervenido en los acontecimientos de Flandes, Berbería, Turquía y Tartaria. Era hombre de acción antes que hombre de letras. Nacido en Willoughby, en la costa de Lincolnhire, perdió a su padre cuando aún era niño ; sus tutores le dedicaron al comercio, pero, no gustándole este oficio, a los 15 años se marchó a buscar fortuna : se hizo soldado, luchó en Francia y en los Países Bajos ; fue a Escocia, portador de cartas para el rey, pero no tuvo éxito como cortesano. Volvió a su pueblo natal y vivió durante algunos meses en una cabaña de los bosques. Fue arrojado al mar desde un navío en el Mediterráneo y recogido por un barco pirata ; tomó parte en una acción y recibió su correspondiente parte del botín. Finalmente, se dirigió al Oriente, escenario de sus aventuras más maravillosas : guerra contra los turcos, en la que sugería estratagemas a su comandante, y él mismo decapitó, en un combate, a tres turcos «para deleitar a las damas ». Fue hecho prisionero y enviado como esclavo de

una dama turca. Las relaciones se hicieron románticas... Por desgracia, la dama tenía un hermano cruel que le trataba indignamente. Por último, el capitán mató a quien le atormentaba, apoderándose de sus ropas y de su caballo, y huyó al desierto. El héroe regresó a Inglaterra en 1605. Llegó a Virginia en 1607. Fue miembro del consejo ejecutivo de Jamestown. Este hombre resuelto, sagaz, se revela como una de las figuras más sobresalientes de la fundación : dirigió la empalizada del fuerte, exploró los ríos y los alrededores, trató con los indios, y aún encontró tiempo para escribir su primer libro — el primero de América — *A True Relation of such Ocurrences and Accidents of Note As Have Happened in Virginia, since the First Planting of That Collony... (Relación verdadera de los acontecimientos y accidentes de nota que han ocurrido en Virginia desde el primer asentamiento de esa colonia...)*. La obra, acaso escrita sin pensamiento de publicarla, contiene la historia de los primeros meses de la colonia, con una descripción del país y de sus habitantes. No es larga, pues sólo abarca unas cuarenta páginas. El manuscrito fue llevado a Inglaterra en 1608 e impreso en Londres en el mismo año. El autor es la figura central del relato, escrito con un estilo vigoroso, tosco, pero digno de un bravo luchador contra los indios. Libro — precedente del *Robinson Crusoe* — que es difícil considerar como literatura, pues apenas representa el material con que es posible hacerla. Sin embargo, su ímpetu heroico y la fresca narración de la primera experiencia con la naturaleza y los indígenas de América hacen que sus ásperas páginas sean buena lectura, sobre todo por su claridad, su fuerza, su energía pintoresca y dramática, su vivacidad y su dicción llena de fragancia. Durante su estancia en Virginia, Smith escribió otra obra importante : *A Map of Virginia, with a Description of the Country, the Commodities, People, Government and Religion (Mapa de Virginia, con una descripción del país, las comodidades, pueblo, gobierno y religión)*. Es un buen mapa de las costas de Chesapeake, y una buena historia natural de Virginia. Se publicó en Inglaterra, en 1612, y — lo que es algo extraño — por la Universidad de Oxford. John Smith regresó a la metrópoli en 1609 y permaneció allí hasta 1614, año en que zarpó para América e hizo el mapa de la costa desde Cape Cod hasta el Penobscot. En 1615 partió para Nueva Inglaterra, pero la expedición cayó en manos de los piratas franceses. Después de librarse de sus captores, volvió a su patria y se dedicó a escribir, produciendo un considerable número de obras. Entre ellas, las que se refieren a América, son : *A Description of New England (Descripción de Nueva Inglaterra)* (1616), *General History of Virginia (Historia general de Virginia)* (1624), *Advertisements for the Unexperien-*

ced Planter of New England, or Anywhere (Consejos para el inexperimentado plantador de Nueva Inglaterra o de cualquier parte) (1631), etc. Escribió su biografía un año antes de su muerte : *The True Travells, Adventures, and Observations of Captain John Smith (Los verdaderos viajes, aventuras y observaciones del capitán John Smith)*, libro en que, a pesar de que muchas aventuras — románticamente coloreadas — parecen apoyarse en hechos reales, hay detalles que es difícil llegar a creer. Con el uso del pronombre « yo » y las referencias a su persona, varía o rompe la monotonía del relato. Su prosa vulnera muchas veces los convencionalismos retóricos, pero es perfectamente clara. John Smith es el ejemplo del explorador iletrado y del aventurero que escribe porque tiene algo que decir. El puesto que ocupa en las letras del mundo, carece de importancia, pero su nombre tiene una gloria : haber sido el primer escritor de América, cronológicamente hablando.

6. Otros escritores de Virginia. Entre los primeros habitantes de Virginia, existen otros escritores cuyas obras son dignas de atención por su gran valor histórico y, en algunos casos, por su genuino interés literario. Entre ellos sobresalen WILLIAM STRACHEY (n. hacia 1585, se ignora la fecha de su muerte) y GEORGE SANDYS. El primero vino a Virginia en 1610 y fue secretario de la colonia durante tres años. Es el tipo de *gentleman* que intenta recordar sus experiencias dentro de una forma literaria. Su principal obra escrita en América relata el naufragio sufrido por la flota de sir Thomas Gates en las Bermudas, a causa de una tormenta. El escritor iba en uno de aquellos barcos como pasajero. Los sobrevivientes construyeron toscas naves en aquellas islas y llegaron a Jamestown un año más tarde. El libro se titula : *A True Repertory of the Wreck, and Redemption of Sir Thomas Gates, Knight ; upon and from the Islands of the Bermudas ; His Coming to Virginia ; and the Estate of That Colony Then and After, Under the Government of the Lord La Ware (Verdadero índice del naufragio y redención de sir Thomas Gates, Caballero ; en y desde las Islas Bermudas ; su venida a Virginia y el estado de aquella colonia entonces y después, bajo el gobierno de Lord La Ware)*. Fue escrito en 1610 e impreso en Londres en el mismo año. Posee un interés específico : ser un ejemplo de prosa entre los escritos coloniales del Sur. Y acaso su mayor importancia reside en el hecho de que algunos eruditos de Shakespeare creen que sugirió al gran dramaturgo *La tempestad*. Es tal la fuerza del libro que, al leerlo, casi podemos asegurarlo. La descripción del viaje y, sobre todo, de la tempestad, el terror y la angustia de las víctimas, es maravillosa y patética. Strachey fue un hombre

de cierta educación y cultura, aunque no un escritor experimentado, a pesar de su clara aptitud literaria. GEORGE SANDYS (1577 ó 1578-1644) ocupó el puesto de tesorero, desde 1641 a 1642, en la colonia. Tradujo las *Metamorfosis*, de Ovidio, que vieron la luz en 1646, después de su regreso a Inglaterra. Sandys es acaso el único hombre de letras profesional dentro del grupo. Era un « scholar », un admirable prosista y especialmente poeta, título que merece por haber hecho una buena traducción versificada de la mencionada obra latina. Por ello ha recibido el nombre de « estrella matutina a la vez de la poesía y de la erudición en el Nuevo Mundo » (1). Su obra es, pues, la primera expresión de poesía elaborada, culta y consciente de América. Sandys alcanzó gran celebridad por sus traducciones de los Salmos y otros libros poéticos de la Biblia. Su verso posee vigor y melodía al mismo tiempo.

También debe ser mencionado ALEXANDER WHITACKER (1585-1613?), clérigo graduado en Cambridge; vino a evangelizar a los indios y fue llamado « el Apóstol de Virginia ». Escribió *News from Virginia (Noticias de Virginia)* (1613), libro que contiene algunas descripciones del país, características de los nativos y su condición moral y espiritual. Su objeto era convencer al pueblo inglés de que el indio no era simplemente un animal curioso, sino un ser humano y racional. El tono y la forma son de sermón exhortativo. Sin excelencias de pensamiento o estilo, pero honrado y claro, lleno de amor por los indios. Apelación, en síntesis, a la compasión y magnanimidad del pueblo inglés.

Los Burwell Papers contienen un importante relato contemporáneo de la rebelión de Nathaniel Bacon, que luchó victoriosamente contra los indios, pero que después fue considerado rebelde, y su cabeza puesta a precio. El estilo es afectado, pero hay escenas que no carecen de energía y vida. Debieron de ser escritos por algún allegado del héroe. Poco después de la Guerra Civil se descubrieron estos manuscritos, conservados por una antigua familia de Virginia desde el siglo XVII. Papeles que nos informan sobre el carácter de Bacon y los tumultuosos acontecimientos en que intervino. Están escritos en una prosa sencilla, flúida, de intenso pintoresquismo y riqueza idiomática. En la última parte del manuscrito aparecen dos poemas a la muerte de Bacon, que demuestran la devoción del autor a los modelos ingleses contemporáneos.

JOHN HAMMOND (1605-1660?), inglés transformado por su larga residencia en el país, al cual vino en 1635, pertenece tanto

(1) THEODORE STANTON : *A Manual of American Literature*, Leipzig, 1909, y *Cambridge History of American Literature*, 1917-21, vol. I, pág. 55.

a Virginia como a Maryland. Escribió con un estilo vigoroso, entusiástico, franco y vital, *Leah and Rachel (Lía y Raquel)*, que representan, según sus propias palabras, « a las dos fructíferas hermanas, Virginia y Maryland ». Es un elogio a ambas regiones, en un lenguaje genuinamente americano : frases bruscas, áspera independencia personal. Es la primera manifestación de americanismo en la literatura : algo original y fragante.

JAMES BLAIR (1656-1743) ejerció una fuerte influencia intelectual en el Sur, antes de la Revolución. Fue el fundador del William and Mary College, y autor de *The Present State of Virginia (El estado presente de Virginia)*.

El primer historiador nativo de Virginia fue ROBERT BEVERLEY (1675?-1716?), cuya vigorosa *History of Virginia (Historia de Virginia)* se publicó en 1705. *The History of the Diving Line (La Historia de la Línea Divisoria)*, del coronel WILLIAM BYRD (1674-1744), escrita en un estilo brillante y humorístico, nos da un vívido cuadro de la vida colonial : plantas, animales y curiosidades. Es más crítica, pero menos interesante, la obra de WILLIAM SMITH (1689-1755), *History of Virginia (Historia de Virginia)* (1747). Si queremos conocer la vida real del Viejo Dominio, es necesario leer a estos viejos cronistas.

Y aún hay que citar a GEORGE PERCY (1580-1634), educado en Cambridge, miembro del Parlamento y del servicio diplomático, que compuso un *Discourse of the Plantations of the Southern Colony in Virginia by the English (Discurso de las Plantaciones en la colonia del Sur, en Virginia...)*, en donde narra la historia de la colonia desde su partida de Inglaterra en 1607, escrita en ese estilo propio de la prosa inglesa, idiomática y nerviosa, de la época isabelina. Las descripciones de la fértil tierra contrastan con las miserias del primer verano en Virginia, lleno de enfermedades, discordias y hostilidad indígena. Son bocetos gráficos de gran brillantez, escritos en un estilo suelto y fácil. Por último, mencionaremos a JOHN PORY (1570-1635?), también estudiante de Cambridge, que escribió los relatos de tres excursiones contra los indios, impresos por Smith en su *General History of Virginia (Historia General de Virginia)* (vol. II, págs. 61-64). Hay gran vivacidad en ellos. Una carta de John Pory es un ejemplo perfecto del mejor estilo epistolar de la época.

7. Los puritanos de Nueva Inglaterra. La bahía de Massachusetts fue un refugio para los puritanos expulsados de Inglaterra por Jaime I. Llenos del espíritu revolucionario protestante, extendido por la Reforma en Europa, exigían el derecho a la libertad de cultos. Bajo la larga persecución de los Estuardo, estos « Cabezas redondas », cismáticos, no-conformistas, consi-

siguieron un nuevo ideal nacional, el cimiento ideal de la libertad americana. Los peregrinos del « Mayflower », que llegaron a Plymouth Rock en 1620, y los puritanos, que inmediatamente les siguieron, establecieron sus pequeñas colonias a lo largo de la costa norte de Massachusetts. Eran gentes de notables cualidades y han influído bastante en el desarrollo de la vida nacional americana. La determinación heroica con que este pueblo quiso realizar su ideal de libertad civil y religiosa, es una de las más grandes demostraciones de valor humano en toda la Historia. Su tremendo celo — tan cómico como trágico, algunas veces, para la mentalidad moderna — no perdió nunca su carácter propio. No vinieron al Nuevo Mundo, como los Virginianos, a buscar riquezas, sino a encontrar nuevos hogares y nuevas instituciones. En torno a la *meeting-house* se agruparon estrechamente en comunidades unidas, dirigidas por los jefes que habían escogido libremente, sin reconocer a ninguna « Iglesia establecida », ni a ninguna soberanía por derecho divino, responsables sólo ante Dios y sus propias conciencias. Al ser la vida una preparación para la muerte, la religión se convertía en una pasión absorbente, y el sacrificio y el sufrimiento se aceptaban como instrumentos determinados por Dios para la purificación del alma. Su religión, nacida en una atmósfera de protesta y nutrida por la controversia, era más intelectual que espiritual, pues la mente, tanto o más que el corazón, era el instrumento para el ejercicio de la fe religiosa. La educación era, sin embargo, de vital importancia : la instrucción pública se hizo obligatoria, y sólo dieciséis años después de la llegada de los peregrinos se fundó Harvard College. Muchos de estos colonos eran hombres de extensa cultura, graduados de Oxford y Cambridge, y suministraron un poderoso estímulo intelectual a cada pequeña comunidad. Mas estos « nuevos ingleses », graves y estrictos, a causa de su credo fatalista, el aislamiento y la vivencia de principios religiosos en lo cotidiano, se convirtieron en gentes severas, supersticiosas y hasta fanáticas. La conciencia de Nueva Inglaterra se hizo, durante un tiempo, tan despótica como lo habría sido la del rey Carlos I. La libertad se convirtió en intolerancia. Se persiguió a los baptistas y cuáqueros, se colgaba a las brujas ; se promulgaron leyes contra el cabello largo y las mangas amplias, etc. El idealismo de los primeros colonos se convirtió, en el curso de dos generaciones, en estrechez intelectual, en fanatismo religioso, en oscuridad espiritual. No obstante, el indomable vigor y la inflexibilidad de esta vida contribuyeron a formar el carácter nacional. « Demos gracias a Dios por habernos dado tales antecesores », dijo Hawthorne.

8. Los cronistas de Nueva Inglaterra. Los puritanos gobernaron sus colonias con la ley de Dios y quisieron dejar constancia de sus acciones de un modo escrupuloso y detallado. De aquí que encontremos muchos diarios en los que las grandes y pequeñas cosas de la vida son recordadas con piadoso cuidado. Los mejores relatos son más bien crónicas que historias, y han suministrado material abundante para las subsiguientes historias de la época. Aunque tediosas en conjunto, poseen un interés vital: en las páginas de estos documentos, el pueblo americano actual ve, como en un espejo, la vida de la primitiva Nueva Inglaterra.

WILLIAM BRADFORD (1590-1657), que vino en el « Mayflower », es el autor de la más antigua y mejor de estas crónicas: *Of Plymouth Plantation (Historia de la plantación de Plymouth)*. Jefe de los Peregrinos, es considerado como el « padre de la historia americana ». Desde 1641 hasta su muerte fue gobernador de la colonia. Comprendiendo la significación histórica de aquel movimiento, empezó a componer su obra (duró veinte años) y recogió la historia de Nueva Inglaterra con veracidad. Una singular fortuna esperaba al manuscrito hasta aparecer en Inglaterra en 1855, en la biblioteca del obispo de Londres. « No hay otro documento sobre la historia de Nueva Inglaterra que pueda preceder a éste en tiempo y autoridad », dice la *Cambridge History* (1). Posee un estilo directo, y la actitud de su autor es digna y justa. Fue utilizada por historiadores posteriores, tales como Nathaniel Morton, Thomas Prince y Thomas Hutchinson. Al ser descubierta en la mencionada biblioteca, fue copiada y publicada en América. Finalmente, en 1897, por decreto de la Diócesis de Londres, la reliquia fue devuelta a la Commonwealth de Massachusetts. No era un diario, sino una verdadera historia, obra de un hombre que conocía muchos libros y muchas lenguas.

JOHN WINTHROP (1588-1649) compuso una *History of New England (Historia de Nueva Inglaterra)*, que sigue en importancia a la anterior, porque es un fiel testimonio sin adornos del puritanismo, presentado en líneas generales, con sus sufrimientos, absurdos y supersticiones, con su « pathos », dignidad y fe. Está escrita en forma de diario, sin preocupaciones de estilo y sólo honrando la verdad. Un pasaje es celebrado por su fondo y forma: la exposición de la doctrina de la verdadera libertad y su defensa ante la Corte. Hay ecos de la voz de Milton. Pesado e ilegible en su mayor parte, este diario solemne ha servido de material para la poesía y la novela, inspirando a Longfellow, Whittier y Hawthorne, quienes transformaron la polvorienta crónica en obras

(1) Op. cit., págs. 117-118.

de gran belleza. Prevalece en ella el tono jurídico : cuenta la verdad escuetamente, y las referencias personales del autor son modestas siempre. John Winthrop representaba el ideal y la política de la magistratura teocrática : era el custodio puritano de las cosas temporales.

SAMUEL SEWALL (1652-1730) escribió un *Diary (Diario)* privado, de más interesante lectura que las crónicas anteriores, por ser más genuinamente humano. Es una transcripción diaria de las pequeñeces y grandezas, la prosperidad, el humor hogareño y la severidad devota de una vida y de una comunidad puritana, escrita con pintoresca vanidad y honradez perfecta, con la encantadora charlatanería inglesa de la Restauración. Vemos su piedad extravagante, su deleite al asistir a funerales, su horror a los « wigs », « maypoles », cuáqueros y al *Prayer Book (Libro de rezo)*. El sincero narrador era uno de los jueces que condenaban a las brujas ; pero él se arrepintió después e hizo confesión pública de sus errores. Hay que recordar que fue el autor del primer tratado abolicionista escrito en América : *The Selling of Joseph (La venta de José)* (1700). En Samuel Sewall se manifiesta la práctica del capitalismo incipiente: es ya un yanqui cien por cien, incapaz para la especulación intelectual, muy humano, aunque instintivamente conservador. Pero su *Diario* cautiva, porque en él encontramos el calor de la vida.

9. Otros escritos históricos. Algunas otras obras de carácter histórico merecen ser mencionadas por su interés y valor, como material original que retrata la vida de Nueva Inglaterra durante el período colonial. Citaremos entre ellas : *New England's Memorial (Memorial de Nueva Inglaterra)*, compilado por NATHANIEL MORTON (1613-1685) del manuscrito de Bradford ; *Wonder-working Providence of Zion's Saviour in New England*, de EDWARD JOHNSON (1599-1672), que Tyler considera como « el más auténtico e inapreciable memorial de la vida y el carácter de América en la época heroica » ; el *Journal (Diario)*, del ya citado WILLIAM BRADFORD y EDWARD WINSLOW, que refiere el primer año de Plymouth, y la continuación por Winslow solo en su *Good News from New England (Buenas nuevas de Nueva Inglaterra)* ; la saludable *New England's Plantation (Plantación de Nueva Inglaterra)*, de FRANCIS HIGGINSON (1587-1630), que contiene una descripción de las « comodidades e incomodidades del país » ; y *New England's Prospect (Perspectiva de Nueva Inglaterra)*, de WILLIAM WOOD (n. hacia 1580-1639), publicada en 1634, que es, como asevera el autor, una descripción « verdadera, vivida y experimental » de la geografía, clima, productos y habitantes nativos del Nuevo Mundo.

Los primeros libros que se pueden leer acerca de los indios, son los siguientes : *History of the Pequot War (Historia de la guerra Pequot)*, de JOHN MASON (1600?-1672) ; *Historical Account (Relación histórica)*, de DANIEL GOOKIN (1612-1687), escrita en defensa de los indios y en contra del fanático y sangriento celo de los colonos ; *Indian Wars (Guerras indígenas)*, de WILLIAM HUBBARD (1621-1704), y la narración de su cautiverio trazada por MARY

ROWLANDSON (n. y m. ignorados). La sátira en prosa de NATHANIEL WARD, *The Simple Gobbler of Aggawam (El zapatero remendón de Aggawam)*, ocupará siempre un lugar único por estar llena de las frívolas modas de hombres y mujeres, del fanatismo, de la mentalidad y otros signos de los tiempos, aceptados por el autor como evidencia de que « Satán está ahora en sus pasiones ».

Es de extraordinario interés el *Journal (Diario)*, de SARAH KEMBLE KNIGHT (1666-1727), que contiene el relato del azaroso viaje de la autora desde Boston a Nueva York en 1704, pleno de humor y de descripciones geográficas.

THOMAS PRINCE (1687-1758), con su *Chronological History of New England (Historia cronológica de Nueva Inglaterra)* (1736), representa un esfuerzo hacia el escrito histórico sistemático. Pero más elaborada y valiosa es la *History of Massachusetts Bay (Historia de la Bahía de Massachusetts)*, de THOMAS HUTCHINSON (1711-1780), el último de los gobernadores británicos : la obra abarca desde 1628 a 1774, y su mérito es tal, que permite denominar a su autor, como dice Tyler, « el escritor histórico más capaz producido en la América anterior al siglo XIX ».

JOHN JOSSELYN (n. y m. ignorados), que visitó América por dos veces, es autor de dos libros muy pintorescos : *New England's Rarities Discovered in Birds, Beast, Fishes, Serpents, and Plants, of That Country (Rarezas de Nueva Inglaterra, descubiertas en pájaros, animales, peces, serpientes y plantas de aquel país)* (1672), y *An Account of Two Voyages to New England (Relato de dos viajes a Nueva Inglaterra)* (1674). Poseen el atractivo de los libros infantiles que narran maravillas y, al mismo tiempo, son sumario de teorías olvidadas.

10. Escritores religiosos. La fuerza intelectual de Nueva Inglaterra durante la colonia se hallaba centrada en el clero. La religión era el objetivo de la existencia : la Biblia gobernaba la vida pública y privada ; el Estado era una teocracia y los predicadores eran hombres poderosos al mismo tiempo que legisladores del país. Sólo los miembros de la Iglesia podían votar en las asambleas de las ciudades. La inasistencia a los servicios religiosos se castigaba con multas. Era deber del « sheriff », durante las ceremonias litúrgicas, evitar que los jóvenes sonriesen y que los viejos se durmieran. El poder del clero, ejercido tanto en lo temporal como en lo espiritual, era tan grande como la autoridad santificada de los sacerdotes y reyes. La misión de estos predicadores era solemne, laboriosa, gigantesca : los sermones duraban dos o tres horas y las plegarias otro tanto. Como no había periódicos ni otras formas de diversión popular, el sermón era el tema absorbente del interés social. El pueblo entero discutía las cuestiones religiosas y así aguzaba su intelecto y afinaba su alma. Los sermones eran ponderados, predicaban el calvinismo, con un estilo altamente retórico, y tanto predicadores como oyentes desplegaban una extraordinaria energía intelectual. La Iglesia puritana era una Iglesia militante.

JOHN COTTON (1585-1652) fue uno de los ministros más famosos de Massachusetts. Inglés de nacimiento, se graduó en Emmanuel College, Cambridge. Se afilió al partido puritano y se hizo pastor de una iglesia de Boston (Inglaterra). En honor de esta iglesia y de su pastor, la principal ciudad de Massachusetts tomó el nombre de Boston. En 1663, obligado por las persecuciones antipuritanas, John Cotton vino a la nueva Boston, en donde fue profesor y después pastor de la famosa Primera Iglesia. Además de su controversia con Roger Williams, publicó *A Brief Exposition upon Ecclesiastes (Breve exposición del Ecclesiastes), A Treatise Concerning Predestination (Tratado concerniente a la predestinación)*, etc., y el primer catecismo clásico de Nueva Inglaterra, usualmente conocido como *Spiritual Milk for Boston Babes (Leche espiritual para los niños de Boston)*. No se estima a Cotton, por supuesto, a causa de ninguno de estos tratados y sermones, sino por su fuerza personal y su oratoria en el púlpito, que le merecieron el dictado de « Famoso hombre de Dios ». Era « un sistema viviente de las artes liberales y una biblioteca ambulante » ; el representante más autorizado del poder sacerdotal en Nueva Inglaterra, y de este modo recaen sobre su cabeza los crímenes de la oligarquía contra los cuáqueros, los indios, etc. En realidad, no era culpa de John Cotton haber sido hijo de una generación criada bajo el absolutismo, incapaz de comprender las excelencias de la doctrina democrática.

ROGER WILLIAMS (1607-1683) fue el gran antagonista de Cotton. Se hizo peligroso para los puritanos de Massachusetts al llevar el principio de libertad religiosa a una conclusión lógica. Defendía la tolerancia de credos y la libertad de conciencia en los asuntos civiles y religiosos ; es decir, abogaba por lo que hoy se entiende como separación de la Iglesia y del Estado. Desterrado de Massachusetts, fundó una colonia en Rhode Island, basada en una amplia tolerancia. Williams fue un reformador de corazón y de mente noble, el valeroso campeón de unos principios que sólo triunfaron siglos más tarde, pero que, como muchos otros reformadores, se quemaba en fanático celo. Fue un vigoroso y prolífico escritor, cuyo principal tema de inspiración se apoyó en la *Christian Libertie (Libertad cristiana)*. Su obra capital, *The Bloody Tenet of Persecution (El dogma sangriento de la persecución)*, se publicó en 1644, año en que apareció la *Areopagítica*, de Milton. Como la mayor parte de los jefes puritanos, Roger Williams era amable con los indios : « El deseo de mi alma era hacer buenos a los nativos », decía, y, con esta idea, vivió entre ellos, predicando y estudiando la lengua indígena. Para facilitar tal labor misionera, escribió *Key into the Language of America (Clave para la lengua de América)*.

Pero el gran « Apóstol de los indios » fue JOHN ELIOT (1604-1690), cuya traducción de la Biblia a la lengua algonquina fue la primera Biblia impresa en América. Creía que los indios descendían de las diez tribus perdidas de Israel. Por esto, con el más riguroso esfuerzo y sacrificio, dedicó su vida a la educación y cristianización de los indígenas, actuando como su amigo y defensor en una época en que los colonos querían el exterminio. John Eliot era un utopista teocrático que, desde las selvas de América, envió a Inglaterra su plan de una utopía cristiana, sancionada por el ejemplo mosaico y reforzada en todos sus puntos por versículos de la Escritura.

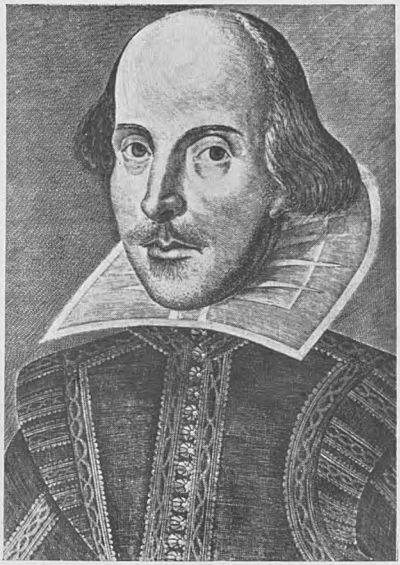
El boceto biográfico de John Cotton puede servir como biografía de la mayor parte de sus colegas. Entre éstos se destacan los tres nombres que siguen : THOMAS HOOKER (1586-1647), que también se graduó en Emmanuel College y salió de Inglaterra a consecuencia de la persecución de Laud, dirigiéndose primero a Holanda y después a América y cruzando el océano en el mismo barco de Cotton. Predicó en Cambridge y, con su congregación, fundó la ciudad de Hartford, en Connecticut. Publicó dieciocho obras, entre las que destacaremos : *The Soul's Preparation for Christ (La preparación del alma para Cristo), The Soul's Vocation (La vocación del alma), The Saint's Dignity and Duty (La dignidad y deber del Santo)*, etc. Thomas Hooker es un puritano liberal : a su origen humilde se debe el fundamento de sus tendencias democráticas, muy raras entonces. Se opuso a la autocracia de los magistrados de Boston, combatiéndola con su extraordinaria elocuencia y su carácter ardiente. Cuando Hooker abandonó Cambridge, en 1636, su sucesor en el púlpito fue THOMAS SHEPARD (1605-1649), otro graduado de Emmanuel College y otra víctima del persecutor Laud. Entre sus publicaciones se encuentra *New Englands's Lamentations for Old England's Errours (Las lamentaciones de Nueva Inglaterra por los errores de la Vieja Inglaterra)*, etc. Sus escritos son de más fácil lectura que los de Cotton o Hooker. (Todos ellos, en la historia de la literatura, cuentan más como una clase que como individuos. A pesar de la gran diferencia de temperamentos, el hecho abrumador de sus creencias parece haber reducido sus métodos de expresión a una similitud notable. La característica sobresaliente de los escritos de estos hombres es la precisión lógica : cualquier sermón de esta época constituía la investigación profunda de cada uno de sus puntos).

NATHANIEL WARD (1579?-1652?), ya citado por su sátira, es otro graduado de Emmanuel College, pero que, en vez de pasar de la universidad al ministerio pastoral, estudió y practicó leyes, viajó mucho y vio el mundo. Finalmente, tomó órdenes y sufrió

el rigor de Laud. Vino a América en 1632, siendo pastor de la iglesia de Aggawam. Abandonó su pastorado por enfermedad, pero continuó residiendo en la colonia hasta 1647, en el que regresó a Inglaterra. *The Simple Cobbler of Aggawam (El zapatero de Aggawam)* se publicó en Londres en 1627. En la primera página, el autor asume el carácter de un simple zapatero remendón « que desea ayudar a su país nativo, lamentablemente desgarrado, tanto en la piel como en la suela, con todas las honradas puntadas que pueda, y desea no ser nunca pagado por su obra como el Viejo Inglés acostumbra pagar ». Además de una sátira, la obra es un manual de consejos para los puritanos ingleses, especialmente para el Parlamento. Pero Nathaniel Ward carecía de amplitud mental, y las primeras páginas de su libro son un intenso ataque a la tolerancia religiosa. Emplea a veces citas del latín y expresiones que tienen la misma eficacia del « slang » moderno. La última parte pone en litigio los asuntos ingleses contemporáneos. Fue muy popular, alcanzando en Londres cuatro ediciones en un año. Hoy sólo es una curiosidad literaria. Si se lee únicamente por sus ideas, es un exponente de la estrechez y fanatismo de los tiempos puritanos. De todos modos, Nathaniel Ward fue la pluma más mordaz de los primeros tiempos de Nueva Inglaterra ; no era un demagogo, sino un ardiente defensor de la autoridad, de las castas privilegiadas y de la ley del talión.

Escritores clericales menores. Las biografías contemporáneas recuerdan el saber y las virtudes de otros muchos ministros de Nueva Inglaterra, que publicaron sermones y tratados, muy admirados en aquellos días. Pocos, sin embargo, han merecido ocupar un lugar en las historias literarias. CHARLES CHAUNCY (1592-1672), graduado de Trinity College, Cambridge, vino a América y, en 1654, ocupó la presidencia de Harvard College. Sus publicaciones comprenden dos volúmenes de sermones y una obra de controversia, *Antisynodalia Americana (Antisynodalia americana)*. RICHARD MATHER (1596-1669) fue el fundador de la « Dinastía Mather ». Se educó en Oxford, fue perseguido por Laud, vino a América en 1635 y fue pastor en Dorchester, además de famoso predicador. Publicó muchos sermones y contribuyó al *Bay Psalm Book (Libro de salmos de la Bahía)*. Cuatro de sus hijos se hicieron predicadores. Uno de los más destacados, INCREASE MATHER (1639-1723), nació en Dorchester, ingresó en Harvard y empezó a predicar a los 19 años. Después de un curso en Trinity College, Dublín, pasó a la North Church de Boston, en donde fustigó durante sesenta años, con su formidable influencia, los vicios de la comunidad. Gran trabajador, dedicaba dieciséis horas a sus estudios y al púlpito. Publicó cerca de un

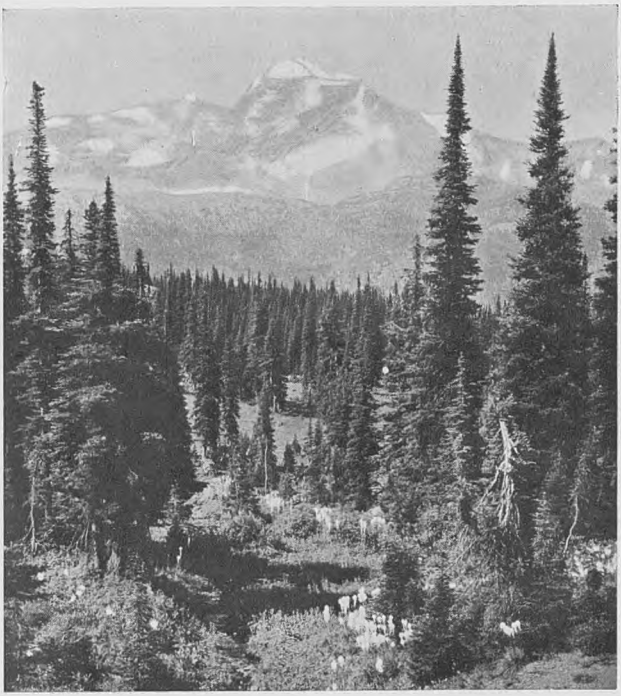
Geoffrey Chaucer



William Shakespeare

Francis Bacon

Alexander Pope



En los relatos de los primeros escritores norteamericanos se cantaba la maravillosa fauna y flora del país, que conserva este paisaje del Parque Nacional de los Glaciares, Estado de Montana

La durísima vida de los primeros colonos, rodeados de peligros de toda especie, se ve reflejada en este famoso cuadro « Los Peregrinos », que muestra cómo incluso el cumplimiento de los deberes religiosos requería una ineludible protección armada

centenar de obras, de las cuales sólo una merece aún interés : *An Essay for the Recording of Illustrious Providences (Ensayo para el recuerdo de las ilustres Providencias).* Muchos de los relatos de este libro puritano — « notables salvamentos en el mar », « notables salvaciones de rayos y relámpagos », juicios contra los cuáqueros, « demonios y posesos » — ilustran bien la extraña mezcla de piedad, superstición e ignorancia de las mejores mentalidades de la época. Increase Mather era un decidido *tory* puritano de cepa teocrática, más clérigo que teólogo, calvinista y antiluterano, para quien las ideas abstractas no tenían ningún atractivo.

El más gigantesco de todos los Mather fue el mayor de los hijos de Increase, COTTON MATHER (1663-1728). Estudió en Harvard y predicó desde los 17 años. Fue un prodigio de aplicación y de laboriosa piedad ; poseía una memoria maravillosa y una enorme capacidad y celo por el trabajo. El término « prodigio » explica muy bien la suma de sus cualidades. Como Bacon, tomó todo el conocimiento como campo y en él realizó vastas conquistas. Su biblioteca era la más completa de América. Conocía siete lenguas, estudiaba y escribía incesantemente. Publicó alrededor de ciento ochenta obras. Disciplinaba su cuerpo y su espíritu con rigor ascético. Pero, creyendo interpretar la voluntad de Dios, fue perseguidor de la brujería : sus *Wonders of the Invisible World (Maravillas del mundo invisible)* contienen los procesos y ejecuciones de Salem y es una terrible diatriba contra la posible propagación de esa « perversión de la mente humana ». La más importante obra de Mather y la única que merece ser discutida en Literatura, es: *Magnalia Christi Americana,* historia eclesiástica de Nueva Inglaterra, obra de vastas proporciones, semejante en su designio a la *Church History (Historia de la Iglesia),* de Thomas Fullen. Es « una cosa voluminosa » — como la llamaba su autor —, de mil páginas en folio, que contiene la historia de la fundación de Nueva Inglaterra, las vidas de los gobernadores y puritanos famosos, la historia de Harvard College, « muchas ilustres y asombrosas providencias » y, finalmente, « un libro de las guerras del Señor ». La obra es, desde luego, un archivo de información histórica, a pesar de los errores y pedanterías del autor. De ella extrajeron Hawthorne y Whittier algunos materiales. Su estilo es ponderado y vario, como el de los últimos isabelinos. Sus páginas están pesadamente decoradas con citas clásicas, antítesis y absurdos retruécanos. El pensamiento se pierde con frecuencia en la confusión del pedante despliegue de una inadecuada sabiduría. En política, Cotton Mather era un reaccionario, un *tory,* un burgués pagado de las apariencias y la posición social, a quien no le importaban los derechos del pueblo.

Decía: «pueblo mentecato», «pueblo tonto», «piojos insignificantes».

JONATHAN EDWARDS (1703-1758) es el pensador más profundo producido por la teología de Nueva Inglaterra. El contraste entre Cotton Mather y Jonathan Edwards es el mismo que existe entre el siglo XVII y el XVIII, entre Milton y Locke. A través de Edwards, la Teología avanza hacia la Filosofía, y el sermón, a una apreciación y ejemplificación del estilo literario. Edwards se graduó en Yale College, fue predicador en Northampton, misionero de los indios durante siete años y, pocas semanas antes de su muerte, nombrado presidente de Princetown College. Dotado de una juvenil precocidad, aventajaba fácilmente a sus profesores. A los 12 años escribió una argumentación contra la noción del alma material; a los 14, leía con gran delectación el *Essay Concerning Human Understanding (Ensayo sobre el entendimiento humano)* de Locke. Antes de cumplir los 18, se había anticipado a la teoría berkeliana del idealismo, en su especulación metafísica: «el universo material sólo existe en la mente», «toda existencia material es sólo una idea». En la ciencia física también realizó notables profecías; por ejemplo, se acercó más que ningún otro a Franklin en su explicación de los fenómenos de la luz. Era un espíritu sensible a las influencias poéticas, un amante de la belleza y de la perfección ideal. Pero no pudo escapar del credo heredado, y así, en tanto su mente se inclinaba a una nueva era de la Ciencia, mantuvo su pensamiento rígidamente adherido a las doctrinas de sus padres, y predicó el calvinismo con una fuerza proporcional a su espléndido intelecto y a su profunda y absorbente sinceridad. La obra suya que ha logrado fama universal es *The Inquiry into the Freedom of the Will (El examen del libre albedrío)*, defensa de la teología calvinista. Se propuso reconciliar los dogmas de Calvino con los principios del pensamiento, siendo su proposición central que «la voluntad no está autodeterminada». Su principal interés para la época actual es el de un problema histórico en la Metafísica. Jonathan Edwards, como expositor del idealismo filosófico, fue precursor de Emerson. Dotado de una gran fuerza intelectual, le faltaba inspiración porque se hallaba uncido al yugo calvinista: era, en efecto, una poderosa inteligencia, pero anacrónica, como opina Lewihson. Y he aquí algunas generalizaciones idealistas suyas: «Lejos de ser la única substancia verdadera y más substancial que todo lo demás, por ser dura y sólida, la materia no es una realidad, nada absolutamente, considerada en sí misma de una manera estricta». «El Universo no existe sino en el pensamiento divino». «El espacio es necesario, eterno, infinito, ubicuo». «El espacio es Dios».

11. La poesía colonial. Desde el día en que sir Philip Sidney se vio obligado a escribir su noble *Apologie for Poetrie (Apología de la Poesía)*, los puritanos habían sido hostiles a ésta, identificándola con el libertinaje y asociándola con la Corte y los «Caballeros». Aborrecían el teatro, condenaban la Música, asociaban cada forma del Arte con la Iglesia, a la que habían renunciado, considerándola como una parte de los vicios demoníacos que arrastraban el alma a su perdición. El aislamiento y las ocupaciones de los puritanos en Nueva Inglaterra contribuían naturalmente a ensanchar esta brecha entre el Arte y la vida. No sólo no sufrían las influencias del Arte, sino que ni siquiera han dejado muestras de aprecio a la belleza natural. La naturaleza con la cual estaban en contacto, no era, según declaraba el gobernador Bradford, «sino una espantosa y desolada tierra inculta, llena de animales y de hombres salvajes». No les impresionaba la belleza ni la grandeza de aquel mundo primitivo, ni los rasgos románticos de sus propias vidas. Los poéticos «hombres rojos» de Longfellow y Cooper no existían para ellos. La religión, que absorbía sus mentes por completo, prohibía todo cuanto era externo, y la vida en sí misma era desdichada por querer hacerla sólo santa. Esta renuncia a todas las influencias estéticas impresionó con tal fuerza el carácter de Nueva Inglaterra, que aun hoy es todavía visible. El canto y la fantasía, sin embargo, no pueden ser suprimidos del todo, ni siquiera por las condiciones sociales más severas: el amor al ritmo es natural e inevitable. A despecho de tal austeridad, hay un gran número de versificadores entre los colonos de Nueva Inglaterra. Hasta los más graves y serios de todos — el gobernador Bradford y el gobernador Dudley — revelaron en algunas ocasiones esta debilidad humana. El gran John Cotton escribió versos en su almanaque, usando prudentemente el alfabeto griego para mejor secreto. La Poesía y el Arte eran, como hemos dicho, un pecado para aquellos rígidos puritanos.

Sólo un asunto conseguía indulgencia o excusa: la muerte. De aquí que hallemos ponderados escritos adornados con epitafios y elegías. Muchas losas sepulcrales dan testimonio aún de esta lucha para expresar algún capricho de la fantasía en rimas que eran verdaderos juegos de palabras. La *Magnalia* es un auténtico almacén de estos productos de la «musa fúnebre». Un poema por «J. S.», sobre la muerte de «aquel supereminente ministro» Jonathan Mitchell, empieza así:

Aquí yace el favorito de su tiempo,
Mitchell expiró en la primavera de su vida;
en cuatro años menos de cuarenta y siete
se hallaba maduro y plumado para el cielo.

Y termina con el piadoso lamento del escritor que no posee la fuerza necesaria para « derramar una interminable lluvia » de llanto.

Esta solemne frivolidad con respecto al arte poético, hoy día sólo provoca risa. Pero, si no produjo poesía, al menos conservó sus tradiciones. Desgraciadamente, estos reverendos versificadores imitaron los peores modelos de la literatura inglesa —a Donne, Quarles, Herbert, Vaugham y otros, que pertenecían a la « escuela fantástica » de los decadentes isabelinos —, confundiendo la ingenuidad con el genio. Difícilmente podríamos encontrar algún verso que hoy pueda conceptuarse como poesía, pero al menos la celeste chispa se guardó viva hasta un período más propicio. Una reacción en favor del Arte y de la belleza era inevitable, y se logró con la liberación de la mente de los hombres en la Revolución. Por otra parte, el Puritanismo en sí poseía elementos de poesía — en su fe sublime, en sus espirituales ideales y en la imaginativa concepción del Estado futuro — que habían de desarrollarse espléndidamente en los primeros años del siglo XIX, cuando el alma de Nueva Inglaterra empezó a estremecerse con los primeros júbilos de su liberación.

El *Bay Psalm Book* fue el primer libro inglés publicado en América, si exceptuamos un almanaque. Se imprimió en Cambridge en 1620. Esta curiosidad literaria, cuyas copias son raras y costosas, es probablemente la más notoria perversión del principio poético que existe en la lengua inglesa. Los « jefes religiosos del país », de acuerdo con Richard Mather, se unieron en el esfuerzo de traducir los salmos hebreos a una forma inglesa que debería ser poética, pero no lo bastante para poder ser usada en las iglesias sin escándalo. Había de buscarse el acuerdo entre el Arte y la conciencia religiosa. Por más de un siglo se cantaron estos retorcidos versos en las iglesias, leídos separadamente por el diácono y repetidos en coro por la congregación. Y hasta fueron usados por los « disidentes » de Inglaterra y Escocia. Los principales perpetradores de esta piadosa atrocidad fueron John Eliot —« el Apóstol de los indios » —, Thomas Wilde y Richard Mather, hombres universitarios todos, bien informados acerca de la Poesía auténtica y escritores ellos mismos de buena prosa. Por esto no sorprende leer en el prefacio : « Si estos versos no son siempre tan suaves y elegantes como alguien puede desear, considérese que el altar de Dios no necesita nuestro pulimento ». Preferían, según manifestaban, la conciencia más que la elegancia; la fidelidad, más que la Poesía. Así queda explicado todo y nadie se puede llamar a engaño.

ANNE BRADSTREET (1613-1672), hija del gobernador Dudley y esposa del gobernador Bradstreet, es el primer poeta declarado,

si no profesional, de América. Nació y se educó en Inglaterra, en condiciones favorables para la formación de un gusto literario. Se casó a los 16 años, y dos más tarde vino a su nuevo hogar en los bosques de Massachusetts. La granja Bradstreet aún puede verse cerca de Andover. Al principio, Anne Bradstreet se sublevó contra este cambio de una atmósfera rica y refinada a la dura vida entre puritanos, indios y zorros. Pero aceptó su exilio como voluntad de Dios, consolándose con la Literatura. La valentía con que cultivó el verso, bajo condiciones duras y difíciles, en constante lucha con la enfermedad, con el cuidado de sus ocho hijos, suscita admiración y desarma la crítica. Sus poemas —reúnen unas cuatrocientas páginas —se publicaron en Londres en 1650, con un título altisonante del cual no fue ella responsable: *The Tenth Muse Lately Spring up in America; or, General Poems Compiled with a Great Variety of Wit and Learning, Full of Delight... (La décima musa últimamente nacida en América; o poemas varios, compilados con gran diversidad de talento y saber, llenos de deleite...)*. La extravagancia del título fue superada por los elogios que sus poemas merecieron en América. Cotton Mather dijo que eran « un monumento a su memoria más allá de los mármoles fastuosos ». El presidente Rogers de Harvard, cuando leía aquellos versos, se sentía « sumido en un mar de bienaventuranza » y « bañado en delicias ». Los colonos se enorgullecían de un cantor cuya voz había llegado a la lejana Inglaterra. Además, su musa era decorosamente seria y ofrecía a sus lectores bastantes conocimientos útiles. Los poemas principales — *The Four Elements (Los cuatro elementos)* — son ponderados, mecánicos e insípidos. Por lo general, el arte es torpe, y el tono, didáctico y melancólico, pero en el breve y delicado poema *Contemplations (Contemplaciones)* hay toques de un auténtico y delicado sentimiento por la belleza natural, que le otorga en derecho el título de poeta. Aquí hallamos el comienzo de la poesía americana que ha exaltado a la Naturaleza: en el amor de esta mujer puritana por los «caminos sin senderos», entre «árboles ricamente cubiertos», en las doradas tintas de la « estación otoñal ». Esos versos evidencian lo que Anne Badstreet podría haber sido en un ambiente más favorable. Pero su herencia poética ha pasado a descendientes directos.

MICHAEL WIGGLESWORTH (1631-1715) es otro versificador de la época que posee una celebridad única: su *Day of Doom; or A Poetical Description of the Last Judgement (Día de la Sentencia, o Descripción poética del Juicio Final)*, fue, durante más de cien años, «el único poema supremo de la puritana Nueva Inglaterra ». Michael Wigglesworth era un clérigo, « una pequeña y débil sombra de hombre », según palabras de Mather, con un

alma que ardía en celo religioso. Fue un prolífico rimador que usaba, por lo general, un tipo de balada que el oído popular captaba fácilmente. Su obra maestra, publicada en 1662, es un poema que presenta, de un modo realista y vigoroso, las doctrinas de Calvino llevadas a sus resultados lógicos en el más allá. Comienza con una descripción del mundo entregado a sus sensuales placeres ; de súbito suena la última trompeta, las tumbas se abren y los vivos y los muertos se presentan ante Cristo. Los malvados tratan en vano de ocultarse « en cuevas y fosos » ; los paganos defienden la ignorancia de su « degenerado estado », etc. Los niños que murieron en plena infancia, se defienden contra la injusticia de ser castigados por el pecado de Adán :

No nosotros, sino él comió del Árbol
cuyo fruto estaba prohibido ;
mas sobre nosotros todos de su triste Caída
el castigo es infligido.

La terrible sentencia es pronunciada y todos los « malos » son arrastrados por el torrente de azufre ; los elegidos, en cambio, son llevados a regocijarse, en el bendito estado del Renacido :

Así, con gran júbilo y melodías,
al cielo ascienden todos ellos,
para alabar a Él con los más dulces cánticos
e himnos que nunca tendrán fin.

El poema causaba terror ; pero los niños fueron obligados a repetirlo : su difusión, proporcionalmente a la población de entonces, fue más grande que la de la novela más popular de nuestros días. « Era el solaz de cada hogar », dice Lowell. Michael Wigglesworth escribió muchos otros poemas menores en los que, como en el anterior, no hay poesía : son simple versificación, teología, política, historia y hasta cronología en verso : nada más y nada menos.

Otros versificadores. Muchísimos merecen este nombre en Nueva Inglaterra. Sólo destacaremos algunos : JOHN NORTON (1651-1716) es autor de *A Funeral Elegy (Elegía fúnebre)*, dedicado a la poetisa Anne Bradstreet, de cierta fuerza y belleza ; JOHN ROGERS (1727-1800?), del cual sólo ha quedado un poemita dirigido también a Anne Bradstreet, lleno de entusiasmo por la admirable mujer, y escrito en una estrofa modificada de la *stanza* chauceriana ; URIAN OAKES (1631?-1681), autor de una elegía a la muerte de Thomas Shepard ; PETER FOLGER (1617-1690), escritor de baladas ; BENJAMIN TOMPSON, poeta satírico ; NICHOLAS NOYES (1647-1717), poeta fantasista, cuya música poseía notables monstruosidades, etc.

12. Algunas consideraciones generales acerca de la época colonial. *Aislamiento :* El estudio de la literatura americana en esta

época es el estudio de una literatura producida en porciones aisladas, en los diversos asientos locales de la civilización inglesa en América. Con anterioridad a 1765, no hallamos en este país un pueblo americano único, sino muchos pueblos americanos. En los diferentes centros de la vida colonial — Georgia, las Carolinas, Virginia, Maryland, Pensylvania, Nueva York, Connecticut, Rhode Island, Massachusetts — existían, en verdad, poblaciones del mismo linaje inglés ; pero diferían profundamente entre sí, en cuanto a peculiaridades personales y sociales : en espíritu, opiniones y costumbres. Los gérmenes de la futura nación estaban allí, pero aún carecían de un principio cohesivo, de una vida centralizada : cada pequeña « nación » se desarrollaba según su propio destino y manera de ser. En general, la nota característica de la literatura americana en la época colonial es, en Nueva Inglaterra, la erudición, la lógica, la especulación, la tosquedad. A medida que se pasa hacia el Sur, siguiendo la costa, a través de otras zonas espirituales, esta nota literaria cambia rápidamente hacia la luminosidad y la brillantez, hasta alcanzar la sátira, la gracia caballeresca, la amenidad, etc., de la literatura de Maryland, Virginia y del Sur. *Relaciones coloniales :* Frente a esta tendencia aislacionista surgió otra opuesta, que llegó a dominar a fines de la época, hasta constituir una vida nacional, sin la cual no hubiera sido posible una literatura nacional. Esta tendencia a la asociación, al establecimiento de asociaciones entre los diversos centros coloniales, salvaron quizá la unidad de la lengua inglesa, evitando que se rompiese en dialectos. La tendencia hacia una unión colonial nacía de causas comunes : la religión, el comercio, la dependencia del mismo soberano, del peligro ante los mismos enemigos. A estas causas se añadieron otras puramente intelectuales : la aparición del periodismo, la fundación de colegios y el estudio de las ciencias físicas. Todo ello contribuyó a la formación de una vida y literatura nacionales, convirtiéndose cada causa por sí misma en una fuerza literaria de extraordinaria importancia. *Los primeros periódicos :* El primer periódico americano apareció en Boston en 1690 : se llamaba *Public Occurrences (Acontecimientos públicos),* pero fue suprimido inmediatamente por las autoridades de Massachusetts. Sólo al cabo de 14 años, en 1704, vio la luz, también en Boston, un periódico de vida continua : *The Boston News-Letter (Las Noticias de Boston),* que fue durante quince años el único periódico existente en América. Por último, un nuevo rival — *The Boston Gazette (La Gaceta de Boston)* — empezó a publicarse en 1719. En el mismo año apareció, en Filadelfia, el primer periódico publicado fuera de Boston — *The American Weekly Mercury (El Mercurio semanal americano)* —. Pronto los periódicos empezaron a extenderse. Casi todos ellos eran semanarios y muchos de ellos se imprimían en pequeñas hojas. Las noticias de Europa, especialmente de Inglaterra, ocupaban un lugar destacado en estos periódicos. Pero, poco a poco, los negocios, asuntos y noticias de la colonia, ocuparon la información de mayor interés. El periodismo colonial, a la postre terminó siendo uno de los factores más importantes en el lento proceso de la unión colonial y, por sí mismo, se convirtió en una fuerza literaria de gran eficacia. Al lado de los periódicos, surgieron los «magazines» o revistas ilustradas. El primero fue fundado por Benjamin Franklin en Filadelfia en 1741. El ejemplo más admirable de revista literaria en el tiempo colonial fue *The American Magazine,*

(La Revista Ilustrada Americana), publicada en Filadelfia desde 1757 a 1758, orientada y dirigida, según su propia advertencia, « por una sociedad de caballeros ». *Los primeros colegios americanos:* He aquí el orden de fundación: Harvard (1636), William and Mary (1693), Yale (1700), New Jersey (1746), King's — ahora Columbia — (1754), Philadelphia (1755), Rhode Island — ahora Brown University — (1764). Todos contribuyeron a la interrelación de las colonias y afirmaron el sentido de la fraternidad en las letras y en los destinos cívicos.

II. La Revolución (1765-1789)

1. Las nuevas ideas. Los primeros años del período revolucionario fueron tiempos de fermentación intelectual y de reacción política. Los hombres empezaban a pensar por sí mismos en nuevas direcciones : se estaban libertando del dominio teológico ; la política y la religión se separaban, y la teocracia cedía su camino a la democracia. La prosperidad material hacía a los hombres más ambiciosos de posiciones y poder en este mundo, y menos solícitos y preocupados por el lugar que ocuparían en el otro. En todas partes, especialmente en las colonias del Centro y del Sur, los hombres ricos y cultos aumentaban en número y llevaban una vida tan liberal como la de las casas señoriales de Inglaterra. Nuevos ideales con respecto a la sociedad y al gobierno agitaban las mentes. La idea de la nacionalidad se extendía entre los colonizadores que leían y pensaban. Edmund Burke, en su discurso sobre la *Conciliation (Conciliación)*, llamaba la atención del pueblo inglés sobre el significativo hecho de que los colonos estaban aguzando sus facultades por el estudio : « En ningún país del mundo, quizás, es el estudio una ley tan general ». La Revolución fue el resultado no tanto de la opresión como de un nuevo concepto de la libertad. El Acta del Timbre no había causado ningún conflicto real, sino que era odiosa, principalmente, como un obstáculo para el progreso de las ideas. Se constituyó una nueva noción de la independencia : primero para el individuo, después para la colonia y, finalmente, para todo el país. La lealtad a Inglaterra se cambió de súbito en amor a América. Había nacido el patriotismo americano, y el *americanismo* empezó a crecer de un modo extraordinario. Pero esta naciente corriente de radicalismo no fue comprendida en Inglaterra, ni todos los colonos se dejaron arrastrar por ella. América no sólo estaba en conflicto con la metrópoli inglesa, sino consigo misma. Los *tories*, los realistas, fieles a la corona, no carecían de patriotismo ni eran tan egoístas como se ha dicho, sino que propugnaban una política de conciliación y de paz, en contra de la guerra y del separatismo. Así, muchos años antes de que retumbara el primer cañonazo, la guerra revolucionaria era una guerra de debate político en la que se discutieron, asom-

brando a Europa, nuevas y profundas teorías para la reconstrucción del gobierno y de la sociedad humana.

2. La literatura copia los modelos ingleses. El vigor intelectual de este período apasionante se expresó con prodigalidad. Pero esta literatura se limitaba a un solo tema absorbente : la independencia, y este tema se vertió en todas las formas : en el ensayo, en la oratoria y en la poesía patriótica. Sin embargo, en cuanto al estilo, se limitaban a los modelos ingleses más familiares. La oratoria era afectada por los discursos de Burke, Fox y Sheridan. La prosa, por lo general, seguía el estilo formal, retórico y « clásico » de Johnson, mejor que el estilo más sencillo, más flexible y más grácil de Addison. La poesía de la época vive sometida al yugo del pareado de Pope. Hablando en sentido estricto, América no produjo nada distintivamente americano hasta después de la Revolución. Se consideraba que la servidumbre literaria a Inglaterra era un instrumento para ir ganando la libertad política.

3. Ensayos políticos. Vieron la luz en los periódicos o en los folletos que se vendían en las calles. Tanto en Inglaterra como en América, el periodismo del siglo XVIII fue libelista. Había pocos periódicos — sólo cuarenta y tres en todas las colonias, al final de la Revolución —, y eran hojas imperfectas, inadecuadas, que contenían las colaboraciones voluntarias de « Vindex », « Publius », « Candidus » y otros seudónimos. Se publicó una enorme cantidad de prosa controversista, en parte, efectiva, pero sólo ocasionalmente, puesto que su interés actual es sólo histórico.

4. La oratoria política. La expresión más natural de la libertad es la elocuencia del foro. La democracia no puede existir sin el debate y el discurso. Pero el arte del orador, como el del actor, es perecedero, y su fama se conserva en la tradición. Probablemente, no muchos discursos se repitieron siempre con su fuerza original, y sólo alguna obra maestra accidental parece justificar su reputación tradicional cuando se la lee con calma o se la estudia críticamente. La ocasión y el hombre añaden cualidades a las palabras que no pueden ser conservadas por la imprenta. Pocos grandes discursos poseen la sabiduría de pensamiento y las cualidades estilísticas para conservarse en la Literatura de un modo permanente. El período revolucionario fue eminentemente oratorio, pero sabemos poco de su oratoria, excepto por la tradición y las consecuencias que produjo. Los fragmentos de los grandes discursos que han sobrevivido son suficientes para

explicar la violencia del apasionado patriotismo que arrastró a los hombres a una rebelión desesperada.

Los principales instigadores de la revuelta fueron : JAMES OTIS (1745-1783), cuya argumentación contra los odiosos « Recursos de Asistencia » se cree que ha sido uno de los más grandes discursos de los tiempos modernos ; John Adams dice que en él había nacido la independencia americana y que « Otis era una llama de fuego ». JOHN HANCOCK (1737-1793), hombre rico y aristocrático, dijo al discutir los medios para desalojar a las tropas británicas : « Quemad Boston y haced a John Hancock un mendigo, si el bien público lo exige ». JOSEPH QUINCY (1744-1775) dijo : « Si manifestarse por mi país es traición, y rebelión, armarse en su defensa, como mis padres, quiero enorgullecerme del nombre de rebelde y de traidor, como ellos se honraron con el de Puritanos ». JOSEPH WARREN (1741-1775), el primer prohombre mártir del patriotismo americano, exclamó : « Estos camaradas dicen que no queremos luchar. Por los cielos, tengo la esperanza de que moriré con mis rodillas en la sangre ». SAMUEL ADAMS (1722-1803) fue el « jefe incendiario », el padre de las asambleas ciudadanas, el ideal representativo y jefe de la democracia americana. Por sus abundantes escritos en la prensa, por sus innumerables escritos políticos — notables por su claridad y fuerza —, por su persuasiva oratoria, se convirtió en el instigador y organizador de la Revolución. « Un hombre que pasó hambre y sed por la independencia de su país », dice Webster. « Un hombre a quien Plutarco, si hubiera vivido bastante, hubiese incluído con gusto en su galería de dignidades », afirma Fiske. Era un orador magnífico, un poderoso escritor y un gran conductor de hombres. Durante un tercio de siglo impuso a la comunidad sus ideas, principalmente a través de sus ensayos periodísticos. Sobre éstos se puede trazar hoy el desarrollo de las ideas y actitudes que desembocaron en la Revolución. Su estilo, tanto en el discurso oral como escrito, era : sencillez, agudeza, fuerza lógica y estricta adaptación de los medios al fin práctico perseguido. Escribió un inglés puro, severo, epigramático, desdeñando el exceso retórico : prefería la sencillez bíblica. Samuel Adams fue un estratega político consumado, el primer « agitador profesional » de los Estados Unidos, el primer *líder* democrático, el primer defensor de la soberanía popular : un verdadero jacobino. RICHARD HENRY LEE (1732-1794), el « Cicerón americano » entre los patriotas del Sur, ha dejado muy pocos datos para que podamos medir su impresionante oratoria. PATRICK HENRY (1763-1799), « el tizón incendiario de Virginia », nos ha dejado algunos discursos, conservados por Wirt, su biógrafo más antiguo. Su elocuencia audaz e impetuosa ha llegado a ser familiar

a los jóvenes americanos, porque aparece en las antologías escolares, y aún los conmueve profundamente. Se le consideró, por su elocuencia natural, el primer orador del Continente. Decía : « ¿Es la vida tan estimada o la paz tan dulce como para comprarlas al precio de las cadenas y de la esclavitud? ¡Impedidlo, Dios todopoderoso! Yo no sé lo que otros harán, pero en cuanto a mí, ¡dadme la libertad o dadme la muerte! ».

5. **Thomas Paine** (1737-1809) fue el libelista más efectivo de la época. Inglés errante, sin dinero, que llegó a Filadelfia en 1772, con una carta de Franklin que le recomendaba como « un ingenioso y digno joven ». Se entregó en cuerpo y alma a la causa patriótica, a la cual rindió inestimables servicios con sus escritos sencillos y directos, en lucha contra los obstáculos que se oponían a la libertad. Escribió el vigoroso folleto *Common Sense (El sentido común)* (1776), del cual se vendieron ciento veinte mil ejemplares en tres meses, y luego, hasta medio millón. Fue seguido por el titulado *Crisis*, que sostuvo mucho los corazones en la parte más crítica de la guerra : se leyó al ejército en el Valle Forge, por orden de Washington. Como escritor, Thomas Paine era claro y utilizaba el epigrama como ilustración de lo que decía. Atraído por la Revolución Francesa, escribió *Rights of Man (Los derechos del hombre)*, en respuesta a las *Reflections upon the French Revolution (Reflexiones sobre la Revolución Francesa)*, de Burke. La fama de sus escritos políticos ha sido superada por su argumentación deísta contra la Cristiandad, *The Age of Reason (La edad de la Razón)*, valiosa sobre todo porque informa acerca de las tendencias del pensamiento humano durante el siglo XVIII : se unen en ella la filosofía escéptica de Hume y Voltaire con el impetuoso espíritu de la Democracia para conseguir la libertad. Thomas Paine es la personificación del espíritu republicano revolucionario, fue el primer partidario moderno del internacionalismo y « anduvo siempre en busca de derechos que defender y agravios que enderezar », según la frase de Parrington. Con orgullo decía : « Mi patria es el mundo ; hacer el bien, mi religión ». Por ello le persiguieron los *tories*, le execraron y le vituperaron ; fue desterrado, y sus libros quemados. Pero él afirmaba siempre : « La razón, como el tiempo, se abre camino ». Era, por otra parte, un pacifista y así pasó su vida haciendo guerra a la guerra, a las enfermedades, a la pobreza, a la injusticia, a la ignorancia, a la sin razón : ésa era la única clase de guerra que sancionaba. Con *Common Sense (El sentido común)*, que atacaba la monarquía, proclamó la nueva filosofía del republicanismo, anticipándose a la Revolución Francesa, la cual habría de diseminarla extensamente por el mundo. Sin embargo, Thomas Paine, nunca

fue extremista : más girondino que jacobino, era un idealista de la Revolución.

6. **Benjamin Franklin** (1706-1790) fue el carácter más representativo del período revolucionario. Su vida puede considerarse como un ejemplo del americanismo en su evolución de la colonia a la nacionalidad. Franklin se yergue como uno de los principales constructores de la nación y es casi « el padre de su país ». Lo que Washington hizo en el campo de batalla, Franklin lo hizo en los consejos y en las cortes de los reyes. Y es probable que, sin los esfuerzos de uno o de otro, no habría triunfado la Independencia. Idénticos en sus propósitos patrióticos, estos dos grandes americanos se diferenciaban mucho en sus ideales de vida. Washington defendía los principios sociales y políticos de la aristocracia del Viejo Mundo ; Franklin, la recién nacida democracia americana. La historia de la ilustre carrera de Franklin, como impresor, periodista, autor, inventor, filósofo, estadista y diplomático, se halla inimitablemente narrada en su *Autobiography (Autobiografía)*, que cada americano lee o ha leído, y ha recibido como una herencia en su juventud. Benjamin Franklin nació en Boston ; era hijo de un jabonero y fabricante de velas. Debió su educación principalmente a los libros que llegaron a él por casualidad : las *Vidas*, de Plutarco, le acompañaban siempre. Un impar volumen de *The Spectator (El espectador)*, de Addison, que cayó en sus manos, le dio una preparación retórica que habría de convertirle en el mejor escritor americano de su época. Su *Autobiography (Autobiografía)* nos cuenta de qué modo, desde sus días de miseria y hambre, llegó a ser el primer ciudadano de Filadelfia y el más destacado personaje de las colonias. La narración es encantadora y deliciosa. Una breve enumeración de sus cualidades y principales hechos es suficiente para poner de relieve los principales rasgos de su carácter y de su enorme capacidad para todo : estableció una imprenta y allí publicó el primer « magazine » americano, *The General Magazine and Historical Chronicle (La Revista Ilustrada General y Crónica Histórica)*; organizó los departamentos y servicios de bomberos y de limpieza de la ciudad; inventó la estufa que aún hoy lleva su nombre ; fundó la Biblioteca Pública de Filadelfia, la Universidad de Pensylvania y la Sociedad Filosófica Americana ; estableció el sistema nacional de correos ; en 1752 propuso el « plan Albany » para la unión de las colonias, anticipándose a la obra de la Convención Constitucional ; sus contribuciones a la Ciencia le dieron fama universal ; las notas de sus investigaciones se publicaron en el extranjero, y la Real Sociedad de Inglaterra lo honró con una medalla, el rey de Francia ordenó que sus expe-

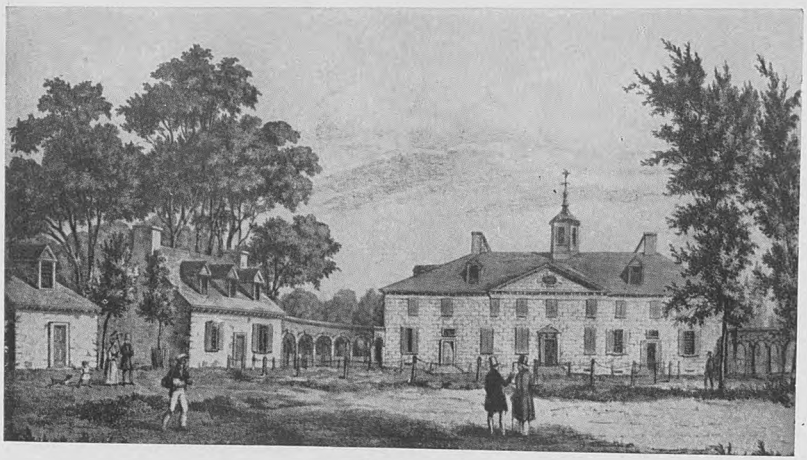
rimentos se repitiesen ante su presencia, y Kant le llamó « el Prometeo de los tiempos modernos ». Es singular el hecho de que Franklin estuviese ausente de América durante casi todo el período revolucionario, cumpliendo diversas misiones en Europa ; volvió para firmar la Declaración de Independencia. Alcanzó una enorme popularidad en el extranjero, sobre todo en Francia : John Adams decía que su fama parecía « más universal que la de Leibnitz o Newton, Federico o Voltaire ». En 1785, Franklin regresó a su Filadelfia y fue obligado por sus paisanos a servirles aún como presidente de Pensylvania y como uno de los forjadores de la nueva Constitución. *Obras literarias :* Hablando con exactitud, Benjamin Franklin no fue un literato ; no cultivó el arte de la expresión por sí misma, sino por su inmediata utilidad en los asuntos corrientes de la vida. Escribió extensamente sobre ciencia, política, economía y moral, y con tal exactitud y coherencia de pensamiento, con tal claridad expresiva, que alcanzaba siempre el fin práctico que se proponía. Dentro de su variada producción, pertenecen de un modo claro a la literatura : *Busy body (Persona ocupada)*, ensayos humorísticamente didácticos de sus primeros años, a la manera de Addison ; sus luminosas y graciosas *Bagatelles (Bagatelas)*, escritas en edad provecta, entre las que figuran sus piezas más conocidas, tales como *The Whistle (El pito)* y el *Dialogue between Franklin and the Gout (Diálogo entre Franklin y la gota) ;* sus deliciosas *Familiar Letters (Cartas familiares)* y, finalmente, las dos obras sobre las cuales descansa su inmortalidad de escritor, el *Poor Richard's Almanac (Almanaque del pobre Ricardo)* y su *Autobiography (Autobiografía)*. El *Almanaque* (1733) era el « mensajero general » del pueblo, un camarada familiar en cada casa ; penetró hasta en las más incultas y remotas tierras, llevando al explorador aislado migajas de poesía y filosofía de los grandes escritores de todas las épocas, mezclados con absurdas predicciones atmosféricas y otras hilarantes fantasías. Al advertir las posibilidades que ofrecía esta forma de literatura como medio de difundir la instrucción, Franklin se convirtió en una especie de maestro de escuela universal. « El pobre Richard » se hizo un personaje vivo entre los hombres, lleno de proverbial sabiduría práctica, que enseñaba la forma de ser « sano, rico y sabio », con sentencias como las siguientes : « Un hoy vale por dos mañanas », « Un saco vacío no puede mantenerse en pie », « Dios ayuda a los que se ayudan ». Tales son los adagios del « pobre Richard », algunos originales, otros prestados, pero todos llevan la impronta literaria de Benjamin Franklin y calan hondo en la naturaleza humana. El *Almanaque* ha sido traducido a todas las lenguas modernas. Su gran popularidad se debe al humor, sentido co-

mún e irresistible claridad que caracterizan todos los escritos de Franklin. En las enseñanzas de *Poor Richard*, nada encontramos que sirva para elevar el tono espiritual e ideal de la vida; pero sí puede contribuir a convertir al hombre en más prudente, más industrioso y próspero. La filosofía de Franklin es utilitaria y materialista: se inclinaba a exaltar la adquisición de dinero, colocando esta ambición entre las más altas virtudes. Para unos es un defecto; para otros, una limitación. Franklin es siempre, por encima de todo, un filósofo jovial: la alegría y el humor formaba parte de su potencia activa. Su humor natural se refinó a través del cultivo de la Literatura y, en el uso de la sátira, fue un discípulo que acaso pueda parangonarse con Swift y Addison. La *Autobiografía* es un libro clásico en América. Franklin empezó a escribirla en 1771, hizo de ella un resumen en 1788, pero la dejó incompleta. Se publicó primero en francés y, en 1868, en inglés, cuando Bigelow consiguió, en Francia, el manuscrito original. El encanto que posee se debe especialmente a la cristalina claridad de su estilo, a su efectiva sencillez y a su lenguaje llano, puro, de gran valor idiomático, de vigor sajón; sin retórica. Lo que más impresiona en su estilo es, precisamente, la ausencia de todo estilo. Es el resultado del carácter más bien que del designio: la prosa de Franklin es siempre un trasunto sincero de sí mismo. La *Autobiography (Autobiografía)* ofrece una personalidad vasta, pintoresca, fascinante: es una autorrevelación sin afectación y sin reservas, franca, soleada, radiante, plena de una humanidad valiente, alegre y cordial. Franklin es un espíritu totalmente liberado de la Teología y cuyas ideas políticas le hicieron militar dentro del partido popular, partido semisocialista. Nunca fue arrogante ni dogmático. En la prosperidad, nunca olvidó a los pobres; durante toda su vida se apiadó siempre de cuantos eran víctimas de las injusticias de la sociedad. Tras largos años de meditación, proclamó una máxima que la experiencia no ha contradicho: « No hay guerra buena ni paz mala ». Fue un gran hombre y un hombre útil a su patria y al mundo; un escritor sencillo, objetivo, suavemente irónico, « burgués y moralizador ».

7. Los constructores de la nación. Samuel Adams, Patrick Henry y sus seguidores, fueron patriotas impetuosos y apasionados, cuya política fue más constructiva que creadora. Conquistaron la libertad, pero dejaron otros la gran tarea de organizarla y establecerla. Jefferson, Washington, John Adams, Franklin, Madison y Jay fueron los arquitectos y constructores de la nación, los primeros estadistas americanos. En 1783, terminada la guerra, se había ganado la independencia, pero no la unión. Catorce

pequeñas repúblicas porfiaban, obstinadas y celosas, en el ejercicio de la nueva independencia tan sangrientamente conseguida. Pero existían hombres dotados de gran talento, capaces de afrontar la crisis, los cuales supieron vencer las dificultades inherentes a la creación del nuevo Estado. Tal grupo de hombres —nobles republicanos —, por su inteligencia, elevados sentimientos y propósitos, que son las más altas cualidades de los verdaderos estadistas, no ha tenido par en la historia de los Estados Unidos. La expresión escrita del pensamiento y sentir de tales hombres, aunque orientada a fines políticos y temporales, fue una valiosa contribución a la historia literaria.

THOMAS JEFFERSON (1743-1846), por su gran erudición y cultura, fue el más preeminente de estos estadistas. Educado en el Colegio de William y Mary, probó su vocación por la enseñanza al fundar la Universidad de Virginia, en donde estableció la primera cátedra de lengua inglesa. Era un orador corriente; pero, en cambio, como escritor, era flúido y eficaz. Sus escritos revelan que poseía sentido literario, aunque no inspiración. Sus *Notes on Virginia (Notas sobre Virginia)* y su *Autobiography (Autobiografía)* poseen valor histórico y no carecen de interés literario. A través, principalmente, de su correspondencia, ejerció una enorme influencia como jefe político. Existen no menos de veinticinco mil cartas, escritas con cuidado y gusto escrupulosos y, con frecuencia, trabajadas en forma de ensayos, tales como el « Diálogo entre la Cabeza y el Corazón », sátira que refleja el sentimiento de la época. Su logro literario más importante es la *Declaration of Independence (Declaración de Independencia).* El estilo grandilocuente, así como la filosofía de este documento, ha perdido, en el transcurso del tiempo, algo de su original encanto, pero la expresión de los principios ha continuado siendo la pauta de los cuerpos políticos cuyos ideales se cimentan en las enseñanzas de esta Revolución. En política y en Filosofía, Thomas Jefferson fue de un radicalismo extremo, seguidor de Hobbes, Locke y Rousseau, para quien los ideales franceses eran familiares desde que residió en Francia como diplomático, al suceder a Franklin. Su credo político era : « Igual y exacta justicia, en lo religioso o en lo político, para todos los hombres de cualquier Estado o creencia », y «libertad de religión, libertad de pensamiento y libertad personal bajo la protección del *habeas corpus*, y justicia dictada por jueces imparcialmente elegidos ». Su fe en el pueblo era inmensa. Consagró toda su devoción a las doctrinas defensoras de los derechos humanos. Sus escritos representan la mejor corporización del ideal americanista : libertad individual, fe en el pueblo, confianza en la mayoría y educación universal como última salvaguardia de la libertad. Sin embargo,

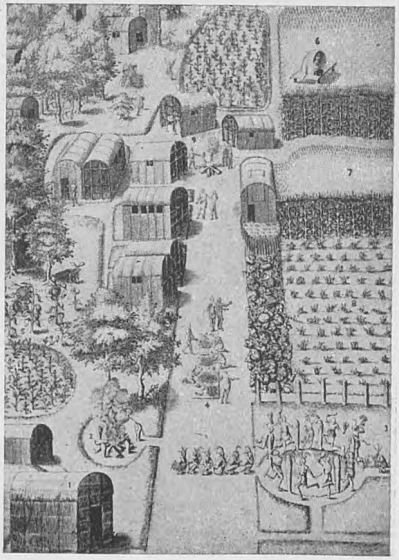


La mansión del gran señor que fue George Washington, en Mount Vernon, a orillas del Potomac, Estado de Virginia. Litografía aparecida en 1840

Las mansiones de los Estados del Sur eran magníficos edificios en los que se reflejan las riquezas de los colonos y sus gustos señoriales, influídos por el paladianismo británico

Los puritanos, ingleses expulsados por la intolerancia reinante en el siglo XVII, extremaron su celo apostólico. En este grabado aparece un eclesiástico puritano que amonesta a unos colonos que, con su alegría y sus cantos, ofendían la severa sensibilidad del clérigo

El « Mayflower », buque en el que, en 1620, hicieron el famoso viaje a América los puritanos expulsados por Jacobo I



Croquis de un caserío indio, realizado en el siglo XVII, en el que pueden verse las divisiones de estas comunidades indígenas

la censura y el elogio irreflexivos han oscurecido o desvirtuado sus propósitos. Jefferson creía firmemente que el remedio de los males de la democracia era más democracia : la totalidad tiene menos probabilidades de ser injusta que el grupo de unos pocos. Si la soberanía no reside en la mayoría del pueblo, ¿dónde debe residir?, preguntaba.

ALEXANDER HAMILTON (1754-1804) fue el gran adversario político de Jefferson. Soldado, orador, abogado, estadista y financiero, se erigió en jefe intelectual de las fuerzas que derrotaron al agrarismo de Jefferson. Era un hombre de altas capacidades que fundó y dirigió la política del grupo federalista. Según Parrington, « en la magnificencia de su perspectiva imperialista se asemejaba al primer Pitt ». Era más inglés que americano y creía que el país debía unificarse, destruyendo las soberanías menores. Despreciaba las juntas populares y las asambleas agraristas. Su Norteamérica era la de los propietarios aristócratas, comerciantes ricos y profesionales adinerados, las clases más intransigentemente antiagrarias. Después del triunfo federalista, fue secretario del Tesoro y supo inculcar tan hondamente sus principios en la economía nacional que desde entonces no se han alterado de modo permanente. Todo esto le proclama como un maestro de las finanzas modernas : es el fundador del capitalismo americano. Si pasamos a su pensamiento creador, la cosa es bien distinta, pues aparecen evidentes algunas deficiencias intelectuales. Sus ideas carecen de precisión y delicadeza, de distinciones sagaces (falta de matices que indican superficialidad y pobreza de conceptos). Revela arrogancia intelectual y cínico desprecio. Carece de sentimiento y de idealismo. En el fondo, no era más que un « hombre práctico ». En consecuencia con estas limitaciones, Hamilton no fue un filósofo político en sentido estricto : detestaba el republicanismo liberal casi tanto como la democracia. No era discípulo de Locke y llamaba « fanáticos de las ciencias políticas » a los escritores de la Revolución Francesa. Era un *tory*, un aristócrata, un aliado de los ricos. No creía en las virtudes de la clase popular. « ¡El pueblo! ¡El pueblo es una gran bestia! », decía. Hamilton, Madison y Jay escribieron *The Federalist (El Federalista)*, una serie de ochenta y cinco ensayos publicados en un periódico de Nueva York, con la firma de « Publius ». Los argumentos de estos escritos, en su mayor parte redactados por Hamilton, son claros, contundentes y efectivos ; en opinión de Fiske, constituyen « el más profundo y sugestivo tratado de gobierno que se ha escrito ». El estilo es ponderado, con empaque latino y períodos cuidadosamente equilibrados.

GEORGE WASHINGTON (1734-1799) destaca su gran personalidad en el *Farewell Address (Discurso de despedida)*, dejando su

huella en la literatura al retirarse del gobierno. Como expresión del carácter de un hombre, a quien Gladstone llamó « la figura más pura de la Historia », este memorial posee un valor inestimable. Parece que contó con la ayuda de Hamilton al redactar el primer borrador, pero la dignidad de la frase, su cordial sinceridad, su sabiduría y nobleza de pensamiento, pertenecían indudablemente a Washington. Algunos fragmentos de sus cartas, diarios y, notablemente, el discurso de 1783 a « los gobernadores de todos los Estados », revelan mucho más que simple interés histórico : testimonian los ideales de un alma singularmente exaltada, expresados con flexibilidad de estilo y fluencia de pensamiento. George Washington pertenecía a la vieja tradición liberal. Después de dominar una sedición, se negó a hacer ahorcar a los cabecillas ; pero condenó las sociedades jacobinas, acusándolas de sediciosas cuando atacaron la neutralidad de su gobierno ante la Revolución Francesa. Sus cartas, diarios y otros escritos, recopilados en treinta y siete volúmenes, aunque carecen de habilidad literaria, agradan por la indudable sinceridad y modestia que revelan.

John Adams (1735-1826) es el autor de un *Diary (Diario)* y de una *Correspondence (Correspondencia)*, de agradable lectura y de valor inapreciable como contribuciones a la historia política y social de la época. Contienen datos y cuadros vívidos de hombres y acontecimientos, algo influídos por los prejuicios personales del escritor. Su estilo es claro, franco, exento de afectación y lleno de carácter. Desde el punto de vista de las ideas, John Adams se sitúa entre Hamilton y Jefferson. Concienzudo, pragmático, de entendimiento claro y vigoroso, desprovisto de imaginación, receloso ante el idealismo y despreciador de las teorías sociales, puede considerarse como el intérprete del ideario reinante en las postrimerías del siglo XVIII. Era el hombre positivista, intransigente, guiado por la realidad, « resuelto a no dejarse alucinar con bellos sueños de panaceas humanitarias » (Parrington). Fue, además, un apóstata : el joven Adams, miembro del ala izquierda ; el viejo Adams, miembro del ala derecha. El primero defendía los derechos del hombre ; el segundo, los derechos de la propiedad. Sin embargo, la Revolución Francesa le convirtió en un reaccionario intransigente. Buscaba en la historia pruebas de que las diferencias sociales y la existencia de clases económicas eran inevitables : el demócrata había pasado a ser un defensor de la aristocracia. Escribió extensamente acerca de sus teorías, en estilo seco y desgarbado, y sus obras son tan numerosas que atemorizan de antemano al lector que desea conocerlo. Su capacidad de trabajo era prodigiosa. He aquí dos títulos : *The Defence of the Constitution (Defensa de la Constitución)*

y *Discourses on Davila (Disertaciones sobre Dávila)*. Decía cosas como éstas : « Suprímanse los tronos y las coronas entre los hombres y pronto terminarán toda autoridad y toda justicia ». Desde luego, ésta y otras frases causaban un efecto lamentable en la opinión pública. Pese a todo, aún se le considera, en los Estados Unidos, un notable pensador político.

8. La poesía en la Revolución. Persiste en su condición de dependencia e imitación. Todavía predominaba la influencia de la escuela de Pope. Todos los intentos serios no eran sino reflejo de las obras maestras inglesas que, como tales, eran aceptadas. La primera nota de originalidad aparece en los cantos y baladas, que si bien eran una especie de burdo acompañamiento musical de la oratoria revolucionaria, áspera y monótona, constituían un llamamiento efectivo al espíritu patriótico.

Las baladas, como los romances en España, son la poesía de los pueblos inglés y americano. Para que una balada se convierta en clásica, debe expresar un sentimiento nacional o universal, y resistir el proceso depurador de los años. Tales eran las viejas baladas de amores y aventuras. Las baladas americanas más antiguas son canciones populares que, no obstante estar henchidas de la pasión de aquellos tiempos, han perdido su significado, una vez pasados los acontecimientos que las inspiraron. Carecen del interés romántico del viejo Robin Hood, no tienen el encanto de la lejanía y del misterio : los pecados del rey Jorge y sus ministros no aceleran los pulsos con patriótico ardor. En interminables rimas prosaicas — tipo de canción fácil para el oído popular — se recuerda el proceso entero del conflicto. En suma, esas baladas son más merecedoras del olvido que de su permanencia en la historia. Algunas, no obstante, poseen humor y fustigan con su sátira, pero carecen de esa gracia salvadora del toque artístico : *The Battle of the Kegs (La batalla de los barrilitos)*, de FRANCIS HOPKINSON ; *The Fate of John Burgoyne (El destino de John Burgoyne), The Bold Hawthorne (El valiente Hawthorne), The Brave Paulding and the Spy (El bravo Paulding y el espía)*, etcétera. Sin embargo, la tierna y melodiosa *Ballad of Nathan Hale (Balada de Nathan Hale)*, anónima, es demasiado buena para ser olvidada. Comienza así :

Las brisas invariablemente iban a través de los altos pinos,
diciendo : « ¡oh, hu-ush! », diciendo : « ¡oh, hu-ush! »...

JOHN DICKINSON compuso *Song to Liberty (Canto a la Libertad)*, en el mismo estilo inspirado y serio en que escribió sus libelos. Una de las composiciones más populares entre el bando *tory* fue *The Cow Chase (La caza de la vaca)*, parodia de la antigua

Chevy Chase, escrita por el MAYOR ANDRE para ridiculizar al «loco» Anthony Wayne. Una de las peores baladas es la famosa *Yankee's Return from Camp (El regreso del campo de batalla)*, cantada con la melodía de « Yankee Doodle », que apareció en 1775. Dos cantos de esa época han sido adoptados como cantos nacionales : «Hail Columbia», de JOSEPH HOPKINSON, y « Star-spangled Banner », de FRANCIS SCOTT KEY. *Adams and Liberty (Adams y la libertad)*, de ROBERT TREAT PAINE, y « Columbia », de TIMOTHY DWIGHT, han alcanzado una celebridad no justificada precisamente por sus méritos.

La sátira. Fue la forma más característica de la versificación. Dryden y Pope enseñaron al siglo XVII el uso de la sátira como arma en la lucha política y, justamente al estallar la Revolución, los resplandores de la sutileza satírica de Churchill asombraban al público inglés. La guerra americana produjo abundantes imitaciones de los modelos ingleses, pero pocos de ellos sobrevivieron a su temporal eficacia. De todas las formas poéticas, la sátira es la más expuesta a un rápido declive ; ni la sutileza de un genio consumado puede salvarla. Los principales satíricos del bando patriota fueron : Trumbull, Hopkinson y Freneau. Pertenecieron al bando realista : Stansbury y Jonathan Odell.

JOHN TRUMBULL (1750-1831). Su sátira « McFingal » fue la más célebre de la Revolución : era un poema épico-burlesco modelado sobre el « Hudibras », de Butler. Aparecida en 1776, se popularizó en seguida, difundiéndose en más de treinta ediciones : « penetró en cada granja y envió al rústico voluntario a las filas de Washington con la risa en los labios ». El héroe es un *tory* presuntuoso, escocés, que, por sus desafiadoras arengas en las asambleas de la ciudad y por su obstinada defensa del rey, es embreado y emplumado por el populacho patriota y atado ignominiosamente al palo de la libertad. Aunque es una imitación en cuanto a la forma, el poema es genuinamente americano por su espíritu y representativo de los sentimientos políticos y costumbres del 76. Está bien especiado de sutileza y humor, y es lo bastante original para ser dignamente comparado con el famoso modelo. De todas maneras, no es una grande obra : es un poema tediosamente largo y muy artificioso. Aun en los pasajes más épicos, el autor echa mano de su pedantesca erudición y acompaña sus alusiones de prolijas explicaciones. Al parecer, le preocupan más las reglas de la poética que los derechos de los americanos en peligro. El *tory* protagonista es tan distinto de los *tories* reales, que la caricatura pierde mucho de su veracidad histórica. John Trumbull se adhirió al partido de los patriotas. Antes de abandonar Boston, publicó su *Elegy on the Times*

(Elegía sobre estos tiempos), ensayo político que le pareció a Adams de mucho valor para la causa ; éste le alentó en la preparación de «McFingal». Trumbull detestaba la democracia de todo corazón e insistía en la supremacía de la peluca en el gobierno no menos que en la sociedad.

Los satíricos de Hartford. Este grupo representaba una moda literaria que después de haber ido desprendiéndose de la costra del provincianismo puritano, prestaba alguna animación a su genio hosco. Era la vieja guardia del expirante siglo XVIII. Sospechosos de toda innovación, despreciadores de todo programa idealista, apoyaban lo que era habitual y familiar y se negaban a abrir la puerta al siglo XIX. Cuando vieron que este siglo asomaba con una faz revolucionaria, incitando a innovaciones desconocidas en la política, en la economía, la religión y las letras, y fundando clubs jacobinos o de democracia jeffersoniana, le cerraron resueltamente el paso para que no penetrara en el estrecho mundo en que ellos moraban y que querían conservar intacto. Atribuyendo todo el desasosiego reinante a la democracia, se esforzaron en destruirla en nombre de la ley y la rectitud. Odiaban lo nuevo con el odio virtuoso característico de los ricos. Estos satíricos aparecieron en Connecticut, dentro de un conservadurismo tenaz, aferrado a las viejas tradiciones ; eran, intelectualmente, hijos del colegio de Yale. La Revolución de 1776 no había producido más que un ligero cambio superficial en la vida de aquel Estado, pues la estructura social no se había alterado en nada. La Iglesia seguía teniendo en sus manos el mecanismo gubernamental y estaba, a su vez, dominada por una aristocracia mercantil. Yale seguía siendo el baluarte del anticuado calvinismo. En consecuencia, el federalismo arraigó allí rápidamente. A los federalistas les bastaba el dogma corriente de la depravación total del hombre para demostrar la maldad de toda aspiración democrática. Para esta labor de librar al Estado de Connecticut de la infección democrática, los satíricos de Hartford eran gente competentísima. Entre los miembros más destacados figuraban : el ya estudiado John Trumbull, Dwight y Joel Barlow. Todos ellos representaban la oligarquía de las clases elevadas; eran abogados, médicos, diplomáticos, personas acomodadas o ricas. Siendo federalistas, estos satíricos hallaron sus mentores en Washington y en Fisher Ames, el elocuente orador del federalismo.

TIMOTHY DWIGHT (1752-1817) estaba dotado de una magnífica confianza en su propia importancia e influencia. Gran predicador, autoridad teológica, «presidente universitario de pies a cabeza», dedicaba sus ocios a escribir epopeyas hebraicas, largos poemas didácticos y extensas bucólicas de Connecticut. Viajero constante,

observó la vida de varios Estados y la describió en gruesos volúmenes. Tan grande fue la reputación de Timothy Dwight entre sus contemporáneos, que parece una ironía el que la historia literaria actual le haya empequeñecido hasta reducirle a las dimensiones de un corto párrafo. Era un espíritu hermético que leía libros racionalistas sólo para refutarlos. Es cierto que de cuando en cuando tenía arranques de generosidad: condenó la esclavitud y recomendó la educación superior de las mujeres; en cambio, su execración de Jefferson fue profunda, virulenta, obstinada y hasta calumniosa. En cuanto a su labor literaria, en sus catorce volúmenes impresos se observa la misma firmeza de carácter: es la obra de un hombre desprovisto de gracia, elegancia, agudeza, humor y espíritu creador, pero dotado de un sentido común perspicaz y vigoroso. En *Conquest of Canaan (La conquista de Canaán)* (1785) describe tantas tempestades, que Trumbull sugirió que cada ejemplar del poema fuese acompañado de un pararrayos; para leerlo se necesita una paciencia heroica, aunque su versificación es fácil y natural. Como satírico, es categórico, insultante, violento y carece de jovialidad. Su *Triumph of Infidelity (Triunfo de la impiedad)* no es más que una filípica desde el púlpito, de tremenda intolerancia, en la que ataca con frenesí a Hume, a Voltaire y a sus seguidores. Para el lector moderno, lo mejor de Timothy Dwight son las obras en que describe las cosas del campo: *Travels in New England and in New York (Viajes por Nueva Inglaterra y Nueva York)*, por ejemplo, en los que ha abandonado sus hábitos.

Joel Barlow (1755-1812) estuvo asociado al grupo de Hartford, pero después se descarrió por completo de la ortodoxia de Yale. La madurez le libertó de todo dogmatismo y le enseñó la virtud de la tolerancia liberal. Se familiarizó con filosofías diversas y observó costumbres extranjeras, ensanchando su espíritu. La ambición juvenil le hizo probar muchos caminos: la abogacía, la política, el periodismo, la poesía, la especulación y hasta fue capellán del ejército, a pesar de no estar preparado para ello. Su viaje a Europa le convirtió en el norteamericano más cosmopolita de su generación, transformándole en un campeón de los derechos del hombre. La actitud jacobina que a la sazón adoptó suscitó la crítica de sus antiguos compañeros. Joel Barlow había abrazado el deísmo y el humanitarismo, libertándose de Yale y aceptando el libre pensamiento. Vivió en París y en Londres y dio su aprobación a todo movimiento liberal. Su *Advice to the Privileged Orders (Consejo a los órdenes privilegiados)* fue elogiado en los Comunes y, en consecuencia, Pitt prohibió la circulación de la obra y desterró a su autor. Siguió a Napoleón en la campaña de Rusia, se vio envuelto en

el gran desastre, contrajo una neumonía y murió en una aldea polaca. Joel Barlow es acreedor a una celebridad mayor que la que ha tenido : se han olvidado sus admirables escritos en prosa y no se deja de citar *The Columbiad (La Columbiada)* para empequeñecerle. Su independencia intelectual le valió la difamación. Su filosofía política y social está contenida en su *Consejo*, obra que resulta extraordinariamente moderna y en la que hay ideas como ésta : « El Estado no tiene derecho a castigar a nadie a quien no haya dado una previa educación » El fundamento de sus doctrinas es el igualitarismo. De un radicalismo absoluto en economía y política, Barlow no fue un innovador en literatura. Abandonó muchos provincianismos de Connecticut, pero no salió del atolladero de la poesía provinciana. Su *Columbiada*, objeto de tantas mofas, es una ampliación de su *Vision of Columbus (Visión de Colón)* (1787), y cometió el error de adoptar el estilo heroico de este largo poema para una composición de carácter político, glorificación republicana y tono humanitario. Puede no ser buena poesía, pero expresa los sentimientos de un hombre ilustrado y generoso que presagia un porvenir de paz para el mundo futuro. Barlow no fue un gran poeta ni un gran pensador, pero sí un hombre de talento, de conciencia social sensible, tolerante y generoso. La posteridad, injustamente, se contenta con recordar *The Hasty Pudding (Las gachas)*, poema heroico-burlesco, para mofarse de él.

Volviendo a los satíricos del bando patriota, recordaremos a Francis Hopkinson (1737-1751), el cual señala que la clase culta de Filadelfia, gran centro de la moda y de las letras, también era *whig*. Esto no deja de llamar la atención, pues el espíritu cuáquero de aquella ciudad era mucho menos militante que el espíritu puritano de Boston. El industrialismo de Filadelfia era hostil a la dominación inglesa ; así, cuando los comerciantes se declararon en contra de Inglaterra, también lo hicieron los intelectuales. Entre éstos se hallaba Francis Hopkinson, abogado, juez del Almirantazgo, cultivador de la pintura, la música y la literatura. Ante los acontecimientos, escribió *A Pretty Story (Un cuento bonito)*, declarándose abiertamente en favor de las colonias y ofreciendo sus servicios literarios a la patria. Dos años después ingresó en el Congreso, en donde votó a favor de la declaración de Independencia. Sin embargo, era de índole menos revolucionaria que Trumbull y es probable que su *whiguismo* fuese de origen mercantil, reflejo de la clase social con que se rozaba. Tampoco era agrarista, y se adhirió al federalismo al terminar la guerra. Francis Hopkinson no es una figura literaria importante; escribió *The New Roof (El nuevo techo)* y las *Objections to the Proposed Plan of a Federal Government for the United States, or*

Genuine Principles (Objeciones al proyecto de gobierno federal para los Estados Unidos, fundadas en principios genuinos), saturados de deleitoso ingenio y llenos de jocosidad, aunque sus chistes y sátiras aparecen hoy insípidos cuando menos.

PHILIP FRENEAU (1752-1832), « el poeta de dos revoluciones », nació en Nueva York. De ascendencia hugonote, es el primer poeta que merece tal nombre en las letras americanas. De un idealismo ferviente, abrazó el movimiento liberal. Toda su vida fue un rebelde, y sus rebeliones se declararon patrióticas o sediciosas según alentaran o entorpecieran los propósitos del partido triunfante. En la guerra de 1776 combatió al lado de Washington, y sus poesías despertaron un gran entusiasmo patriótico y contribuyeron notablemente a la causa nacional ; pero en la revolución del 93 se separó de Washington, porque éste no daba alientos a las aspiraciones democráticas. Sirvió a la causa del 93 con el mismo ardor que había inspirado su pluma en el 76, creyendo que ambos momentos correspondían a la misma causa : la incesante lucha por la libertad humana. Desde que abrazó esta causa, Freneau fue considerado como un demócrata vulgar, sembrador de la insubordinación y la impiedad ; era un ente maligno entre las « buenas gentes », un periodista incendiario, un escritor de simples aleluyas insolentes y pésimas. Washington llegó a llamarle « el malvado Freneau ». La causa de tales insultos era el abismo que separaba dos antagónicos sistemas de filosofía social. En su republicanismo, Frenau había ido mucho más lejos que los federalistas : él era demócrata ; ellos, aristócratas. Y toda su vida fue defensor libre y decidido de cuantos movimientos prometieren contribuir a suavizar las viejas formas de opresión. Fue campeón no sólo de la democracia, sino del unitarismo, el deísmo, la abolición de la esclavitud, la adaptación de la educación a los ideales americanos. El odio y el desprecio de sus contemporáneos no le desanimaron nunca y siempre continuó siendo un soñador y un idealista. Nada pudieron los conservadurismos contra él.

La principal aspiración de Freneau era la de ser poeta y, si no hubiera sido por la Revolución, sólo habría escrito versos. Pero la empresa que más importaba en aquella época, era la Revolución y no la Poesía, y Freneau se entregó a aquélla en cuerpo y alma. Muchos críticos posteriores han lamentado tal resolución, porque Freneau podía haber sido el precursor del Romanticismo en su país. A nuestro juicio, realmente lo fue : por su vida romántica, por su imaginación romántica y por su romántico amor a la Naturaleza. Combatir con preferencia a cultivar sus dotes poéticas, ¿no era acaso una actitud plenamente romántica? Así, cuando Freneau se dio cuenta de que su poesía

no lograba su objeto, recurrió al periodismo y se apartó de las musas. Fue éste un sacrificio enorme que mancilló su reputación, permaneciendo en la oscuridad hasta que, no hace mucho tiempo, se ha publicado una edición de sus poesías completas ; sin embargo, muchos de sus escritos en prosa permanecen enterrados en los archivos de los periódicos. Freneau ha merecido dictados injustos, hasta por parte de los eruditos más ponderados. El profesor Wendell observa que « gran parte de su poesía consiste en sátiras más o menos irreflexivas, que no son ni mucho mejores ni mucho peores que las otras sátiras de aquella época » (1). Y Tyler, que habitualmente es generoso, tiene para Freneau palabras como éstas : « Era el poeta más bien del odio que del amor... Entre todos sus versos, escasamente se encuentra una composición lírica de entusiasmo patriótico... ; en vez de esto, se leen, en todas partes, versos acalorados y vulgares, repletos de sarcasmos e invectivas asestados a los enemigos... Freneau, como Odell, era un implacable flagelador ; su musa era musa de ira ; su guerra era severa, despiadada, mortal: Freneau fue el gladiador satírico de la Revolución, como Odell lo fue del bando opuesto... » (2). Estos juicios son injustos. Es verdad que las sátiras de Freneau son violentas y, a veces, despiadadas, pero no es cierto que sus sentimientos fuesen rencorosos. Tampoco se deleitaba en la ponzoña ni en las expresiones ruines. Corrían tiempos de pasiones, y Freneau no podía sustraerse a ellas. Los escritos de Freneau, en prosa y en verso, son una crónica que compendia los últimos veinticinco años de su siglo. Es curioso analizar el desarrollo intelectual de Freneau. Cuando se graduó en Princeton en 1771, escribió para la función de fin de curso, en colaboración con Brackenridge, el poema *The Rising Glory of America (La naciente gloria de América)*, en el cual ambos colegiales se mostraban más ingleses que Pitt : exaltaban el imperialismo inglés. Freneau corrigió después el poema y suprimió aquel tributo a Inglaterra, y cuando, en 1775, apareció en Nueva York, figuraban en él versos de una índole distinta, llenos de espíritu rebelde :

Líbranos, oh, Señor, no sólo de la dependencia británica, sino [también
del bribón Lord North que quiere aherrojarnos... »

Lo colonial había muerto en el alma de Freneau, y con ello, las viejas filosofías sociales y políticas del Viejo Mundo. Había entrado en un nuevo camino para no retroceder jamás ; de ahí sus ataques contra Inglaterra y los *tories*. Pero su inspiración poética

(1) *Literary History of America*, pág. 300.
(2) *Literary History of the American Revolution.*

se apagó : la Revolución Francesa le hizo renunciar a ser el poeta, el gran poeta de su patria. Se unió a Paine y a Jefferson en la empresa de propagar la nueva fe. En este segundo período renació su actividad literaria : canciones, odas y sátiras brotaron de su pluma en verdadero torrente, llenas de ardor, apasionadas, incisivas. En 1793 publicó las *Probationary Odes by Jonathan Pindar, Esq. (Odas probatorias de Jonathan Pindar)*, que revelan las pasiones partidistas despertadas por la Revolución Francesa : eran sátiras dirigidas contra los miembros del gobierno más detestados de los demócratas, contra John Adams, Hamilton... En ellas dice, por ejemplo : « Vuestra boca se hizo para pan de perro... ¿Qué derecho tenéis al pan candeal, superfino, vosotros a quienes la Naturaleza hizo para que fuéseis puercos, galopillos de las obras sucias de Gran Bretaña..? ». Sus escritos están repletos de odas a la libertad y de alocuciones a los republicanos, encendidos de fuego jacobino. No obstante su jacobinismo, Freneau habría podido evitar el odio que desencadenó contra sí mismo, si no se hubiese hecho periodista de partido desde que fundó *The National Gazette (La Gaceta Nacional)* (1) para acabar con Hamilton. Freneau es el escritor que más contribuyó, tal vez, a la caída del federalismo. Jefferson dijo : « Su periódico ha salvado nuestra Constitución, que marchaba rápidamente hacia la monarquía... ». A medida que las luchas de aquellos años turbulentos se examinan desde un plano más elevado, la figura de Philip Freneau adquiere mayores proporciones y un aspecto más noble. Vemos al poeta que consagró su vida a los derechos humanos y a la libertad ; al hombre que, en los ratos de ocio que su ardua labor le dejaba, componía poesías íntimas no enconadas por las pasiones del combate. En ellas vemos su alma fértil, sensible y generosa :

...mientras que tú, dulce arroyuelo,
sigues murmurando en el valle...

Pero tus plácidas aguas,
¿no han conocido también el desasosiego?

Freneau vivió una vida amarga y turbulenta, pues la época lo era. Sin embargo, halló consuelo y reposo algunas veces en la contemplación de la Naturaleza y en la poesía íntima. Si no fue un gran poeta, amó la belleza en un mundo indiferente. Podía haber sido el autor de imperecederos cantos, pero su época hizo de él un amargo satírico. No obstante, algunos poemas delicados, frescos, originales, melódicos, revelan al gran poeta que llevaba

(1) Los detalles de su labor en este periódico pueden verse en : FORMAN, *The Political Activities of Philip Freneau* ; JOHN HOPKINS, *Studies in History and Political Science*, vol. XX.

dentro. Era el descubridor de la belleza poética que se encierra en los simples objetos de la Naturaleza: anunciaba a Bryant, a Emerson, a Longfellow. La poesía lírica americana había empezado con él. Sus viajes le inspiraron poemas descriptivos de las islas antillanas (Cuba), e hicieron posible acaso lo más original de su obra : sus baladas navales. *The Beauties of Santa Cruz (Las bellezas de Santa Cruz)* es un ejemplo de paisaje tropical ; *The House of Night (La casa de la noche)* — permanente en las antologias — es el poema más notable escrito hasta entonces en América : su tema es la muerte y, con él, Freneau se anticipa a Coleridge y a Poe ; es un poema esencialmente romántico, aunque con algunas rudezas, y tiene versos en verdad sorprendentes para tal época.

JONATHAN ODELL (1737-1818) fue médico de S. M. británica y después clérigo de la Iglesia Episcopal (Anglicana). Oriundo de Nueva Jersey, sede del más auténtico puritanismo de Nueva Inglaterra, es conocido principalmente por cuatro poemas satíricos, publicados en 1779, de los cuales *The American Times (Los tiempos americanos)* es el más representativo, y es una sátira amarga que vitupera a hombres como Jefferson. Jonathan Odell fue un realista de pluma violenta que atacó la causa *whig*. Cuando las tropas inglesas se retiraron, marchó, despechado, a Nueva Escocia, en donde el Rey le recompensó generosamente. « Su pasión dominante durante el resto de su vida fue odiar a todo *whig* y a todo republicano « (1), dice Parrington de él. El profesor Tyler le llama « toryssimus », término tomado de Walter Scott, y que sentaba muy bien a su arrogancia y agrio carácter. Odell, a pesar de su ministerio sacerdotal, no tenía escrúpulo alguno para admitir viles chismes en sus acres versos : carecía de caridad cristiana y era despiadado e implacable. Era un hijo del Antiguo Testamento : sus aseveraciones tienen un tono de inapelabilidad que pasma y de inefabilidad que divierte. Sin embargo, Odell ponía gran esmero en la forma de sus poesías. Pero, ¡cuán pequeños parecen los padres de la patria en los versos de este *tory* redomado! Jefferson, Washington mismo, Paine, etc., son seres sin honor, « heces de la olla revolucionaria », en tanto que los personajes *tories* son « instrumentos santos de Dios ».

JOSEPH STANSBURY (1750-1809), comerciante de Filadelfia, nacido en Londres, fue un hombre prudente que escribió algunos poemas de tono lírico y sátiras que, a pesar de su devoción al Rey, carecen del vigor de las de Odell, aunque algunas poseen ciertos rasgos de humor.

---

(1) *Main Currents in American Thought. An interpretation of American Literature from the beginnigs to 1920*, New York, 1930, vol. I, pág. 37.

The Anarchiad (La Anarquiada). Barlow, Trumbull y Humphreys publicaron, en 1786, una serie de escritos satíricos con el mencionado nombre, cuyo propósito era corregir los errores derivados de la confusión política que prevalecieron hasta la adopción de la Constitución; contiene ridiculizaciones de los demócratas y de Jefferson, su jefe. El título se refiere al reino de la anarquía, que, según los federalistas, habría de seguir al triunfo del liberalismo.

The Echo (El Eco) fue otra serie parecida a la anterior, escrita por Dwight y Richard Alsop, que nació con la idea de ridiculizar el falso gusto literario, pero que pronto se convirtió en política, para atacar la democracia y el entusiasmo por las ideas francesas. La constituían poemas en pareados de carácter burlesco, con ataques personales e insidiosos.

Otros poetas. Los *Poemas (Poems)* (1773) de la esclava negra PHILLIS WHEATLEY (1754-1784), nacida en África y traída a América en su infancia, publicados en Londres, evidencian uno de los más singulares casos de precocidad conocidos en la literatura. Es una obra convencional que recoge las formas por entonces populares, sin originalidad, pero realmente notables si se considera la historia de su autora. Se recuerdan, desde luego, para demostrar la capacidad del negro en la época abolicionista. ALEXANDER WILSON (1766-1813), « el padre de la ornitología americana », fue el primer poeta naturalista. Su poema *The Foresters (Los guardabosques)* muestra la sensitiva apreciación del poeta tanto como la observación científica de la Naturaleza.

Una de las mejores imitaciones de Pope es *Philosophie Solitude (La soledad filosófica)*, de WILLIAM LIVINGSTON (1723-1790), en que las antítesis e imágenes de *The Rape of the Lock* están diestramente reproducidas. JONATHAN M. SEWAL (1748-1808) escribió poemas que imitan a Ossian, algunos cantos patrióticos y poemas líricos misceláneos. Algunos de estos últimos poseen suavidad y vida. JOSEPH BROWN LADD (1764-1786) fue un niño precoz y autodidacto de Rhode Island. Sus *Poems of Arouet (Poemas de Arouet)* (1786) son epístolas poéticas a su amada. Sus *Literary Remains (Restos literarios)*, publicados por su hermana en 1832, incluyen paráfrasis de Ossian, poemas bíblicos, patrióticos y misceláneos, al mismo tiempo que ensayos críticos y científicos en prosa. Sus versos, aunque juveniles, muestran personalidad y prometen lo que la muerte malogró.

De todos los esforzados versificadores americanos del siglo XVIII, sólo unos pocos han quedado como algo permanente en la literatura. El valor de todos los demás es sólo histórico. Bryant, en 1818, los condenó severamente por su « enfermiza y afectada imitación del modo peculiar de los últimos poetas populares de Inglaterra ». Acaso su censura sea exagerada, si se piensa en la época en que vivieron: la guerra y la incierta edificación de la nación no podían favorecer los impulsos creadores y los propósitos estéticos de la literatura. Hay que tener en cuenta el signo de los tiempos: el de aquéllos era exclusivamente político.

9. El teatro. En 1752, por primera vez en el país, *El mercader de Venecia* fue representado por actores profesionales en Williamsburg, Virginia. En 1753 se construyó un teatro en Nueva York, y otro en Filadelfia en 1759. THOMAS GODFREY (1736-1763) escri-

bió la primera obra del teatro americano : *The Prince of Parthia (El Príncipe de Parthia)*, representada en Filadelfia en 1767. Durante la guerra se escribieron unas pocas obras insignificantes, para representaciones de los británicos o realistas en las ciudades ocupadas. HUGH BRACKENRIDGE (1748-1816) y Mrs. MERCY OTIS WARREN (1728-1814) usaron la forma dramática para sus poemas patrióticos. El primero es autor de *The Battle of Bunkers-Hill (La batalla de Bunkers-Hill)*. La señora Warren, por su parte, escribió bocetos dramáticos, tales como *The Adulator (El adulador)* y *The Group (El grupo)*, en los cuales, caracteres contemporáneos figuran con nombres imaginarios. La autora carecía de humor y estas sátiras teatrales son muy pesadas. Sus tragedias — *The Sack of Rome (El saco de Roma)* y *Ladies of Castile (Damas de Castilla)*— constituyen también lecciones políticas. Con la apertura de teatros después de la guerra, se empezó a escribir obras en serio. La primera pieza americana representada por profesionales fue *The Contrast (El contraste)*, de ROYALL TYLER (1757-1826), en Nueva York y en 1787 : era una comedia en la que aparecía ya el carácter del yanqui, el cual desde entonces se ha hecho familiar. *The Georgia Speculator (El especulador de Georgia)*, también de Tyler, alcanzó popularidad en Boston, en 1797, y, dos años más tarde, se representó *The Algerine Captive (La cautiva argelina)*, del mismo autor. WILLIAM DUNLAP (1766-1839), pintor, historiador y dramaturgo de Nueva York, contribuyó a aumentar el interés por el arte y el teatro. Es autor de *The Father (El padre)*, comedia estrenada en 1789 ; de *Leicester*, tragedia representada en 1794, y de *Andre (André)*, drama histórico llevado a las tablas en 1798. En 1818 se representó *Brutus (Bruto)*, de JOHN HOWARD PAYNE (1792-1857), una de las pocas obras dramáticas americanas que siguen representándose. En 1829, *Metamora*, escrita por JOHN A. STONE para Edwin Forrest, el primer gran trágico americano, instauró la moda por las obras de ambiente indio. Al terminar la guerra de 1812, las inclinaciones artísticas de América tendían hacia muchas direcciones : el terreno estaba preparado para el espléndido auge que alcanzó en los años siguientes.

10. Las primeras novelas americanas. La literatura imaginativa tuvo mejores comienzos en la novela que en la poesía. La novela es el último tipo de literatura que aparece. Las difíciles condiciones de vida eran desfavorables para la producción imaginativa. La falta de tradición y de leyendas era otra de las causas, además del freno religioso-moral. De este modo, Defoe, Fielding y Sterne no tuvieron imitadores en América durante largo tiempo. En su mayoría, los lectores americanos de novelas se contentaban con obras inglesas de Walpole, Lewis, etc. A fines del siglo XVIII, varios escritores ensayaron la novela : se trataba de una forma embrionaria. Durante la guerra, FRANCIS HOPKINSON (estudiado como satírico), con *A Pretty Story (Un cuento bonito)* y, más tarde, JEREMY BELKNAP (1744-1798), con *The Foresters (Los guardabosques)* (1792), como SWIFT en *Tale of the Tub (El cuento de una bañera)*, utilizaron la ficción alegórica para sus propósitos políticos. La obra del autor americano es un ingenioso aunque trivial cuento alegórico de la colonización de América y de la rebelión de las colonias. HUGH HENRY BRACKENRIDGE (1748-1816) empezó *Modern Chivalry (Caballería moderna)*, novela en que observa y satiriza la vida americana, según el plan cervantino. El héroe

— el capitán Juan Farrago — es un Don Quijote moderno a quien acompaña su criado Teague O'Regan. La obra es el primer libro americano del Oeste ; en él hallamos fragancias de desmonte y de siembra. La trama es una sarta de aventuras mezcladas con discusiones de los dos personajes. Es refrescante leer a Brackenridge cuando uno está ya harto de los escritos heroicos de aquellos tiempos. Crítico libre, sin roque ni rey, independiente en sus ideas y en sus actos, « no era abogado vocinglero de ningún partido ni clase, empeñados en alistar a Dios en sus filas », dice Parrington (1). Brackenridge era un demócrata resuelto e impenitente, pero no visionario ; al contemplar la confusión y turbulencia de un país que pasaba por el rudo proceso de la democratización, veía los males, los bienes y las esperanzas, y se divirtió satirizando esos males a la manera de Freneau en *The Rising Glory of America (La naciente gloria de América)*. Fue maestro de escuela, capellán del ejército y escribía por diversión. Se dedicó a la sátira, como hemos visto, para la que estaba muy bien dotado.

El « sentimentalismo », que estaba empezando a inundar la literatura inglesa, apareció en 1790 en *Charlotte Temple*, de SUSANA ROWSON (1762-1824) ; es una historia de amor y traición, humedecida con las lágrimas de miles de lectores. Sin embargo, en su primera novela, *Victoria* (1786), la señora Rowson presenta caracteres tomados de la vida real, y la intención de la obra « es incrementar la moral del sexo femenino por medio de un justo sentido de la piedad filial ». Además de escribir una ópera, una farsa y publicar poemas, ensayos y cuentos — todo sentimentalmente didáctico —, compuso su novela *Sarah, the Exemplary Wife (Sara, la esposa ejemplar)*, basada, según se dice, en sus propias experiencias matrimoniales. *Charlotte Temple* contrasta con *The Female Quixotism (El quijotismo de la mujer)* (1801), escrita por TABITHA TENNEY (1762-1837), obra en la que se satiriza la disposición lacrimosa y apasionada de las jóvenes al creer en todas las cosas superficialmente románticas. ANN ELIZA BLEECKER (1752-1783) fue autora de *The History of Maria Kittle (La historia de María Kittle)*, en forma epistolar, en la que narra sus experiencias entre los indios durante la guerra de éstos contra los franceses ; y de *The Story of Henry and Anne (La historia de Enrique y Ana)*, narración de las desgracias de algunos campesinos alemanes que, finalmente, se establecieron en América. Ambas novelas se publicaron póstumamente en sus *Works (Obras)*, en 1793. En 1797 apareció *The Algerine Captive (La cautiva argelina)*, del ya citado ROYALL TYLER, sirviéndole después para el escenario ; es un relato humorístico y pintoresco, de cuño Smollet, que describe las costumbres de Argel, los horrores de un barco de esclavos, aventuras de piratas, mezcladas a opiniones políticas y sociales. En el mismo año también vio la luz la popularísima novela de la bostoniana HANNAH W. FOSTER (1759-1840), *The Coquette ; or, the History of Eliza Wharton (La coqueta o la historia de Eliza Wharton)*, obra « muy moral » para señoras, que alcanzó muchas ediciones.

CHARLES BROCKDEN BROWN (1771-1810) es el verdadero fundador de la novela en Norteamérica. Ha sido llamado « el primer profesional de las letras y escritor creador importante de la porción inglesa del Nuevo Mundo ». Aún hoy sus libros pueden ser leídos con un interés mayor que el simplemente histórico. Brockden Brown

(1) Op. cit. vol. I., pág. 575.

nació en Filadelfia y vivió en ésta y en Nueva York. Hombre retraído y estudioso por naturaleza, introspectivo, víctima constante de la enfermedad y la pobreza, dedicó toda su devoción a la literatura. En 1799 fundó, en Nueva York, el *Monthly Magazine and American Register*; en 1803, el *Literary Magazine and American Register*, en Filadelfia; en 1806, el *American Register*, que continuó hasta su muerte : nombres y fechas que indican no solamente las luchas de Brown, sino también las de la literatura periodística de la época. Entre 1798 y 1801, Brown escribió y publicó seis novelas, las mejores de las cuales son *Wieland, Edgar Huntly* y *Arthur Mervyn*. La última es famosa por sus realistas descripciones de la fiebre amarilla que atacó a Filadelfia en 1793, recordando la obra similar de De Foe. En *Edgar Huntly* se anticipó a Cooper al introducir caracteres indios y peligrosas aventuras en las remotas selvas. Estas novelas han sido generalmente condenadas por muchos defectos palpables que no borran sus méritos. Hay en ellas fantásticas mezclas del sentimentalismo extravagante y la absurda fábula de la novela inglesa antes de que Scott le diese forma y principios. Pertenecen a la « escuela de pesadilla » (Walpole, Godwin, etc.). Poseen todas las gradaciones y matices de las sensaciones con situaciones melodramáticas, tales como pasajes secretos, cartas falsificadas, tesoros escondidos, etc. Los argumentos están hilvanados descuidadamente, la acción discurre sobre zancos, las heroínas son demasiado ninficas y celestes, y sus héroes, morbosos y llenos de monstruosidades. La atmósfera es misteriosa, y prevalece el tono melancólico. Sin embargo, a pesar de estos grandes defectos, podemos encontrar algún toque más o menos genial. Brockden Brown conocía las tretas de saber cautivar la atención y la curiosidad, al mismo tiempo que se servía de algunos de los métodos del realismo moderno, al usar detalles mínimos para la representación de escenas vívidas y en la motivación de las actitudes psicológicas. Por su imaginación, sus novelas se aproximan a los cuentos de Poe, y por su misterio, a Hawthorne. Dícese que el poeta Shelley fue poderosamente influído por estas novelas, advirtiéndose esto en sus incursiones por el campo de la prosa. Sus obras, además, poseen un valor histórico, porque han descrito pormenores de la vida y costumbres de Filadelfia en aquel tiempo : los peligros de un viaje nocturno en diligencia, el estado de los caminos, el traje de los jóvenes de buena familia, etc.

11. La Historia. Antes de 1800, América había iniciado la erudición. El período revolucionario se dedicó más a « hacer » la historia que a escribirla, y aunque se escribieron muchas obras que rinden un buen servicio al estudioso, pocas merecen mención aquí. Ya hemos citado las obras de Thomas Hutchinson y Mercy Warren. JEREMY BELKNAP (1744-1798), nativo de Boston, publicó su extensa *History of New Hampshire (Historia de Nueva Hampshire)* y, en 1794-98, los dos volúmenes de sus *American Biographies (Biografías americanas)*, incluyendo las de los padres de Nueva Inglaterra. Jeremy Belknap debe ser recordado como uno de los fundadores de la Sociedad Histórica de Massachusetts. Tenía instintos de erudito y por ello escribió su obra tan cuidadosamente. En su boceto humorístico en prosa *The Foresters (Los guardabosques)*, las aventuras de John Codline, Walter Carrier y de otros representan en forma alegórica la temprana historia de Massachusetts, Rhode Island y otras colonias.

Entre los escritos que suministran material al historiador de esta época, hay que mencionar *Travels (Viajes)*, del capitán JONATHAN CARVER (1732-1780), publicados en Londres en 1778 y después en América. El autor, neoyorquino, actuó en las guerras franco-indígenas. Llegó al Lago Superior y al Mississipí. Cerca de un tercio del libro es la historia de su viaje, escrito en forma concisa. El resto está dedicado a las costumbres de los indios y a la flora y fauna de la región visitada. Tanto la narración como las descripciones hacen interesante su lectura, y son más cuidadas que muchos libros de viajes de nuestro tiempo.

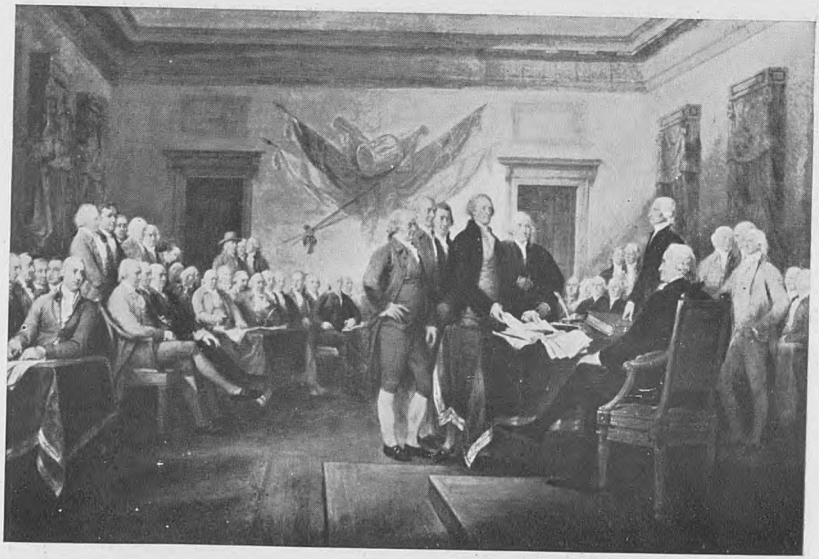
La guerra produjo muchas narraciones de experiencias personales, especialmente las de personas apresadas por los británicos. Entre ellas sobresalen las del luchador político de Vermont, ETHAN ALLEN (1737-1789), muy pintorescas y escritas en estilo rápido; contienen varios autorretratos del autor. Más digna y mejor escrita es la narración de HENRY LAURENS (1724-1792), de Carolina del Sur, en la que cuenta su captura y prisión en la Torre de Londres.

SAMUEL PETERS (1735-1826), clérigo episcopal, realista, expulsado de Connecticut, se entretuvo durante su forzada estancia en Inglaterra escribiendo la *General History of Connecticut, by a Gentleman of the Province (Historia general de Connecticut, por un caballero de la provincia)*. La obra, publicada en Londres, en 1781, es famosa por su autoridad en las « blue laws » y por muchos detalles concernientes a la colonia. Como historia carece de mérito, y en cada página se advierte la parcialidad del autor. De todos modos, el libro resulta entretenido, excepto tal vez para los « ultrapatrióticos y ultrasensibles ciudadanos de Connecticut », según Cairns.

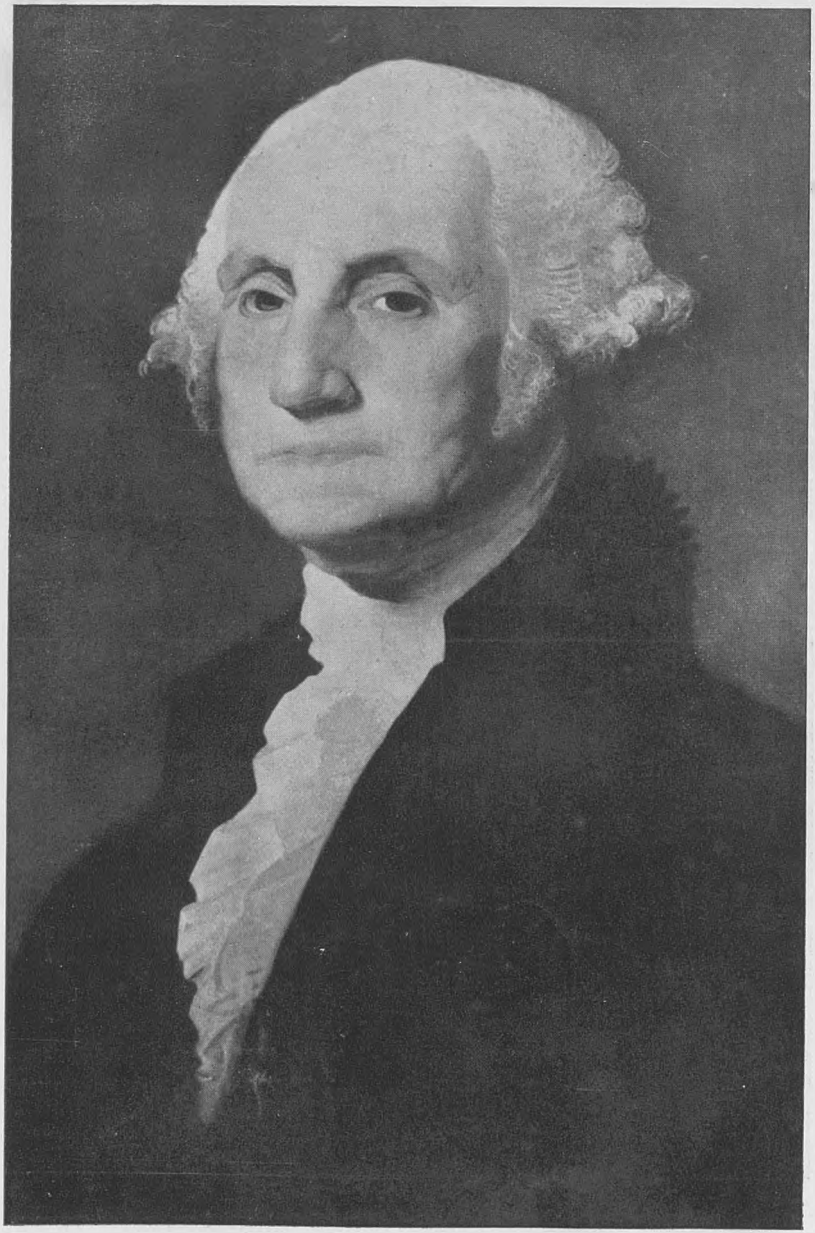
12. Otros escritores. NOAH WEBSTER (1758-1843) publicó libros de texto para las escuelas de la naciente república. En 1783 apareció la primera parte de un libro que estudiaba la ortografía, la gramática y el modo de enseñarlas, y que, además, servía de libro de lectura. Esta famosa gramática y « speller » ha alcanzado los seis millones de ejemplares, y se considera que es el primer libro publicado en los Estados Unidos. En 1828 apareció el *American Dictionary of the English Language (Diccionario americano de la lengua inglesa)*, obra que marca una época en la historia del inglés. « Evaluemos el momento presente y establezcamos una lengua nacional tanto como un gobierno », decía Webster. Sobre las bases de esta declaración lexicográfica de independencia escribió su gran libro, adoptando, con respecto a la lengua británica, la misma actitud que habían asumido los constructores de la nación con respecto a la Constitución inglesa. JOHN WOOLMAN (1720-1772) es autor de un *Journal (Diario)* que encierra un interés casi único : es una agradable biografía llena de belleza y ternura, por la que Coleridge se sintió fascinado. Su autor nació en Nueva Jersey, era cuáquero, gran viajero, amigo de los indios y contrario a la esclavitud. Su *Diario* — editado por Whittier — revela un « impracticable » idealismo.

13. Significación de la época. Los últimos años del siglo XVIII fueron turbulentos, como hemos visto, y trajeron un cambio en las ideas literarias : sentido de la libertad y honradez en la literatura. Pero los logros valiosos fueron muy escasos. La idea de que

A orillas del río Charles, y en la ciudad de Cambridge, Massachusetts, se fundó, en 1636, la Universidad de Harvard, el centro universitario más antiguo de los Estados Unidos, gracias a la munificencia del inglés John Harvard



Uno de los hechos más transcendentales de los Estados Unidos, y, por sus consecuencias, de la Humanidad, fue la Declaración de la Independencia adoptada el 4 de julio de 1776. Este acto es el que representa el famoso cuadro de John Trumbull



George Washington

la literatura debía estar al servicio de la religión, había desaparecido hasta en Nueva Inglaterra. En su lugar surgió la idea, bastante natural, de que la literatura debía servir a la política. Era la época en que los americanos adquirieron el hábito de discutir libremente las leyes y las cuestiones gubernamentales. En la controversia política, como se ha advertido, se desarrollaron dos estilos de prosa, característicos de los dos partidos en lucha: el federalista y el demócrata. Uno era reposado, caballeroso; el otro, ligeramente retórico, cuyo mejor ejemplo es la *Declaration of Independence (Declaración de Independencia)*. Al principio, la sátira era digna, a la manera de Pope, y burlesca, a la manera de Butler. Al terminar el siglo, la sátira, tanto en prosa como en verso, se hizo amarga y hasta grosera.

La literatura política, sin embargo, nunca llegó a tener la importancia que la literatura religiosa había alcanzado en la primitiva Nueva Inglaterra. Al mismo tiempo que los hombres aprendían la libertad política, aprendían también a leer las obras que, en muchos casos, habían aborrecido sus padres. Y hasta las colonias más puritanas intentaron el ensayo, el drama, la poesía y la novela. Con pocas excepciones — las novelas de Brown, por ejemplo —, estos intentos fueron importantes sólo como punto de partida hacia una mejor forma literaria.

III. El Romanticismo en América (1800-1865) (1865-1890)

1. Condiciones generales. En los comienzos del siglo XIX, si los americanos habían conseguido independizarse políticamente después de la turbamulta de la guerra, sus gustos y sus hábitos continuaban siendo provincianos. La nación no podía conseguir una expresión distinta en el arte, la literatura y las costumbres sociales, tan rápidamente como ratificaba un tratado; mas, sin mucho tardar, empezaron los Estados a manifestarse vigorosamente en favor del desarrollo nacional. Las querellas de partido, motivadas por la nueva Constitución,se habían aplacado al menos temporalmente. La paz, la prosperidad, la energía nativa y el orgullo de la recién nacida nacionalidad eran los estímulos de la gran empresa patriótica : la expansión nacional era la ambición de todos. La expedición de Lewis y Clark, en 1804-1806, a la desembocadura del Columbia, fue causa de que se soñase con el oro del ilimitado Oeste. La derrota de los indios en el Sur y en la región occidental abrió vastas regiones para el establecimiento seguro de nuevas poblaciones, y una corriente de emigración empezó a afluir hacia aquellas tierras, que se extendió muy pronto por el valle del Mississipí. Poco a poco fueron desapareciendo las tierras incultas y surgieron nuevas ciudades en el mapa de la nación. De 1810 a 1840 la población aumentó de 7 a 17 millones. Estos años fueron también una época de grandes inventos, que contribuyeron notablemente a la prosperidad material y revolucionaron la vida moderna : el primer barco, el telégrafo, el canal del Erie, etc. La vida se henchía de experiencias vívidas y pintorescas, rico material para la poesía y la novela, que pasó de su primitivo estado a verdadera literatura. Se vivía una época de heroínas y héroes auténticos que dejaron su huella en las creaciones de Irving, Cooper y Paulding. Pero la épica o la adecuada historia de este maravilloso movimiento occidental aún está por escribir.

Casi tan manifiesto como el provincianismo era el secesionalismo : el Sur, el Centro y los grupos de Nueva Inglaterra se hallaban entre sí casi tan separados como en los tiempos coloniales.

Estas diferencias locales aumentaron con la expansión hacia el Oeste y el auge de los intereses comerciales. En el estudio de la literatura, la consecuencia más importante de esta rivalidad secesional fue la depresión temporal de Nueva Inglaterra y el nacimiento de Nueva York. Por otra parte, muchos jóvenes de aquélla emigraron al Oeste, llevando con ellos su vigor intelectual, su firmeza y su amor por la educación : su influencia puede observarse en los colegios que fundaron. Sin duda, influyeron mucho más en la vida intelectual de la nación que si se hubieran visto en el caso de permanecer en sus hogares escribiendo libros. Por otra parte, Nueva York iba creciendo rápidamente. Su puerto, su posición con respecto a las grandes rutas del Oeste y otras causas menores lo hicieron pronto el primer centro comercial del país. Con la riqueza y la prosperidad vinieron el ocio y el deseo de cultivar el arte y la literatura. Se fundaron grandes editoriales. Los periódicos de Nueva York se hicieron los más importantes del país. Todo esto tendía a animar a los neoyorquinos en el cultivo de la literatura, y a atraer a los hombres de aspiraciones y gustos literarios de otras regiones : entre los primeros, encontramos a Irving y a Drake ; entre los últimos a Cooper, Bryant, Halleck y Willis. Estos hombres y sus asociados literarios habían de ser conocidos como la escuela o grupo *Knickerbocker* (1). Sus relaciones fueron primariamente geográficas y temporales, aunque muchos de ellos eran amigos íntimos. Como es natural, todos ellos sufrieron las influencias de la época y de la ciudad en que vivían. Los primeros miembros del grupo fueron llamados por Poe, « los pioneros de la literatura americana ». Boston había dejado de ser el centro intelectual de América : Nueva York la había sustituído al comienzo de la nueva era.

2. La independencia literaria. Coincidiendo con los impulsos industriales de la nación, se produjo el despertar de los afanes literarios para una creación independiente. Había nacido la literatura americana. En 1837, Emerson, en su memorable discurso de Harvard College, sobre « El erudito (« scholar ») americano », decía : « Nuestra época de dependencia, nuestro largo aprendizaje del saber de otras tierras tiende a cerrarse. Los millones que alrededor nuestro se echan en brazos de la vida, no pueden nutrirse siempre de las mustias sobras de las cosechas extranjeras. Los acontecimientos, los hechos, surgen para ser cantados, para cantarse a sí mismos ». Este discurso evidenciaba que el intelecto americano había alcanzado ya su emancipación. Muchas repu-

(1) Este nombre proviene de que muchos de ellos eran colaboradores del *Knickerbocker Magazine ;* otros descendían de las antiguas familias « knickerbockers ».

taciones literarias se habían afirmado ya y se habían producido obras de auténtico cuño nativo. La literatura americana cambiaba su actitud de dependencia e imitación por una venturosa libertad y autoconfianza, sosteniendo con la literatura inglesa sólo las mutuas relaciones y reflejos que necesariamente existen entre dos literaturas de la misma lengua y raza.

3. El Romanticismo norteamericano. La revolución romántica, al afectarlo todo — desde la forma métrica hasta la concepción del lugar que ocupa el hombre en el universo —, ha sido probablemente la fuerza intelectual más influyente y de mayor extensión en los Estados Unidos. Las premisas fundamentales del Romanticismo eran congénitas al medio y al temperamento americanos, y sus consecuencias inmediatas armonizaban tanto con otras fuerzas del país — la democracia jeffersoniana y el espíritu fronterizo —, que el movimiento se extendió rápidamente a todas las regiones de América. El Romanticismo era una protesta contra las ideas del siglo XVIII. Tendía a sustituir la lógica por la imaginación ; prefería la vida gobernada por el sentimiento y la emoción que por la fría razón. Un profundo individualismo rechazaba enfáticamente la escrupulosa observancia de las reglas establecidas y se inclinaba a una vida de libertad individual. La libertad, pues, era el primer objetivo del romanticismo. Más tarde, se añadieron a ésta la igualdad y la fraternidad. En el desarrollo de la mente americana, la consecuencia más importante de esta adhesión a la libertad, fue la liberación de la imaginación de todo convencionalismo, creándose un espíritu de fino idealismo, opuesto al sentido práctico, al espíritu materialista que había orientado la mente de los hombres durante mucho tiempo. El idealismo, templado por el humanitarismo, cambió la concepción de la dignidad humana en la teoría política y en la práctica gubernamental, en la religión, en la vida cotidiana y en la literatura, la cual reflejó todas estas transformaciones y sus resultados.

Es difícil señalar fechas para el movimiento romántico. Empezó a desarrollarse lentamente en la última parte del siglo XVIII, con Franklin, Jefferson, Paine, Lowell, que recibieron las influencias de Rousseau. Culminó, desde luego, de 1830 a 1860. La Guerra Civil marca el término del movimiento, pero su fín se debió más al nacimiento del industrialismo que de la guerra.

He aquí sus manifestaciones. *Individualismo :* Pope, en el siglo XVIII, había descubierto las cualidades peculiares a todos los hombres, pues él fue un hombre típico, representativo. Wordsworth, las cualidades peculiares de un hombre solo : él era un individuo. En política, Jefferson se ocupó del problema de la li-

bertad individual dentro del orden social. Emerson dedicó su vida a predicar la doctrina de la autoconfianza. Thoreau hizo con la suya la prueba viviente de que el hombre se desarrolla mejor como individuo cuando no se halla embarazado por las barreras de la sociedad y de las instituciones formativas. Whittier ardía de indignación cuando la libertad individual era violada por la esclavitud. La exaltación del individuo y la defensa de sus derechos específicos fueron tarea de los pensadores y escritores románticos. El derecho principal era la libertad de conducta y de religión. Las generaciones precedentes habían admitido la dirección de la Iglesia o del gobierno ; el romántico sólo toleraba, por lo general, la propia sanción. « Confía en ti — exclamaba Emerson — ... Lo que debo hacer es cuanto me concierne, no lo que la gente piensa ». Whitman se celebraba como el centro del universo y soportaba en sus hombros los sufrimientos de toda la humanidad. *Optimismo romántico :* Tal concepción vital de la dignidad y del valor del individuo se fundaba en una implícita fe en la bondad de la naturaleza humana. Si los hombres no son perfectos, existe en ellos la posibilidad de perfección. Esta es la creencia fundamental sobre la cual erigió el romántico americano toda su filosofía social. Como resultado, no podía admitir ninguna institución que reprimiese o pervirtiese la bondad del hombre, ni tolerar ninguna tradición o creencia que no tuviese fe en el individuo. Este radiante optimismo de los románticos americanos tuvo una inmensa importancia histórica. Y Emerson, Thoreau y Whitman, fueron sus más poderosos voceros. Tal característica de los románticos americanos ha sido olvidada con frecuencia por muchos críticos. La innata bondad del hombre residía de un modo natural en el pobre, en el humilde, no cambiado por los artificios de la sociedad ; era también el guardador de la sabiduría y de las virtudes peculiares del hombre. *Concepto de la Naturaleza :* Hombre y Naturaleza se consideraban como partes complementarias de un todo. Así, Emerson aceptaba la Naturaleza como guía de su vida ; y Thoreau, literalmente, vivió a pleno aire, no porque fuese un naturalista, sino porque amaba la Naturaleza más que a la sociedad. Whitman, el último gran romántico, nacía sólo cuatro o cinco años después de la muerte de Shelley y Keats, y continuó la tradición romántica de América hasta 1892. *Imaginación y sentimiento :* El idealismo era el manantial del pensamiento romántico, y el idealismo siempre se nutre de la imaginación. El siglo XVIII se apoyaba en la razón y el sentido común. El romántico creía que muchos hombres no podían explicar sus más valiosas experiencias por la lógica y el sentido común, de ahí que creyera en el misterio y en lo maravilloso : en la fantasía. Por ello escribió Poe sus cuentos ; Irving, su *Rip Van Winkle,* y Hawthorne, sus ficciones. Por impulso romántico, los americanos empezaron a viajar, a visitar castillos y ruinas en la vieja Europa. Los que permanecían en la patria, leían los libros de Irving, *Outre-Mer* de Longfellow y las descripciones de Bayard Taylor. Lo medieval también estaba en boga. La mente romántica se deleitaba con las « supersticiones », el arte y la arquitectura de la Edad Media, las baladas de Longfellow y Lowell (James Rusell). Los escritores americanos, careciendo de un medievalismo nativo que explotar, consideraron el pasado histórico de América y, bajo la influencia de Scott, descubrieron ricos campos para su romanticismo en el período colonial y revolucionario y en las dramáticas aventuras del explorador : Cooper, Simms, Hawthorne,

Irving —*Life of Columbus (Vida de Colón)*—, y Spark —*Life of Washington (Vida de Washington)*—. *Formas literarias:* Gran variedad de metros y estrofas, predominando el verso blanco. Whitman escribió en verso libre, desechando metro y rima. *Geografía del Romanticismo:* Cada región del país tuvo su representación peculiar en la literatura.

Cada uno de los escritores más conocidos de la literatura americana antes de 1860, pertenece al Romanticismo en virtud de cualquiera de las características antes enunciadas. En Virginia, Kennedy y Cooke idealizaron lo que ya estaba en la sociedad casi ideal de cuño jeffersoniano. Caruthers representaba la amplia tolerancia y simpatías del pensamiento de Virginia. Poe volvió la espalda a su tierra nativa y cayó en las exóticas tierras de su ilimitada imaginación. Los escritores del Sur seguían a sus dioses románticos: a Scott y a Byron. Simms fue influído directa o indirectamente por Scott. En Nueva Inglaterra, Whittier, Garrison y la señora Stowe fueron las alas literarias del ejército de la Reforma. Emerson, Parker, Thoreau y Margaret Fuller fueron los representantes del trascendentalismo. Longfellow, Holmes y Lowell, temiendo que la aventura de la turbulenta corriente del Romanticismo conturbase las almas tímidas, se contentaron con las manifestaciones más gentiles y plácidas del gran movimiento. Cooper mostró su romanticismo buscando, en la historia primitiva y fronteriza, su material de inspiración.

Las premisas del Romanticismo pronto pasaron de moda bajo la presión del «sentido común», impuesto por el industrialismo y la fría ciencia del siglo XIX.

4. Los «Knickerbockers». Como consecuencia de las diversas influencias ejercidas sobre la vida intelectual de la ciudad, Nueva York no tuvo una escuela definida de escritores. Considerar que los componentes del grupo citado estaban dominados por un mismo impulso, es un error lamentable. El lugar de residencia —Nueva York, sede cosmopolita, por más señas —es el único punto en común de todos ellos. Irving y Cooper, sin embargo, se sentían en Europa como en su propia casa.

WASHINGTON IRVING (1783-1859) es la figura central del grupo y, en cierto sentido, el fundador de la literatura americana. También se le ha llamado «el primer romántico americano» (1). En realidad, aunque Irving merece esta designación, es indiscutible que su romanticismo era relativamente superficial. Se volvió al pasado, con cierto gentil desprecio por los derechos del hombre, los principios de la filosofía francesa, la agitación de los hombres para conseguir el voto y mejores condiciones de trabajo, los movimientos trascendentales y de reforma en Nueva Inglaterra y todas las manifestaciones del Romanticismo

(1) Esta distinción podría ser reclamada también por Brockden Brown, el novelista de Filadelfia, quien, como ya sabemos, escribió la primera novela romántica cuando Irving tenía 15 años. En realidad, su romanticismo era de vena más profunda que el de Irving, el cual llegó, en cambio, a ser mucho más famoso.

en América. Irving buscó lo romántico en la lejanía del tiempo, en la vida de los caballeros ingleses del siglo VIII, en las luces y sombras de la Alhambra, en las vidas de los flemáticos holandeses de Nueva Amsterdam. Lo pintoresco era la única delicia de Irving; las cosas sórdidas de la vida diaria no le concernían. Tampoco le turbaban las ambiciones materiales. Lo inmediato y lo actual no satisfacían sus sueños. « Ningún hombre de su generación fue menos rebelde que Irving » (1). Las revoluciones le parecían asuntos vulgares. Pero tampoco le gustaba el capitalismo, porque era demasiado nuevo para haber alcanzado la dignidad o el encanto de una posición asegurada. De este modo, simpatizaba vagamente con los nuevos movimientos sociales, aunque por naturaleza no podía ser partidario de ninguna causa. Era, de seguro, un liberal incipiente. Cuando regresó a su patria, de vuelta de sus viajes por Europa, descubrió un romántico encanto en los cambios que habían ocurrido en los diecisiete años que duró su ausencia. « No había ni un solo grano de realismo en la naturaleza de Irving » (2). Ante los problemas de la época se hallaba en ingenua ceguera. Sin embargo, captado por la común manía americana de los negocios, comercializó su reputación literaria con *Astoria* y *The Adventures of Captain Bonneville (Las aventuras del Capitán Bonneville)*: se hizo *tory*, y en los provechos económicos descubría la mano de Dios.

Nació en Nueva York, justamente cuando Washington tomaba posesión de la ciudad con sus tropas patriotas. El aya escocesa del niño, llena de entusiasmo porque el general había aceptado la presidencia de la nación, siguió un día al héroe y le presentó a su pequeño tocayo. El gran hombre tocó suavemente la cabeza del niño y bendijo a su futuro biógrafo. Era hijo de un comerciante presbiteriano escocés; su madre era de ascendencia inglesa, episcopal, y mujer de gentiles y amables cualidades. Fue el benjamín de la familia. Su salud delicada era la excusa para la falta de rigurosa disciplina. Ingresó a los 16 años en la oficina de un abogado, en vez de hacerlo en Columbia, como sus hermanos; encontrando el trabajo desagradable, estudiaba literatura con más celo que las leyes: se autoeducaba, leía extensamente y prefería los libros de viajes y aventuras. Empezó a escribir poemas y piezas teatrales juveniles. La impresión que le produjo la lectura de *The Spectator (El espectador)*, de Addison, aparece claramente en una serie de ensayos críticos y humorísticos, escritos cuando tenía 19 años, para el periódico de su hermano, *The Morning Chronicle*, y firmado con el seudónimo « Jonathan Oldstyle ». Son interesantes como prefiguración de *Sal-*

(1) PARRINGTON: Op. cit., Book II, Chapter III, pág. 203.
(2) PARRINGTON: Op. cit., Book II, Chapter III, pág. 208.

magundi, escrito cinco años más tarde, aunque de escaso valor dentro de la totalidad de la obra. Durante estos años, dedicaba mucho tiempo a recorrer el Hudson, captando su lección romántica y legendaria, por medio de la cual dio después a la región imperecederas versiones literarias. En 1803 visitó Montreal y Quebec. En 1804 fue enviado al extranjero por motivos de salud. Viajó por Francia e Italia. Este contacto con la cultura y el arte del Viejo Mundo constituyó la parte más importante de su educación, orientando los gustos e ideales que caracterizaron toda su obra literaria. A su regreso, sus finas maneras, sus gustos refinados y su avisado humor le hicieron favorito de la sociedad. En 1807 publicó *Salmagundi*, serie de brillantes ensayos a la manera de *The Spectator (El espectador)* y *Citizen of the World (Ciudadano del mundo)*, de Goldsmith, que discutían acerca del teatro, la sociedad y la política. En 1809 apareció *Knickerbocker's History of New York (La historia de los Knickerbocker de Nueva York)*, obra maestra de delicioso y constante humor, que inmediatamente alcanzó un gran éxito en todo el país y en el extranjero. Scott la consideraba una sátira tan fina como las mejores de Swift. Intentaba ser la simple parodia de la presuntuosa obra de un historiador local. Era, además, el primer libro de literatura original americana. En esta descripción serio-jocosa de los gordos y dormilones burgueses holandeses, en los buenos y antiguos y honrados tiempos del « renombrado Wouter van Twiller » y « Peter, el cabeza dura », con sus « pantalones de color de azufre », cuando los burgomaestres eran elegidos por su peso, « cuando cada mujer estaba sosegada en casa y leía la Biblia », Irving ofendía en algo a los descendientes de los antiguos y dignos holandeses con sus irreverentes burlas ; pero el resentimiento se disipaba pronto en medio de la risa general. Mientras escribía este libro, ocurrió el fallecimiento de su esposa y la dolorosa impresión de este acontecimiento dejó en él su imborrable impronta, por el resto de su vida. Irving no volvió a casarse. El supuesto autor de la obra era Diedrich Knickerbocker y se advertía al público que éste había desaparecido. El libro señalaba una época en la historia de la literatura americana : era la primera obra realmente autóctona, con la sola excepción de la *Autobiography (Autobiografía)* de Franklin, de fama y mérito permanentes. El estilo difiere del de las obras anteriores. Las influencias recibidas por Irving son inciertas y difíciles de precisar : acaso Swift, acaso Sterne. Lo importante es que Irving había creado un estilo tan original, que no permitía advertir imitación alguna. Irving había escrito la obra no sólo para enseñar, sino para divertir; la sátira es saludable, y divertida. En 1815 volvió al extranjero, donde residió por espacio de unos diecisiete años, pasados en su

mayor parte en Inglaterra. Los poetas Southey, Moore, Campbell y Rogers eran sus amigos; también Scott. En Inglaterra escribió *Sketch Book (Libro de apuntes)*, que apareció en 1819, presentando ante el mundo las curiosas aventuras del inmortal *Rip van Winkle. Bracebridge Hall* — cuyo estilo es más suave, pero menos vital y expresivo — y *Tales of a Traveller (Relatos de un viajero)* vinieron después. Irving era ya famoso en dos continentes. Byron decía: «Sus escritos son mi delicia». El *Libro de apuntes*, pequeño volumen de ensayos — fresco, espontáneo, variado — inspirados en aspectos de ambos lados del océano, representan el primer intento eficaz para desvanecer la enemistad y los prejuicios existentes entre Inglaterra y América.

Pasó tres años en España, preparando su *Life of Columbus (Vida de Colón)*. Residió por algún tiempo en la Alhambra, un año en Sevilla y obtuvo material para tres obras más de duradera belleza: *The Alhambra (La Alhambra)*, *The Conquest of Granada (La conquista de Granada)* y *Legends of Spain (Leyendas de España)*. Para su *Colón* trabajó en los archivos españoles y en otras fuentes inéditas. Su viaje a España fue para él una especie de segundo nacimiento. Cuando niño se había deleitado en las historias de España y de los moros. Después estudió español en París: se había sumido en Calderón y había ahondado en la historia de España... «Había caído completamente bajo el sortilegio de la literatura de la vieja España, la exuberancia y el vigor de sus crónicas, romances y obras dramáticas, abundante en generosos sentimientos y sabor oriental...» (1). En 1849, en agradecimiento por su obra hispanista, fue nombrado miembro de la Real Academia de la Historia, y, el mismo año también, secretario de la Legación americana en Londres; se le honró con la medalla del rey Jorge de la Sociedad de Literatura y con el grado de D. C. L. de la Universidad de Oxford.

Las dos principales características del *Sketch Book* eran el amor a lo pintoresco y al genuino patriotismo. España era un venero para el primer aspecto, y Colón se relacionaba con su América. Sin embargo, Irving no poseía notables aptitudes para la biografía y la historia. Era cuidadoso y consciente en sus métodos; investigaba consultando a muchas autoridades, pero carecía de la preparación y del temperamento necesarios al biógrafo perfecto. Hasta las lenguas que debía emplear, las había aprendido por sí mismo. Su mirada se detenía tanto en lo pintoresco como en lo intrínsecamente importante. Así, su *Life of Columbus (Vida de Colón)* es una obra legible, erudita — en su redacción le ayudó Navarrete —, bien documentada, pero no

(1) VAN WYCK BROOKS, *The World of Washington Irving*, New York, 1944, pág. 251.

es la gran biografía que diga la última palabra sobre el asunto. En *La conquista de Granada* cometió el error de contar la historia con apariencia de ficción. El relato, aunque humorista, es el resultado de una vasta investigación histórica. Mediante el artificio de presentar los hechos a través de la personalidad del mítico sacerdote cronista, Fray Antonio Agapida, ciegamente afecto a la causa de la Iglesia, Irving pudo subrayar, mejor que por un procedimiento directo, los prejuicios del catolicismo español. A través de las declaraciones de Agapida, el lector concibe a Fernando de Aragón como un rey lleno de estrechez mental, y arrogantes a sus consejeros sacerdotales, otorgando su admiración al patriotismo de El Zagal y su simpatía a la patética carrera de Boabdil. Este libro era la obra predilecta de Irving, y solía discutir el fracaso del libro ante sus lectores. En *The Alhambra (La Alhambra)* se sentía de nuevo en libertad para mezclar sus observaciones con su riqueza imaginativa, sin someterse estrictamente a los hechos. En el Prefacio (*Works*, vol. XV, New York, 1863), Irving declara que algunos de estos cuentos legendarios los escribió en la Alhambra y otros fueron añadidos después, compuestos sobre notas y observaciones hechas allí, y que ha procurado conservar el color y la verosimilitud local. El libro se publicó en 1832, justamente al regresar a América. Durante su ausencia, Irving había alcanzado una reputación internacional, al mismo tiempo que en su país natal se operaban grandes cambios. Siempre había insistido en su lealtad a América, pero decía también que hallaba inspiración en Europa. Se le acogió entusiásticamente y numerosas voces le pidieron que escribiese sobre temas americanos. En respuesta, emprendió un largo viaje al Oeste, al Missouri y Arkansas y regresó por Nueva Orleáns y Washington. El resultado literario de este periplo fue *A Tour on the Prairies (Un viaje por las praderas)*, publicado, con otros trabajos, en su *Crayon Miscellany*, en 1835. Poco antes de aparecer este libro, le suplicó John Jacob Astor, ofreciéndole dinero incluso, que escribiese la historia de sus aventuras de comerciante por la costa del Pacífico. Al fin, vio la luz su *Astoria* (1836). Mientras escribía esta obra, tuvo oportunidad de conocer, en casa de Astor, a un veterano cazador y trampero, del cual obtuvo material suficiente para componer *The Adventures of Captain Bonneville (Las aventuras del capitán Bonneville)* (1837), narración de emocionantes aventuras en las Montañas Rocosas. Estas últimas obras eran, en realidad, adecuadas al estilo de un buen « magazine » ; obras para ser leídas, distraerse con ellas y olvidarlas después. Irving decidió continuar sus estudios españoles con la historia de la conquista de Méjico ; pero enterado de que Prescott estaba trabajando en el mismo asunto, abandonó

generosamente el campo en favor del joven historiador. Empezó una « Vida de Washington », pero tuvo que interrumpirla al ser nombrado ministro en España (1842). Otras obras se interpusieron también : *Life of Oliver Goldsmith (La vida de Oliver Goldsmith)* y *Mahomet and his Successors (Mahomed y sus sucesores)*, que vieron la luz en 1849. *Wolfert's Roost*, colección de cuentos, parte de la que había escrito para las revistas ilustradas, apareció en 1855. Algunos borradores suyos se publicaron después de su muerte con el nombre de *Spanish Papers (Papeles españoles)* (1866). Muchos de los cortos bocetos de los últimos volúmenes eran buenos, aunque no podían parangonarse con los mejores de sus primeros tiempos.

Después de su muerte se produjo una reacción contra sus obras : una generación nutrida de trascendentalismo y reforma dictaminó que eran endebles e inaprovechables. Desde entonces no ha vuelto a producirse un resurgimiento entusiasta de Irving, pero la consideración que merece su obra ha ido aumentando paulatinamente con el favor popular. En el estudio de la literatura americana, Irving es importante, en especial, por su posición histórica y por su valor romántico. Fue el primer norteamericano que alcanzó un renombre universal, quizá por ser uno de los primeros escritores que escribió sin propósitos didácticos. El mérito intrínseco de sus escritos garantiza su fama : gracia en el lenguaje, nobleza de pensamiento, idealismo, humor, ternura y simpatía, son las cualidades de sus obras y también de su vida. Su mente no era profunda y no se enfrentó con los grandes problemas de la vida. La sencillez fue la actitud permanente de su pensamiento. Su filosofía era optimista. Su genio se avenía mejor con la historia, la tradición y la leyenda. Su lenguaje puro, clásico, pulido, es, aun hoy día, motivo de admiración para los ingleses. Su obra de historiador y biógrafo puede ser descuidada, pero no olvidada. Irving no se adaptaba a la investigación erudita, a la devoción por los pequeños detalles — cualidad de la historia moderna —, pero, al describir grandes episodios y pintar vívidos retratos, coloreados por las posibilidades poéticas y románticas que ofrecían, pocos pueden rivalizar con él. Irving es, en verdad, una figura literaria permanente.

Su romanticismo : Como romántico, Irving se mantiene alejado de la corriente de doctrina que sopló durante el siglo XIX en Europa y América. « No era su papel ser campeón de ideas, mantenedor de nobles causas » (1). Su papel era el del genial narrador de cuentos que miraba todos los aspectos de la vida contemporánea con la misma blanda indiferencia con que se sonríe amablemente a cual-

(1) RUSELL BLANKENSHIP, *American Literature*, New York, 1935, página 251.

quiera. Regresó de Europa sin ideas revolucionarias y encontró que se había realizado, en su ausencia, una revolución en América; pero se mantuvo al margen de los conflictos de su época. Irving ha contribuído poco al pensamiento de América, pero mucho a su regocijo. En cuanto a España, su visión de ella es exagerada: así, el lector de *Life of Columbus (Vida de Colón)* no tiene más remedio que indignarse contra «la bárbara tiranía de los españoles sobre los indios de La Española» (1). Su *Crónica de la conquista de Granada* es más novela que historia. Los *Cuentos de la Alhambra* es el libro donde Irving despliega mejor su genio literario: al narrar la historia del nigromántico árabe, al describir los amores de Manuel con Dolores, al realzar la gracia e inteligencia de Carmen, Irving es un típico romántico, porque su uso del pathos «degeneraba, no sin frecuencia, en lo sentimental y hasta en lo estúpido» (2). Pero su fascinante y delicado humor pocas veces ha sido superado en América.

James Fenimore Cooper (1789-1851) es el segundo de los grandes «Knickerbockers». Nació en Burlington, Nueva Jersey, pero antes de tener un año de edad, su padre se trasladó a Coopertown, Nueva York. Su ascendencia era cuáquera y sueca. Su infancia transcurrió entre la heterogénea población de aquella colonia selvática. Después de haber pasado por la escuela y estudiado con un clérigo en Albany, ingresó en Yale College, siendo expulsado al poco tiempo por mala conducta. En 1806 entró en la Marina como simple marinero, llegando a alcanzar el grado de teniente. Conoció los puertos de Inglaterra y del Mediterráneo. Su matrimonio, celebrado en 1811, cortó su carrera naval. Vivió en diversos lugares del Estado de Nueva York, ocupado solamente en cuidar de su propiedad. Su carrera de autor empezó por un incidente insignificante: mientras leía una novela a su esposa, declaró que podía escribir una novela mejor que aquélla. Acuciado a que demostrara tal aseveración, escribió muy pronto su primera obra: *Precaution (Precaución)* (1820). Era una novela sentimental que imitaba a la novela inglesa de moda en aquellos tiempos, basada en la vida social británica que el escritor ignoraba por completo; es una obra sin mérito alguno. En 1821 apareció *The Spy (El espía)*, para la cual utilizó las anécdotas de John Jay, agente secreto de la Revolución americana. La novela tiene como marco Westchester, condado que conoció muy bien antes de su boda; la escribió sin entusiasmo y compuso e imprimió el final antes de que estuvieran terminados los primeros capítulos del segundo volumen. Pero... tuvo un éxito de venta sin precedente en América. Esto determinó a Cooper a tomar en serio y en forma sistemática la nueva profesión de escritor. En 1822 publicó *The Pionners (Los pioneros)*, la primera de la

(1) Leon H. Vincent, *American Literary Masters*, pág. 21.
(2) Stanton, *Manual of American Literature*, pág. 363.

serie *Leather Stocking (Calzones de cuero)*, en la cual describe el paisaje de la región de su infancia y retrata la vida fronteriza, alcanzando un triunfo no menor que el anterior y que igualó *The Pilot (El piloto)*, aparecida al año siguiente : con esta novela Cooper se convertía en el creador de la « novela del mar », y su héroe se inspiraba en el famoso revolucionario John Paul Jones. *Lionel Lincoln*, que siguió a la anterior, se refería a la vida en Nueva Inglaterra y los acontecimientos de los primeros tiempos de la Revolución. Volvió a la narración fronteriza con *The Last of the Mohicans (El último mohicano)*, su novela más famosa. En 1846, Cooper marchó a Europa, donde permaneció unos siete años, principalmente en Francia e Italia. Los viajes no obstaculizaron su labor literaria, pues, entretanto, escribió *The Prairie (La pradera)* — la más poética de la serie antes citada —, *The Red Rover (El pirata rojo)*, *The Water Witch (La bruja del agua)*, etcétera. Cooper se sentía irritado por la ignorancia y los errores de los europeos, particularmente de los ingleses, con respecto a América. Pero, al mismo tiempo, se daba cuenta de que los americanos carecían del refinamiento del Viejo Mundo y, no obstante, se sentían satisfechos de sí mismos. Con el propósito de corregir las ideas de ambas partes, escribió, en 1828, *Notions of the Americans Picked up by a Travelling Bachelor (Nociones sobre los americanos recogidas por un soltero en viaje)*, serie de cartas imaginarias escritas en América por un viajero inglés también imaginario. El patriótico intento sólo reportó a Cooper enemigos en ambos bandos. Los acontecimientos europeos, incluso la Revolución Francesa y la rebelión de Polonia, atrajeron por entonces su atención ; sus tres novelas siguientes — *The Bravo (El bravo)*, todavía buena guía de Venecia, *The Headsman (El jefe)*, *The Heidenmauer* — ocurren en Europa. Las tres, no obstante, no implican una disminución en el americanismo del autor, porque en todas ellas exalta la idea de la democracia. En 1833 regresó a América estableciéndose en Coopertown. Sus años restantes casi los dedicó enteramente a querellas. La historia de estas dificultades ocupa mucho espacio en la biografía completa de Cooper, pero es de escaso interés para el lector actual. La impopularidad motivada por lo que había escrito en el extranjero, se acrecentó aún más con su *A Letter to His (Carta a sus paisanos)*, folleto en el que Cooper expresa su indignación por algunas críticas hechas a sus novelas. *The Monikins* (1835), un pobre intento de novela satírica, tuvo el mismo efecto. En 1836-38 publicó diez volúmenes de viajes, en que señalaba los errores de Europa y América en una forma desagradable para ambas. En sus dos novelas satíricas: *Homeward Bound (De regreso)* (1838) y *Home As Found (Cómo se hallaba la patria)* (1838), intentaba

mejorar las costumbres de sus compatriotas, cuya rudeza general ofrecía un desagradable contraste con la gracia, cultura y dignidad del Viejo Mundo. Había mucha verdad en lo que decía, pero su manera de decirlo era también muy ofensiva, pues, sobre todo, carecía del humor necesario para hacer aceptar la lección. La crítica se sentía molesta por sus sátiras, lo que influyó poderosamente en el carácter del escritor. Con el valor que prestaba a sus héroes novelísticos, Cooper atacó con tal furia a los críticos, que llegó a ser el hombre de letras más odiado de América. Personalmente, era una naturaleza sincera y generosa, con auténticas virtudes morales. Amaba la justicia, la nobleza y la independencia personal y, más que nada, amaba a su país : su patriotismo no era un sentimiento, sino una pasión ; pero era también un hombre de prejuicios tenaces, exageradamente sensible a la crítica e implacable en sus ataques. En 1839 sacó a luz su *History of the Navy of the United States (Historia de la Marina de los Estados Unidos)*. Entretanto, su labor de libelista continuaba, y es extraño que, en medio de estas acres experiencias, produjera Cooper sus dos obras más apacibles : *The Pathfinder (El descubridor de senderos)* (1840) y *The Deerslayer (El primer sendero de la guerra* (1841). Muchas de sus últimas obras tienen elementos de controversia o al menos de fuerte didactismo ; entre éstas, *Mercedes of Castile (Mercedes de Castilla)* (1840) es la historia de los viajes de Colón. *The Two Admirals (Los dos almirantes)* (1842), *Wing-and-Wing (De lado a lado)* (1842), *Ned Meyers* (1843) se relacionan con el mar. *The Crater (El cráter)* (1847), *Jack Tier* (1848), *The Sea-Lions (Los leones marinos)* (1849) y *The Way of the Hours (El camino de las horas)* (1850) revelan una intensificación del didactismo y una mengua de la imaginación creadora del escritor.

Sus libros se vendían en una proporción que aún hoy causan asombro. Se tradujeron a todas las lenguas europeas ; sus argumentos se llevaban al escenario y sus descripciones se convertían en asunto de cuadros pictóricos. Ningún autor, excepto Walter Scott, se le aproxima en popularidad. Su reputación descansa en *The Spy (El espía)*, *The Pilot (El piloto)*, *The Red Rover (El pirata rojo)* y en la serie *Leather Stocking (Calzones de cuero)*, narraciones que él llamó « drama en cinco actos ». La carrera aventurera de Natty Bumppo o « Calzones de cuero » está tan bien llevada desde la juventud a la vejez, que el interés no decae nunca. Para algunos críticos, estas cinco novelas son un triunfo de la imaginación creadora ; para otros, *Calzones de cuero* es acaso el más grande y original carácter que la novela americana ha aportado a la novela mundial. Desde luego, es genuino, representativo, nacional, « pertenece al suelo americano como el bú-

falo, y como el búfalo es el tipo de especies extinguidas, familiarmente sólo conocido por los pioneros de nuestra civilización » (1). Pero el retrato no deja de tener sus fallos: el autor mezcla pedantesca verborrea a la pintoresca lengua nativa de Natty. Sin embargo, esto no aminora el placer que experimenta el lector al sentirse en compañía de este hijo de la Naturaleza, dotado de una sencillez natural, un excelente humor y una sorprendente destreza en la caza.

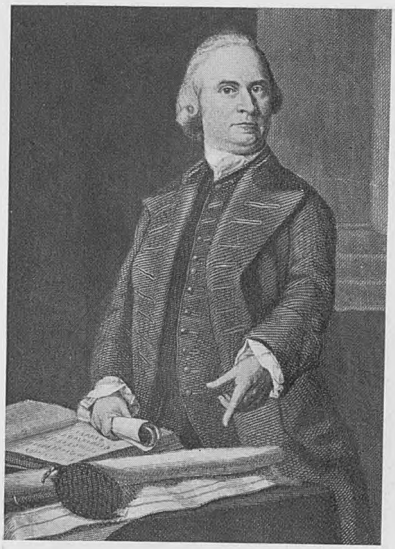
Las cualidades duraderas de su obra se hallan unidas a este amor de Cooper por América, a la cual criticó, justamente porque la amaba. Sus pinturas de selvas, lagos y mares poseen vida y libertad. Uno de sus méritos es que las largas descripciones que salpican sus excitantes historias, casi prestan mayor interés a una acción que no sufre interrupciones. Sin embargo, Cooper fracasa en el análisis psicológico de los tipos humanos complejos : no sabe retratar al caballero, al hombre o a la mujer de Nueva Inglaterra. Su sentido del humor es mínimo. Sus argumentos no están construídos con cuidado ; si se los analiza fríamente, son inverosímiles en detalle, pero, en cambio, nunca pierden interés. Su lenguaje es, con frecuencia, inadecuado y algunas veces falta a las leyes gramaticales. Todo esto no autoriza, sin embargo, a condenar sus obras. Si carece de aptitudes para enfrentarse con problemas psicológicos. En cambio, Cooper ha elegido, como héroes, a hombres de vida sencilla y de pasiones elementales, los cuales —insatisfactorios para un acérrimo defensor del realismo — han impresionado a miles de lectores, como si se enfrentaran con seres vivientes. Cooper ha sido despreciado por todos aquellos que someten la expresión literaria a un canon de perfección, a un modelo artístico, y por aquellos que menosprecian el relato de aventuras. Sin embargo, ha sido y es alabado por los que estiman que, en la novela, lo más importante es despertar el interés del lector. Cualesquiera que sean sus méritos y sus defectos, siempre será necesario recordar que Cooper creó en América la novela del mar y, prácticamente, creó también la narración fronteriza y la novela histórica americana. Sus libros, se redimen no por la belleza del estilo, no por la profundidad de caracterización, sino porque posee una energía vasta e indisciplinada, por su sentimiento profundo de la majestad del bosque y del mar. Mas el público inteligente encuentra que no puede leer a Cooper por mucho tiempo : todas sus buenas cualidades son verdaderas y admirables ; sólo que estas cosas no logran una atracción permanente...

James Fenimore Cooper es hombre de numerosas contradicciones. Fue el más popular novelista de los Estados Unidos y el

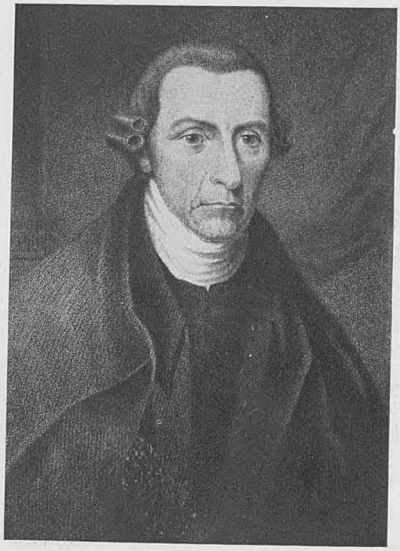
(1) ABERNETHY, Op. cit., pág. 151.

ciudadano más impopular de la nación. Fue demasiado democrático para Europa y demasiado aristocrático para América. Sus novelas más celebradas se refieren a la vida fronteriza, pero el autor fue siempre un amante de la vieja aristocracia terrateniente. Es uno de los más prolíficos escritores americanos : treinta y nueve obras principales. De su gran producción de libros, sólo unos pocos se leen; muchos son conocidos sólo por el título, en tanto que el resto permanece poco menos que ignorado. Cooper era un romántico realista: utilizaba la imaginación y los documentos humanos. Su arte es defectuoso, porque no piensa nunca en el lector y sigue su propia inclinación.

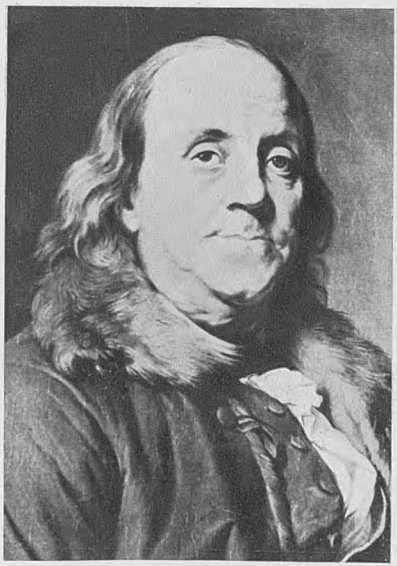
James Kirke Paulding (1779-1860) fue mencionado ya como colaborador de Irving en *Salmagundi*. Nació cerca de Nueva York. Su padre, cuya casa se hallaba « dentro de las líneas », sacrificó su vasta propiedad a la causa patriota. Su educación fue escasa. A los 19 años marchó a la capital, siendo acogido por su cuñado Irving, que le presentó en los círculos literarios. A los pocos años era alabado por sus escritos humorísticos y satíricos. *Salmagundi* fue su primer intento literario. En 1812 publicó una sátira política : *The Diverting History of John Bull and Brother Jonathan (John Bull y el hermano Jonathan)*. Escribió una parodia modelada sobre Scott, *The Lay of the Scotch Fiddle (La canción del violín escocés)* (1813). *The Backwoodsman (El hombre de las selvas apartadas)* (1818) es un poema en seis libros que describe la vida fronteriza. También escribió novelas, destacándose *The Dutchman's Fireside (El hogar del holandés)* (1831), en donde describe los primeros tiempos de los inmigrantes holandeses en América, las poéticas bellezas del Hudson, las aventuras de la vida del pionero, etc. Paulding ha dejado una obra teatral *The Lion of the West (El león del Oeste)*. Escribió también una segunda serie de *Salmagundi* (1819-1820) y *Merry Tales of the Three Wise Men of Gothan (Los alegres cuentos de los tres sabios de Gotham)* (1826), heterogénea sátira sobre la perfectibilidad humana, la ley común y la frenología. De temperamento satírico, Paulding complicaba sus novelas con irreverentes burlas de otros autores. Siente el gusto de Cooper por los bosques, pero carece de su fuerza descriptiva. A veces, parece un rudo Irving. Su sátira fue efímera, pues sus escritos carecían de substancia y del estilo necesario para ser duraderos, y su humor era demasiado tosco. Con todo, Paulding se halla en más estrecha relación con los asuntos americanos que Cooper e Irving, y en sus libros aparecen descripciones de la corriente social y política de la época. Enemigo de la ciudad y sus negocios, defendía al « farmer », al granjero, imbuído de economía fisiocrática. A pesar de su americanismo primitivo, Paulding ha permanecido siempre en un olvido profundo del que quizá no logre salir nunca.



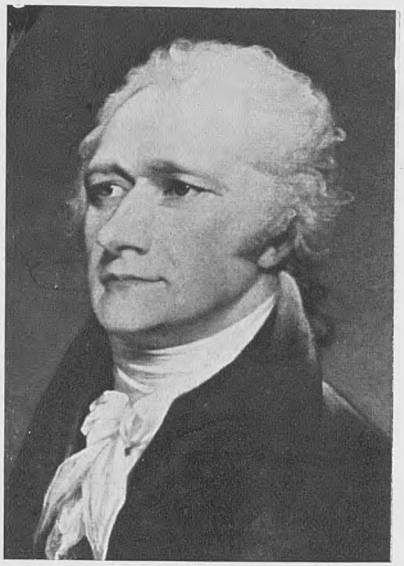
Samuel Adams



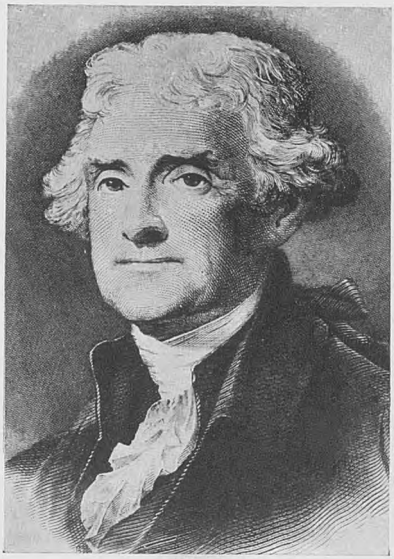
Patrick Henry



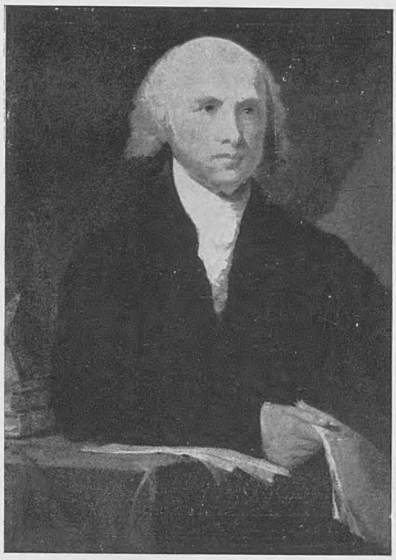
Benjamin Franklin



Alexander Hamilton

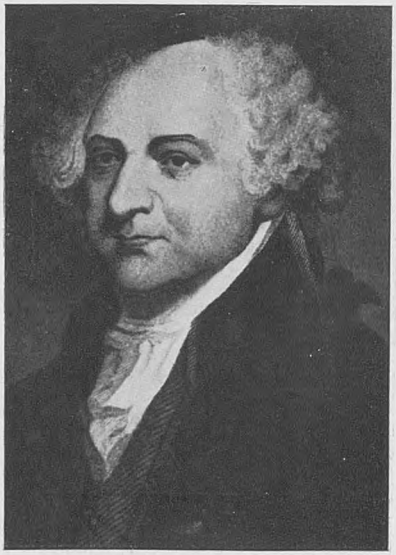


Thomas Jefferson



James Madison

John Jay



John Adams

WILLIAM CULLEN BRYANT (1794-1878) es el tercero de los escritores «knickerbockers» más importantes y uno de los muchos hombres de Nueva Inglaterra que sintieron la atracción de Nueva York. Nació en Cummington, Massachusetts. Era hijo de un médico muy estimado, a quien debió su impulso poético. Su ascendencia se remontaba directamente a los peregrinos de Plymouth: así, a pesar de que abrazó con su padre el unitarianismo, prevaleció siempre en él su primitivo sustrato puritano. Después de su instrucción elemental, estudió latín y griego con dos clérigos. Ingresó en William College, que abandonó a los pocos meses por falta de recursos, se dedicó a las Leyes y, hasta 1825, actuó con moderado éxito en los tribunales de Great Barrington, Massachusetts. Desde su infancia, Bryant fue un asiduo lector. La biblioteca de su padre contenía las obras de los clásicos ingleses, en prosa y en verso, del siglo XVIII, y las obras de los primeros poetas americanos. Antes de entrar en el colegio ya había leído a Pope, Scott, Byron, Blair, Wordsworth, etc. Bryant fue un poeta precoz. A los 8 años compuso un discurso poético para su escuela, con una paráfrasis del primer capítulo de Job. A los 13, escribió una sátira política, *The Embargo (El embargo)* (1808), que fue publicada con testimonios que daban fe de la precocidad del autor. En el colegio empezó un poema narrativo sobre tema indio. Antes de los 16, había escrito más de cuarenta composiciones en verso, en que imitaba los modelos ingleses y que no sugerían aún las cualidades que llegaron a caracterizarle como poeta. En 1810 leyó las *Lyrical Ballads (Baladas líricas)*, de Wordsworth, y, por primera vez, halló la expresión poética de su propio e indefinido sentimiento por la naturaleza. Con Wordsworth, como maestro, aprendió rápidamente el «variado lenguaje» de la Naturaleza, a la cual pronto habría de dar interpretación. En 1811, compuso *Thanatopsis*, pero no se publicó hasta 1817: era el poema más grande nunca escrito hasta entonces por un poeta americano tan joven. Contrariamente a su costumbre, no lo dio a leer a su padre, sino que lo ocultó en su mesa, donde fue encontrado seis años más tarde por aquél y publicado en la *North American Review*. A los 19, compuso *To a Waterfowl* y, en 1821, se casó y escribió su poema más largo *The Ages (Las edades)*, para la reunión anual de Phi Beta Kappa, sociedad honoraria de Harvard. En el mismo año publicó su primer libro, el cual contenía ocho poemas: era un volumen de 22 páginas, y cinco de aquellos poemas, en los que incluía los ya citados, eran los mejores logros del poeta. Bryant no se acomodaba en modo alguno a su profesión de abogado, consciente de que la práctica de la abogacía adulteraba su naturaleza poética. En 1825 abandonó las leyes, marchó a Nueva York como un «aventurero lite-

rario », se hizo editor de la *New York Review* y poco después director del *Evening Post*, puesto que ocupó durante toda su vida. Como periodista, alcanzó gran influencia por su digna labor política y ciudadana. En 1832 apareció otro volumen de poemas, que, reimpreso en Inglaterra con los cuidados de Irving, mereció el aplauso de la crítica inglesa. Dícese que Wordsworth aprendió su *Thanatopsis* de memoria. Desde entonces hasta el final de su vida, con frecuentes intervalos aparecían nuevos poemas, en los cuales cantaba siempre las armonías de la Naturaleza y de su alma. En 1834 marchó a Europa, donde estuvo dos años, repitiendo este viaje a menudo — hizo seis — para romper la monotonía de su vida en el *Post*. Los frutos literarios de estos viajes, además de unos cuantos poemas cortos, son : *Letters of a Traveller (Cartas de un viajero)* (1850) y *Letters from the East (Cartas del Este)* (1869). Éstos, con un libro de *Orations and Addresses (Oraciones y discursos)* (1873), constituyen su obra en prosa. En 1886 falleció su esposa, que había sido « la luz de su vida » : este acontecimiento es el tema del patético poema *October*, 1866 *(Octubre*, 1866*)*. Para sobreponerse a su dolor, tradujo a Homero y, según Abernethy (1), su versión métrica de la *Ilíada* y la *Odisea* es, probablemente, la más perfecta en lengua inglesa. Siempre era llamado por sus conciudadanos para ocupar la presidencia de honor en los festivales públicos de arte, literatura y beneficiencia. Cumpliendo este deber, al pronunciar un discurso ante la recién descubierta estatua de Mazzine en Central Park, sufrió una insolación y murió a los pocos días. Su fin llegó, como había cantado él 53 años antes, « en el florido junio », la estación de « suaves aires, de cantos, de luz y flores ».

Bryant es un poeta limitado en lo que respecta a la variedad de temas y a la manera de tratarlos ; pero, dentro de esas limitaciones, es un maestro. A pesar de que sus amigos le impelían a escribir largos poemas, épicos o dramáticos, nunca lo intentó. Todos sus poemas son cortos y su longitud no pasa de setenta y cinco versos. El volumen de su obra también es pequeño : unos doscientos poemas en total, caracterizados por una común excelencia. No había variación para su genio : el tono y la calidad de su poesía no cambiaban. Así, *The Flood of Years (La marea de los años)*, escrito a los 82, se repetían las solemnes cadencias de *Thanatopsis*. Su pensamiento se cifra en la Naturaleza y en las relaciones de ésta con la transitoria vida del hombre. Cerca de las tres cuartas partes de sus poemas son sugeridos por la Naturaleza. Ha sido llamado « el Wordsworth americano », pero la calificación sólo es correcta a medias : ambos se inspiraron

(1) Op. cit., pág. 131.

en el mismo tema, aunque cada uno de acuerdo con su propia manera de sentir. Stedman es más certero : llama a Bryant « filosófico *minstrel* de los bosques y las aguas, el más grande poeta del paisaje americano ». La sencillez es la cualidad más notable de su obra, una sencillez que impresiona por la perfección de su arte. Sus pensamientos son corrientes, y los temas de sus meditaciones, familiares; llenos de profundidad, cuando trata las experiencias de la vida, la muerte y la Naturaleza. La actitud de su pensamiento es serena, de austera resignación. Compárese *To the Waterfowl* con *Shylark* de Shelley : la primera es una tranquila contemplación; la segunda, una aspiración apasionada, sin reposo. No hay rapto en su canto, ni éxtasis de ideales delicias. « La Naturaleza es para él como una catedral permanente, en cuyas frías profundidades de sus naves laterales él medita sus armonías en baja voz » (1). Su fantasía es retozona en *Plantación del manzano* y en *El viento y la corriente.* Muchos poemas líricos suyos se refieren a las flores de los bosques : es el poeta de la « violeta amarilla », de la « genciana », como Emerson es el poeta del « rododendro ». Su lenguaje es sencillo, pero dotado de gracia, belleza y vigor. Su verso, siempre correcto técnicamente, fluye suave y musical y siempre « puro como el rocío que se filtra a través de la rosa ». Dos formas métricas eran sus favoritas : el cuarteto yámbico de ocho sílabas — *Un sueño diurno*, por ejemplo — y el verso blanco, en el que logró sus obras maestras. Solamente en el último fue verdaderamente original : pensamiento, palabra y música se hallan en un acuerdo perfecto. En tal metro fueron escritos *Thanatopsis, Himno al bosque* y *La marea de los años.* Decía Stedman : « El verso blanco es el más fácil y el más difícil de todas las medidas : el más pobre en unas manos pobres ; el más bello cuando está escrito por un verdadero poeta ». En este metro alcanzó Bryant su cima y a él debe lo más duradero de su fama.

Es sorprendente que, con la ayuda de Wordsworth, Bryant rompiese con la escuela de Pope, cuya influencia prevalecía desde el siglo XVIII. Hay huellas, desde luego, de influencias inglesas en su poesía ; hasta *Thanatopsis* debe algo al poema *Tumba*, de Blain. Pero el pequeño volumen de 1821 y los de 1832 y 1836 dan muestra de un despierto espíritu de independencia literaria. Bryant descubrió la poesía en los severos aspectos del paisaje de su Nueva Inglaterra natal, llegando a ser, al mismo tiempo, un poeta original y americano a la vez. Decía Emerson : « Es original, porque es sincero; es un verdadero pintor de la faz de su país y del sentimiento de su propio pueblo... Dio a conocer a la

(1) ABERNETHY, Op. cit., pág. 133.

Humanidad nuestro paisaje norteño, su esplendor estival, su vestidura de otoño, sus luces y tristeza invernales ». Su poesía era peculiarmente intensa y distintivamente americana. « Es tan característica como el vino hecho con uvas de Catawba », opina Curtis (1). Su genio no es dramático, ni apasionado, ni fervorosamente lírico, sino meditativo, puro, sereno : es el verdadero símbolo de sus colinas nativas. Su verso es la viril expresión de la saludable comunión de un hombre fuerte y poderoso con los aspectos familiares de la Naturaleza. Su poesía no está llena de entusiasmo, no fascina por su juvenil sensibilidad. Gusta de apartarse y observar con lejana simpatía la continua marea de las cosas ; en *The Crowded Street (La calle atestada), The Ages (Las edades), The Past (El pasado)* y el *Hymn to the North Star (Himno a la Estrella del Norte).* Los poemas sobre la muerte consideran a ésta como un momentáneo cambio que sobreviene al hombre como parte del gran movimiento de la Naturaleza. Como la muerte es universal, hay que aceptarla serena y valientemente : ésta es la primera enseñanza de *Thanatopsis*, que Bryant repitió muchas veces. El pensamiento de la muerte como cambio y el amor a la Naturaleza se combinan a veces extrañamente : en *Junio*, el bello mes le recuerda la agradable época en que será sepultado. El didactismo es otra de las características de su poesía : jamás escribió nada sin un propósito didáctico.

Bryant es el primer poeta americano que merece fama perdurable, aunque no la haya alcanzado internacionalmente. Y he aquí algunos versos suyos como prueba de lo dicho :

Yo quisiera que así, cuando yo vea
la hora de la muerte rondar cerca de mí,
la esperanza, floreciendo en mi corazón,
pueda mirar al cielo al partir.

(De *The Fringed Gentian*)

Algunos juicios críticos sobre Bryant : « Fue un escritor deliberado y fastidioso » (2), dice Vincent, y sus manuscritos estaban architachados y corregidos, siendo una maraña difícil de descifrar. « Era incapaz de escribir mucho o con frecuencia » (3), añade el mismo autor. Esto era verdad, pues Bryant sólo componía unos pocos versos cada año. Creía que el poema largo era una sucesión de pequeños poemas unidos por vínculos poéticos : « un poema largo no es más concebible que un largo éxtasis ». Vincent opina agudamente : « Bryant se parecía a ciertos pianistas que se excusan de no tocar por falta de práctica » (4). Parrington le llama « el liberal puritano » y se lamenta de que el periodista haya sido olvidado en el poeta, de que el demócrata haya sido anulado por

(1) Curtis, *Orations and Addresses*, vol. III.
(2) Op. cit., pág. 46.
(3) Op. cit., pág. 48.
(4) Op. cit., pág. 50.

el versificador que describió el paisaje americano; le considera «el padre del periodismo americano» del siglo XIX (1). Blankenship cree que Bryant se muestra esencialmente romántico en sus poemas sobre la Naturaleza, al rechazar la vieja creencia puritana de que la Naturaleza no aproximaba a Dios, y, en cambio, sentía que los bosques, las aguas y las flores exhiben triunfalmente el espíritu de Dios en forma tangible. Y es justamente esta apreciación romántica de la Naturaleza la que le salva como poeta y hace olvidar sus defectos.

Para terminar, diremos que Bryant también escribió poemas a la libertad: *Song of the Greek Amazon (El canto de la amazona griega)*, *The Massacre at Scio (La matanza de Scio)*, *The Greek Partisan (El partisano griego)* e *Italy (Italia)* muestran su simpatía por las naciones oprimidas del Viejo Mundo que visitó.

Otros escritores del grupo. JOSEPH RODMAN DRAKE (1795-1820) se yergue con especial preeminencia entre los poetas menores de Nueva York, aunque no vivió lo suficiente para que cuajase en realidades lo que su juventud prometía. Descendía de los peregrinos. Huérfano desde muy joven, se vio obligado a ganarse la vida. Se dedicó a los negocios, estudió medicina y, finalmente, estableció un «drug-store» (2). Dícese que a los 5 años componía acertijos, y a los 10, prometedores poemas. Sus primeros versos muestran la influencia de Moore y, en ocasiones, la de Wordsworth. Su única obra importante es *The Culprit Fay (El duende culpable)*, escrito a los 21 años; es un poema narrativo y descriptivo, en melodiosos versos, en que intenta aclimatar cuentos de hadas en la región del Hudson. Cuenta la historia de un duende que había pecado por haberse enamorado de una mortal, y debe cumplir su castigo. También es bueno, su poema *The American Flag (La bandera americana)*.

FITZGREENE HALLECK (1790-1867) fue el amigo más íntimo y el camarada literario de Drake. Era uno de los nativos de Nueva Inglaterra que sintió la atracción de la prosperidad comercial de Nueva York. Fue maestro de escuela y trabajó en una tienda hasta los 21 años. Tuvo un empleo en Nueva York, y más tarde conoció a Drake. En 1819 se asociaron ambos para escribir los *Croaker Papers*, serie de versos ligeros o satíricos sobre temas de la época, que se publicaron anónimamente en el *Evening Post*. Halleck fue una figura conocida en los círculos sociales y literarios. Sus versos denotan la influencia de Coleridge, Campbell y Byron. Como este último, mezclaba, en el mismo poema, lo serio y lo burlesco: por ejemplo, en *Fanny*, *Connecticut* y otros. Estos poemas le granjearon una gran reputación. Una estrofa dedicada a la muerte de Drake es especialmente famosa en América:

Esté verde el césped sobre ti,
oh amigo de mis días mejores...

RICHARD HENRY DANA (1787-1879) nació en Boston antes que Keats y Shelley, y vio la mejor obra de Tennyson. Estuvo en

(1) Op. cit., pág. 239.
(2) Tienda en que se venden productos farmacéuticos, perfumes, bombones, gafas, refrescos, pipas, cigarrillos, etc.

Harvard, estudió leyes, fue uno de los fundadores de la *The North American Review (Revista Norteamericana)*, y tomó parte en la gran controversia entre unitarios y congregacionalistas ortodoxos. En 1821 empezó a editar *The Idle Man (El ocioso)*, publicación periódica de ensayos, pero demasiado refinada para tener éxito. En 1827 vio la luz su pequeño libro *The Buccaneer and Other Poems (El bucanero y otros poemas)*. Dana descendía, por línea directa, de Anne Bradstreet, tanto como por sus dotes naturales. Pero su inspiración era demasiado grave y contemplativa para ser popular. Unos pocos pero delicados poemas — como *The Little Beach Bird (El pájaro de la playa)*, auténtica apreciación de la Naturaleza — tienen valor permanente. Su influencia, como poeta y crítico, se ejerció principalmente dando a sus colegas lecciones de gusto e independencia : por esto ha permanecido en la literatura americana. Su tono era bajo y grave como el del mar.

Los escritores menores. SAMUEL WOODWORTH (1785-1842), periodista y escritor de cantos y odas patrióticas durante la guerra de 1812. JAMES FENNO HOFFMAN (1806-1884), fundador del *Knickerbocker Magazine*, escribió el cántico espiritual *Monterrey*. GEORGE PERKINS MORRIS (1802-1864), director del *Mirror* y de *Home Journal*, cuyos cantos se admiraron muchísimo, aún recordado por su *Woodman, Spare that Tree (Leñador, deja ese árbol)*. JOHN HOWARD PAYNE (1791-1852) fue un actor y autor teatral de éxito. En una de sus piezas dramáticas, la ópera *Clari*, apareció el inmortal *Home, sweet home (Hogar, dulce hogar)*, que todavía se canta en América. El canto fue compuesto en el Palais Royal de París. GULIAN GROMMELIN VERPLANCK (1786-1870) fue el editor, erudito de Shakespeare y amigo de Bryant, con quien se asoció para imprimir *The Talisman (El talismán)*. ALFRED BILLINGS STREET (1811-1881), autor de *Frontenac*, fue alabado por Longfellow, Bryant y Whipple, por su fidelidad y viveza al describir el mundo natural. HENRY THEODORE TUCKERMAN (1813-1871), agradable ensayista, fue el autor de *Characteristics of Literature (Características de la literatura)*, *Thoughts on the Poets (Pensamientos sobre los poetas)* y muchos otros libros de poemas y bocetos.

Numerosos poetas de Connecticut, durante este período, alcanzaron fama a través de *Annuals* y de los periódicos de Nueva York. JOHN PIERPONT (1785-1866), poeta, predicador, filántropo y capellán durante la Guerra Civil, legó a los americanos el *Warren's Address (Discurso de Warren)*, *Pilgrim Fathers (Los padres del peregrino)* y *My Child (Hijo mío)*. JAMES ABRAHAM HILLHOUSE (1789-1841) fue uno de los primeros poetas americanos que escribió un drama poético. En 1839 publicó *Dramas, Discourses, and Other Pieces (Dramas, discursos y otras piezas)*, obra en que se advierte fácilmente la huella de Byron. JAMES GATES PERCIVAL (1795-1857), médico, geólogo y lingüista, que decidió ser un gran poeta por medio de la rima profusa. « Es pertinazmente oscuro..., en su vida nunca escribió un verso digno de ser recordado », dice Lowell. Sin embargo, unas pocas composiciones — *To Seneca Lake (Al lago Séneca)* y *The Coral Grove (La gruta de coral)* — son aún familiares a los americanos. LYDIA HUNTLEY SIGOURNEY (1791-1865) escribió en verso y prosa unos 56 volúmenes. Su verso blanco, estudiado después por Bryant, no carece de mérito. *Niagara (Niágara)* es su mejor poema. El principio de la carrera literaria consistía, en su opinión, en « intentar ser un instrumento del

bien », objetivo que indudablemente alcanzó. Entre estas « gentiles estrellas del Este » existió en Boston un banquero notable, CHARLES SPRAGUE (1791-1875), cuya *Shakespeare Ode (Oda a Shakespeare)* y *Ode to Art (Oda al Arte)* han tenido gran celebridad en el país, a través de los libros de lectura. WASHINGTON ALLSTON (1779-1843), uno de los primeros propagandistas de la cultura de América, estimado como « el más grande de los pintores americanos », fue un versificador lleno de gracia, conferenciante sobre arte y autor de la novela *Monaldi*, a la cual Whipple confiere « un lugar permanente en nuestra literatura ». EPES SARGENT (1813-1880), autor y compilador de muchos libros, es recordado por su canto *Una vida sobre las olas del Océano*. MARIA BROOKS (1795-1845) publicó en Boston, en 1825, *Zophiel*, a causa de cuya fuerza el poeta Southey dijo de ella que era « la más apasionada y más imaginativa de todas las poetisas ». En realidad, es una novela basada en el libro apócrifo de Tobit, interesante pero decadente producto de la escuela romántica inglesa. Muchos otros cantores modernos existieron en este período, cuya fama fugaz, brillante por corto tiempo, ha desaparecido ya en el polvo del olvido. La memoria de uno, a pesar de lo dicho, reverdece todavía : SAMUEL FRANCIS SMITH (1808-1895), que escribió el primer himno nacional, *America (América)*.

NATHANIEL PARKER WILLIS (1806-1867) fue, durante muchos años, el escritor de « magazine » más popular. Nacido en Portland, se educó en Yale College y empezó su carrera de periodista en Boston, en donde su padre editó el primer periódico religioso, el *Boston Recorder*, y el primer periódico infantil, el *Youth's Companion*. Siendo aún estudiante, empezó a ser muy conocido por sus poemas inspirados en las Escrituras. Sus primeras obras pertenecen al período de los elegantemente sentimentales « Annuals », cuando ninguna mesa de salón estaba completa sin su « Gems » y « Albums », con *Forget-me-Not (Nomeolvides)*, *Friendship's Offerings (Ofrecimientos de amistad)*, *Thought Blossoms (Capullos de pensamiento)*, etc. La estupidez de esta literatura, representada en Inglaterra por Mrs. Norton y « L. E. L. », y en América, por James Gates Percival y Mrs. Sigourney, continuó durante unos 20 años. Willis era un gran colaborador de estas colecciones de prosa y verso. Beers, su biógrafo, dice que gran parte de su poesía « era cosa de versos de álbum, con aire de tocador femenino y de salón de baile, elegancia plateada y exótico perfume, con el sabor de aquella sentimental y artificial escuela ». Pasó varios años en Europa, gozó de una popularidad sin paralelo en todas las clases sociales y recordó sus experiencias en la serie de bocetos *Pencillings by the Way*, extravagantemente elogiada. Sin embargo, sus bocetos rurales, *Letters from under a Bridge (Cartas escritas debajo de un puente)* (1840), son encantadores. Willis era de modales algo relamidos, y el mismo defecto se observa en sus escritos. Escribía sólo por agradar, inteligentemente y a menudo con brillantez, y siempre con un « saludable » optimismo. Pero su pensamiento era muy superficial. Su obra, naturalmente, fue efímera, pero algo de ella merecía salvarse : su expresión fácil ; su inglés era coruscante a veces, ágil en el giro, bueno para una sentencia, para una cita, con una línea sola, con uno o medio verso, pero nada más.

Descripciones de la vida fronteriza. Muchos libros narrativos de esta época, aunque de escasos méritos literarios, poseen un

interés histórico permanente. Sus autores, mientras urdían novelas mediocres, a menudo escribían inconscientemente muy buena historia. Así, en las amarillas páginas de estos volúmenes olvidados se puede encontrar material excelente para la historia de la civilización en las regiones fronterizas. La caracterización apreciativa de Wilson (1) nos inclina a sacudir el polvo a algunas de las obras predilectas de aquellos viejos tiempos: CATHERINE M. SEGWICK (1789-1867), ha dejado, en *Hope Leslie* y *The Linwoods*, notables pinturas de las costumbres y sentimientos primitivos de Nueva Inglaterra. CAROLINE M. KIRKLAND (1801-1864) describió con gran autenticidad, en *A New Home (Nuevo Hogar)*, *Forest Life (Vida del bosque)* y *Western Clearings (Claros del Oeste)*, los nuevos hogares de Michigan. JAMES HALL (1793-1868), en *Legends of the West (Leyendas del Oeste)* y *Letters of the West (Cartas del Oeste)*, dibujó con éxito sus experiencias en Illinois. ROBERT MONTGOMERY (1806-1854), en *Doctor Bird* y en *Nick of the Woods (Nick de los bosques)*, hizo unos bocetos gráficos de la vida pionera en Kentucky. WILLIAM GILMORE SIMMS (1806-1870) escribió muchos capítulos inimitables, inspirados en los primeros tiempos de las Carolinas, etc.

5. El trascendentalismo. El dominio cultural se traslada otra vez de Nueva York a Nueva Inglaterra. El término « trascendentalista » fue originariamente el apodo aplicado a los devotos de la filosofía idealista. Emerson lo definió diciendo que era el idealismo aparecido en Nueva Inglaterra hacia 1840. No es posible dar una definición más exacta, porque el trascendentalismo de Nueva Inglaterra no era un sistema capaz de definirse, pues los trascendentalistas sólo estaban de acuerdo en cuanto al espíritu, y no en la creencia. No era nuevo el idealismo en aquella región. Aunque no reconocido del todo, ni llamado por este nombre, existía vigorosamente en el Puritanismo. En el período precedente, como hemos visto, se había producido una verdadera revolución en Harvard College, por la cual se impuso el derecho a la libertad de pensamiento. El trascendentalismo era la supervivencia, bajo las nuevas condiciones de libertad, de la vieja fe, con las modificaciones ejercidas por la filosofía idealista de Kant y otros alemanes. Al principio, sin embargo, la lengua alemana era casi desconocida y se estudiaba a los pensadores alemanes a través de las interpretaciones de Coleridge, Carlyle y de escritores franceses. Como el trascendentalismo no no era un sistema, ni siquiera dos trascendentalistas creían exactamente lo mismo. No obstante, estaban de acuerdo en una cosa: en negar el postulado de Locke de que la mente del niño es como una hoja de papel blanco en la que el conocimiento es sólo escrito por la experiencia. Aseguraban, por el contrario, que cada hombre posee ciertas ideas, como, por ejemplo, las del

(1) « Bryant and his friends ».

bien y el mal, que son innatas, que *trascienden* la experiencia y pueden ser incapaces de prueba intelectual. Esta creencia implica una estrecha relación entre cada individuo y la fuente de toda sabiduría, y lleva como corolario que en el dominio de estas ideas innatas, es necesario únicamente mirar con honradez dentro de sí mismo para aprender la verdad. La absurda y antifilosófica aplicación de esta teoría contribuyó muchísimo al descrédito del trascendentalismo. Toda una serie de fanáticos penetraron en el campo trascendentalista y sembraron absurdos : éstos, en consecuencia, quedaron asociados a la nueva escuela. Emerson y sus seguidores localizaron y corporizaron el trascendentalismo en formas de esfuerzo creador, estableciendo sus altares en Concord, pequeña y tranquila villa de Massachusetts, la cual, durante más de medio siglo, fue el hogar de poetas y filósofos. De este centro irradiaron las influencias que han llegado a producir los mejores frutos del genio americano. Emerson y sus asociados estaban tan unidos ideológicamente, que el grupo puede llamarse, con propiedad, la Escuela de Concord. El movimiento trascendentalista pasó por muchas fases. Empezó con la reacción contra el calvinismo ortodoxo que, bajo la dirección del doctor Channing, se convirtió en Unitarianismo. Desde éste se amplió rápidamente hasta ser el trascendentalismo de Emerson y la cristiandad liberal de Theodore Parker. Desarrolló varios esquemas de reforma social, siendo el más importante el experimento de la Granja Brook, dirigido por George Ripley, al cual se asociaron Hawthorne, Curtis y otros espíritus selectos, intentando un plan de vida y pensamiento elevado, basado en el principio comunal. Puede decirse que el movimiento culminó en la agitación antiesclavista y en la Guerra Civil.

Aunque el trascendentalismo es un tema algo oscuro y a pesar de que todos los esfuerzos para aclararlo terminan aumentando la oscuridad, sus características fundamentales pueden reducirse a idealismo, liberalismo, independencia y reforma. Era una protesta contra la esclavitud en sus formas física, mental y espiritual. Se renunciaba al dogma y a la autoridad, se afirmaban los derechos de la conciencia privada. Había, pues, que partir del ser íntimo, del propio yo. Hacia 1836, cierto número de jóvenes se reunieron bajo esta bandera y fundaron el « Club Trascendental » o « Symposium ». Esos jóvenes eran Emerson, Ripley, Channing, Alcott, Parker, J. F. Clarke, Elizabet Peabody, Margaret Fuller y otros. Se hallaban unidos, sin embargo, sólo en un respecto : entusiasmo por un más amplio y mejor vivir y pensar. Estudiaban a Goethe, la filosofía alemana y el *Sartor Resartus*, de Carlyle, que Emerson publicó. En 1840 empezó a publicarse el *Dial*, dirigido por Margaret Fuller y después por Emerson,

que fue durante cuatro años el órgano de los escritores trascendentalistas. El aspecto reformista del movimiento también produjo sus excesos, dando nacimiento a una serie de « ismos » más o menos absurdos y fantásticos. Cada nueva teoría nacía con la esperanza de alguna importante revelación. El mesmerismo, la hidropatía, la frenología, tenían sus adeptos. Quiméricos proyectos para la regeneración social se discutían en « convenciones ». Alcott renunciaba a comer carne y predicaba lo que Carlyle llamaba su « evangelio de la patata ». Sin embargo, según decía Emerson, « en cada uno de estos movimientos emergía un buen resultado, una tendencia a la adopción de métodos más simples, y la afirmación de la suficiencia del hombre privado » (1). De hecho, el trascendentalismo no era una filosofía : en sus elementos era una simple y hasta popular guía para una vida mejor. No era una filosofía ni tampoco una religión. Ésta procuraba la salvación eterna; el trascendentalismo, la vida cotidiana, que era un fin en sí mismo. Toda filosofía ha de contener una explicación racional y consistente de los principales problemas del hombre : la naturaleza de Dios, el lugar del hombre en el universo, la verdad, el bien y el problema del conocimiento. Es verdad que el trascendentalismo tocaba todos estos puntos, pero ninguno de sus pensadores estableció nada consistente acerca de ellos. Walt Whitman, en parte, poeta del trascendentalismo, dijo una vez : « ¿Que me contradigo a mí mismo? Muy bien ; pues me contradigo ». La fórmula *trust thyself*, «confía en tí mismo», era el único punto en que todos los miembros de la escuela estaban de acuerdo. Pero ella ni resumía un sermón ni exponía una filosofía : sólo inculcaba una actitud de la mente. Estrictamente hablando, esta actitud era, en su forma más concreta, una fe implícita en « la inalienable dignidad del hombre ». Y esta fe, enunciada por Emerson y vivida por Thoreau y Parker, produjo el más intenso individualismo conocido por el siglo XIX. Ni aun Nietzsche, el archiindividualista, sobrepasó a estos hombres, excepto en el vigor de sus frases. En cierto modo, estos hombres de Nueva Inglaterra anticiparon algo de las opiniones alemanas : « El ideal romántico, expresado por el pensamiento liberal, desde Rousseau a Walt Whitman, nunca alcanzó más elevado o extático grado que el logrado por Emerson y su círculo en su doctrina del individualismo » (2). Los trascendentalistas proclamaron la divinidad del alma humana. Y aun afirmaron que todo lo existente en el universo contenía un fondo divino. « ¿Qué hay de divino en una carga de ladrillos? ¿Qué hay de divino en una barbería?... Mucho. Todo », decía y contestaba Emerson. Esta creencia en la natura-

(1) *The New England Reformers.*
(2) BLANKENSHIP, Op. cit., pág. 286.

leza divina del hombre — sustentada por Whitman — pone la última piedra sobre el individualismo : la doctrina no podía ir más lejos. Y alcanzaban el optimismo, no por la razón, sino por el sentimiento. Decía Whitman :

Soy inmortal. Lo sé. Lo siento.
La esperanza invade mi corazón con delicia...
La esperanza es la luminosa estrella de la noche.
El azar no puede tocarme. El Tiempo no puede disminuirme...

Y palabras como éstas aparecen constantemente en la obra de Emerson. Hay un elemento místico en todos los trascendentalistas, mostrado de muchas formas, pero sobre todo en la doctrina de las revelaciones del hombre, la Naturaleza y Dios. El trascendentalista concebía al hombre como centro y pináculo de todas las cosas creadas. Alrededor suyo, la Naturaleza era el reflejo de la mente de Dios, la corporización del amor divino. Del mismo modo, la mente del hombre contenía y reflejaba la mente y la bondad de Dios. De aquí que el hombre se identificase con Dios y la Naturaleza. La doctrina emersoniana del individualismo, el concepto de la Naturaleza formulado por Thoreau y la identificación consigo mismo, con lo universal de Whitman, se basan en este elemento místico.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882) fue el más grande y el más representativo de todos los trascendentalistas y el más importante de los grandes hombres de letras de Nueva Inglaterra. Nacido en Boston, descendía de una larga línea de clérigos, y su padre también lo era. A los 8 años, quedó huérfano y sin medios de fortuna. Asistió a la Escuela de Latín en Boston y después ingresó en Harvard con una beca. No era buen estudiante de matemáticas y sólo notable, pero no brillante, en los demás estudios. Le interesaban sobre todo la retórica y la elocución. Sus lecturas eran extensas, pero inconexas. El día de la ceremonia de su graduación, en 1821, leyó un poema, recibiendo el segundo premio en composición inglesa. Se dedicó a la enseñanza durante cuatro años. Fue autorizado para predicar sin examen previo ; así, se hizo pastor de la Old North Church de Boston, la iglesia de los Mather ; se casó el mismo año. Las dudas y escrúpulos de su mente al administrar la comunión le llevaron a abandonar su pastorado, en 1832, y a poco dejó también la predicación. Parece que sus sermones eran igualmente atractivos por la belleza de su lenguaje, su honradez y un « indefinible encanto de sencillez y sabiduría ». En 1833 partió al extranjero, viajando por Italia, Francia e Inglaterra. Conoció a Coleridge, a Wordsworth, a Landor y a Carlyle, empezando con éste una duradera amistad. A su regreso, se estableció en Concord y comenzó su carrera

como conferenciante en los « Lyceums ». Justamente con estas conferencias, después de un lento proceso de condensación y selección, formó sus *Essays (Ensayos)* (1841). Estas conferencias se extendieron hasta Illinois, Wisconsin y los Estados del Sur. En 1836, Emerson publicó anónimamente su primer ensayo importante, *Nature (Naturaleza)*, una especie de poema en prosa, tan extraño de pensamiento y lenguaje que pocos lo comprendieron o sospecharon que habría de producir una revolución intelectual. En el mismo año, para celebrar la erección de un monumento en honor de la batalla de Concord, escribió *Concord Hymn (Himno de Concord)*; en 1837, el celebrado discurso que marca una época en el pensamiento americano, y leído en Harvard, *The American Scholar (El erudito americano)*. Dice Lovell (1): « Fue un acontecimiento, sin paralelo precedente en nuestros anales literarios, una escena que ha de atesorarse siempre en la memoria, por su pintoresquismo y su inspiración... ». El discurso era un notable estudio de la Naturaleza, los libros y los hombres, con fines de exaltación espiritual y mental, en contraste con la absorbente búsqueda de ganancias materiales en que los americanos estaban sumidos, y en favor de una cultura independiente y respetuosa consigo misma. « Hemos escuchado por demasiado tiempo a las cortesanas musas de Europa. El espíritu del hombre libre americano desconfía ya de ser tímido, imitador, dócil ». Era una Declaración de Independencia intelectual. Su crítica contra las tendencias materialistas se repitió en 1841, en el discurso titulado *The Method of Nature (El método de la Naturaleza)*, y sus palabras conservan una candente validez en su aplicación a la vida americana de ayer... y de hoy:

> « Hemos oído demasiadas cosas acerca de los resultados del maquinismo, el comercio y las artes utilitarias... La avaricia, la duda y lo que se sigue son nuestras enfermedades. La rápida riqueza que centenares de personas de la comunidad adquieren en el comercio, o por la incesante expansión de nuestra población, encanta los ojos de todos los demás; la suerte de uno es la esperanza de miles, y los actos de soborno — como la proximidad de una mina de oro — empobrecen la granja, la escuela, la iglesia, la casa y hasta el cuerpo y el rostro del hombre... En tanto que los hombres de la multitud se degradan entre sí y dan circulación a doctrinas de desconfianza, el estudioso ha de ser un introductor de la esperanza y debe reforzar al hombre contra sí mismo ».

Estos primeros discursos y el ensayo *Nature (La Naturaleza)* fueron las fuerzas inspiradoras de la literatura trascendentalista: Emerson era un jefe y un profeta. En verdad decía Carlyle: « Eres una nueva era, hombre, en tu enorme país » (2). Las nuevas

(1) *Emerson the Lecturer.*
(2) *Correspondence of Carlyle and Emerson.*

doctrinas despertaron el asombro conservador y dieron pie a controversias, pero Emerson no tomó en ellas parte personal, porque su misión era « ver lo que puedo y decir lo que veo ». Era un revelador de la verdad, no su defensor. En 1842, la muerte de su primogénito causó a Emerson una gran pena : su memoria está recogida en el bello y patético *Threnody (Freno)*, poema que, en opinión de Holmes (1), posee « la dignidad de *Lycidas*, sin su frío clasicismo, y con toda la ternura de los versos de Cowper, al recibir el retrato de su madre ». En 1847, a instancias de sus amigos de Inglaterra, que querían oirle, pronunció conferencias en Edinburgo, Manchester y otras ciudades, contenidas en *Representative Men (Hombres representativos)* (1850). En esta visita conoció a « George Eliot », la cual escribió a un amigo : « He visto a Emerson, el primer hombre que he visto ». La consecuencia literaria de esta visita fue el popular volumen titulado *English Traits (Rasgos ingleses)* (1856). El dicho de Emerson de que « los grandes hombres tienen biografías cortas », es aplicable a él mismo. Vivió apartado de las agitaciones del mundo : « Su comercio era con los cielos, desde donde extraía ayuda y consuelo para los hombres » (2). Su vida transcurrió plácida, pura, transparente y radiante. El volumen de sus ensayos, ya mencionados, contenía algunas de sus piezas más escogidas : *History (Historia)*, *Self-Reliance (Confianza en sí mismo)*, *Compensation (Compensación)*, *Love (Amor)*, *Friendship (Amistad)* y *Heroism (Heroísmo)*. A la segunda serie, aparecida en 1844, añadió *The Conduct of Life (La conducta de la vida)* (1860), *Society and Solitude (Sociedad y soledad)* (1870) y *Letters and Social Aims (Cartas y propósitos sociales)* (1876). El término « ensayo » podría ser el título apropiado de todas sus obras, porque su método es esencialmente el mismo en cada volumen. Hasta los poemas — *Poems* (1847) — son, con frecuencia, la expresión rítmica de las ideas de sus ensayos. En 1871 visitó California y al año siguiente hizo su tercer viaje a Europa. Su último regreso al país fue memorable y triunfal. En 1874 se le honró con el título de Lord Rector de la Universidad de Glasgow.

Emerson fue un filósofo entre granjeros, y los granjeros de Concord le honraban y le amaban, aunque no le comprendieran. Con frecuencia sazonaba su filosofía con el sagaz sentido común yanqui, pero carecía de las aptitudes para las cosas prácticas que poseían — y poseen — sus compatriotas. Era una mentalidad individual, pero no un erudito ni un pensador sistemático. Leía mucho. No conocía bien ni a fondo ninguna lengua, ninguna ciencia, ninguna filosofía. Sus citas de los filósofos germanos y de los

(1) « Ralph Waldo Emerson », en *American Men of Letters*.
(2) ABERNETHY, Op. cit., pág. 174.

poetas orientales podrían hacer creer que le eran familiares, pero, como era usual en sus tiempos, sus citas se basaban en referencias de segunda mano. Su falta de sistema se advierte en la desorganizada estructura de sus conferencias y ensayos, y en su fracaso al no formular ningún sistema o en el clasificar materiales. Su justificación la encuentra en su filosofía, que le enseñaba a mirar dentro de sí a cada momento, sin referencia al pasado. Procedía por introspección, por inspiración, por « posesión », más bien que por proceso raciocinativo. Su filosofía es el idealismo aplicado a la vida práctica ; sus verdades más altas proceden de intuiciones, no de la ciencia. Su pensamiento está bien anclado en el sentido común e irradia evidencias inspiradas e iluminadoras de todas las posibilidades de la vida en el nivel más elevado. Es un místico al mismo tiempo que un hombre de sentido común. Holmes le llama, de este modo, « el Buda del Oeste » y « sabio nacido para abrir el secreto de los cielos ». Su tema constante es la omnipresencia de Dios. El alma penetra todas las cosas. « El mundo está saturado de divinidad ». Su actitud mental es optimista, basada siempre en la confianza y en la fe. Dice : « Toda mi filosofía, que es muy real, enseña conformidad y optimismo ». El individualismo y la autoconfianza son fundamentales para su teoría de la vida. « Insiste en ti mismo, nunca imites ». A veces, parece distante y frío : « la luz de su pensamiento es más astral que solar » (1). Si su corazón no arde, su alma se purifica y se exalta. Más que crear, estimula. Abernethy añade a este respecto : « Sin Concord y sin Emerson, Nueva Inglaterra sería como Grecia sin Atenas y sin Platón ». Sus ensayos son mosaicos de pensamientos, dispuestos sin orden o diseño definitivo, reunidos más por la cohesión del espíritu que por la lógica. De sus interminables cuadernos de notas extraía la substancia de una conferencia o de un ensayo. Sus frases son lacónicas, asociadas más que correlativas, con un tema central. En sus páginas hallamos sentencias aforísticas como éstas : « Engancha tu vagón a una estrella ». « La belleza es el sello de Dios asentado sobre la virtud ». « La tarea de cada hombre es conservar su vida ». « Un grande hombre está siempre queriendo ser pequeño ». « La Naturaleza es amada por cuanto hay en nosotros de más excelente ». « Los hombres son como relojes de Ginebra con rostros de cristal que muestran todo el movimiento ». « La verdad es la cima del ser ; la justicia es su aplicación a las cosas ». « La prudencia es la virtud de los sentidos. Es la ciencia de las apariencias »... Su estilo es epigramático, incisivo, autoritario, nunca oscuro, excepto cuando sirve a objetos nebulosos.

---

(1) ABERNETHY, Op. cit., pág. 177.

Como poeta, Emerson, ha merecido las más variadas opiniones críticas, basándose en la forma o en el contenido, al definir las esencias de lo poético. Poseía la visión, pero no la facultad divina, y sus limitaciones poéticas se pueden admitir honradamente sin detrimento de su dignidad o de su fama. Sus cualidades, como poeta, eran el sentimiento y la exaltación, pero su expresión poética era imperfecta : carecía de habilidad para el manejo de la técnica del verso. Su oído era defectuoso, aunque con frecuencia triunfa sobre sus defectos. Advertimos, por ejemplo, que los mejores pasajes de sus poemas corresponden a pensamientos profundos ; esto ilustra su propio principio de que « los grandes pensamientos garantizan la expresión musical ». La forma epigramática de sus pensamientos no ha sido igualada por ningún poeta americano, excepto acaso por Santayana, también poeta-filósofo ; para ella emplea el octosílabo, su metro favorito. Las limitaciones poéticas de Emerson se advierten tanto en la substancia de su verso como en la forma. Está falto de calor humano, excepto en los profundos tonos de *Freno* y en los poemas patrióticos : hay escasa pasión o emoción, escasa alegría o dolor. Todo es sosegado, filosófico, sublime. Tal poesía mueve el intelecto, pero no el corazón. Su atmósfera es clara y helada : un paisaje de invierno. El poeta mismo es una vaga e intangible figura ; alguna vez, el lector le advierte en las estrellas... Sólo cuando se pone en contacto con la Naturaleza parece familiar a sus semejantes. Pero no la siente como Keats o Shelley, ni como Wordsworth... En realidad, es una impertinencia discutir los límites de un genio que se expresó fuera de reglas y fórmulas. Su poesía es original y auténtica ; su mensaje al alma es verdadero, y no importa que, en conjunto, sea sobrepasada por su prosa. « En ciertos aspectos, él ha ido más allá que otros. Ha ido más allá del símbolo que la cosa significaba. Ha vaciado las formas poéticas de su significación y ha hecho poesía de eso... Parece pertenecer a otra raza, a otros climas y condiciones. Es grande en una dirección : hacia lo alto... » (1).

Otra característica de Emerson es su notable espíritu de tolerancia : hasta era tolerante con aquellos que no podían tolerar nada. No había en él ni un ápice de egotismo. Por el contrario, apoyó siempre la doctrina de la hermandad de todos los hombres. Y es acaso el primer escritor americano que habla del « hombre de la calle ».

Su idealismo es casi una cualidad heroica, sobre todo si se piensa que Emerson era americano : cada poema, cada ensayo, cada frase y cada verso parecen volatilizarse individualmente

---

(1) JOHN BURROUGHS, *Birds and Poets*, pág. 199.

en una aspiración hacia lo ideal. Emerson es un discípulo puro de Platón, nacido por arte de gracia en Massachusetts : participa de la convicción platónica de que las intuiciones verdaderas se justifican y se prueban por sí mismas. Pero sus ideas, en el fondo, no tenían nada de nuevo : eran guijarros de viejos pensamientos, abandonados por las primeras corrientes de la inteligencia del hombre. Su platonismo lo había absorbido a través de los alemanes y de Coleridge.

Carecía de aptitudes sociales y de interés social. La Humanidad, en conjunto, le interesaba superficialmente : consideraba al individuo en sí, como si pudiera estar separado de sus relaciones sociales.

Ante sus ensayos, el espíritu crítico desaparece. ¿Por qué? Porque nos hallamos en el dominio de la intuición. Cada frase estimula el pensamiento ; para comprenderla, hay que sobrepasar su sentido. A través del velo de los pensamientos, se percibe el mundo de los principios.

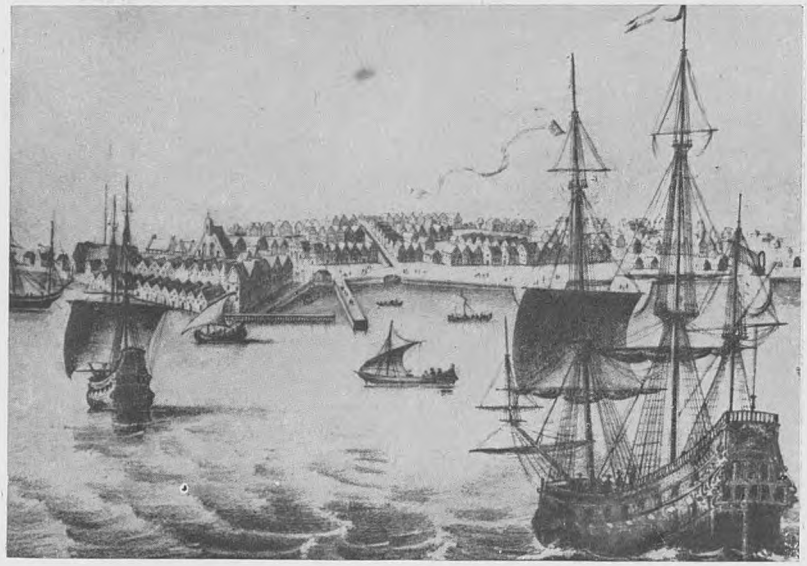
Ningún hombre en la literatura americana ha sido más diversamente apreciado que Emerson. Para unos es el predicador de un muerto ideal romántico ; para otros, el eterno expositor, siempre inspirado, del individualismo. Probablemente sólo una de sus propias doctrinas nunca fue contradicha por Emerson : la divina autosuficiencia del individuo. Por fidelidad a ella, Emerson llena sus páginas de contradicciones : su objetivo era decir, cada día, su verdad. Si esta verdad variaba y forzaba al escritor a la inconsistencia, tanto peor para la consistencia. Su actitud era semejante, en esto, a la de Unamuno. Nunca violó esta regla : el derecho y el deber de vivir su vida propia y de expresar sus propios pensamientos.

Aunque se ha afirmado lo contrario, Emerson era un gran demócrata. Para él, la democracia tenía su raíz en la sagrada verdad de que cada hombre posee en sí la razón divina y que todos los hombres son capaces de vivir de acuerdo con los dictados de la razón, en igualdad perfecta. También fue un vigoroso defensor de la abolición de la esclavitud, pero no hombre de acción. Como Whitman, creía que cada hombre era divino y digno de divinos honores.

Para nosotros, la obra maestra de Emerson acaso sean sus *Journals (Diarios)*, publicados en 1909-1914 : en ellos no le conturban los problemas estructurales, pues habla consigo mismo ; hay menos paradojas, menos epigramas y poco misticismo, más concreción, más penetración y más humor.

Henry David Thoreau (1817-1862) es el segundo trascendentalista en importancia literaria. « El poeta naturalista » nació en Concord, Massachusetts, y allí vivió su extraña vida hasta el

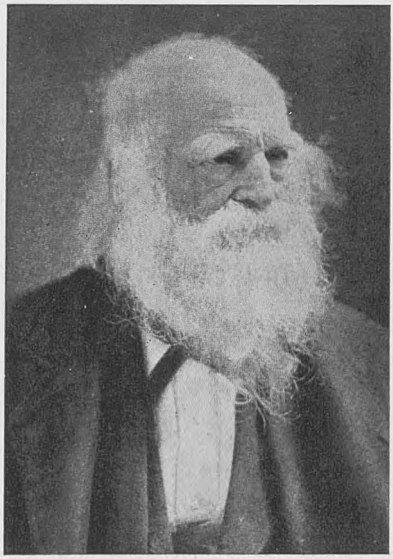
El río Mississippí, no es tan sólo el río más largo del mundo, sino que además es tema predilecto de poetas, novelistas y músicos del gran Estado americano. Los inmensos algodonales, los extensos tabacales, los grandes barcos fluviales y las melancólicas canciones de los negros, han llegado a menudo a nuestros ojos y oídos a través de las pantallas cinematográficas



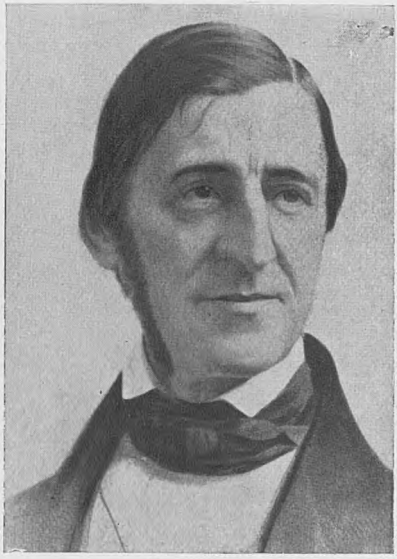
Nueva York a principios del siglo XVIII. Desde que los holandeses, en 1612, fundaron Nueva Amsterdam, en la isla de Manhattan, hasta hoy, la inmensa metrópoli ha sufrido la más extraordinaria metamorfosis

Washington Irving

James Fenimore Cooper



William Cullen Bryant



Ralph Waldo Emerson

fin. Como su nombre lo indica, su remota ascendencia era francesa, aunque él era un yanqui auténtico. Se graduó en Harvard en 1837, sin distinción alguna, aunque con aprovechamiento en griego, lo cual le permitió traducir el *Prometeo encadenado*, de Esquilo, en los últimos años de su vida. Se dedicó a la enseñanza por un corto tiempo; después, a la fabricación de lápices — industria del padre — y cuando consiguió hacer un lápiz mejor que el entonces en uso, sorprendió a sus amigos con la declaración de que no volvería a fabricar lápices: « No querría volver a hacer lo que ya he hecho una vez ». No le atraía hacer fortuna de este modo. Leer y estudiar libremente eran las únicas ocupaciones que le satisfacían y por ellas renunció al mundo, prefiriendo, a la sociedad de los hombres, « esa gloriosa sociedad llamada soledad ». Consideraba que seis semanas al año de trabajo remunerado, eran bastante para subvenir a sus sencillas necesidades. Era un hábil carpintero, jardinero, agrónomo y los granjeros vecinos aprendieron a respetar los conocimientos del excéntrico recluso con respecto a sus campos, como muy superiores a los propios. Daba frecuentes conferencias en el Ateneo de Concord y alguna vez en otras partes. El pequeño mundo de su ciudad natal era suficiente para él, y prefería quedarse allí que explorar el mundo. Decía: « Contemplar un halcón en los prados de Concord es más digno para mí que la entrada de los aliados en París ». El río Concord era tan interesante como el Mississipí o el Amazonas. El primer volumen que publicó — *A Week on the Concord and Merrimac Rivers (Una semana en los ríos Concord y Merrimac)* (1849) —, describe una excursión hecha con sus amigos en un bote construído por él mismo. Sus excursiones a los bosques de Maine y Canadá y a las lagunas saladas de Cape Cod le proveyeron de materiales para las obras siguientes: *Maine Woods (Los bosques de Maine)* (1864), *Cape Code (Cabo Code)* (1865) y *A Yankee in Canada (Un yanqui en Canadá)* (1866). En 1845 se construyó con sus propias manos una cabaña junto a Walden Pond: esta vida de ermitaño — dos años — aparece descrita en el más popular y encantador de sus libros, en *Walden or Life in the Woods (Walden, o la vida en los bosques)* (1). Contribuyó al *Dial* y otras revistas ilustradas con un corto número de ensayos que han sido publicados posteriormente con otros escritos. Desde 1837 hasta su muerte, Thoreau llevó un diario en el que iba anotando sus pensamientos, sentimientos y estudios y sus experiencias cotidianas: de él se ha obtenido material para varios volúmenes póstumos. Fuera de algún

(1) El lugar de la cabaña está señalado ahora por un túmulo de piedras recogidas en los campos vecinos y al cual cada devoto peregrino añade la suya en homenaje.

ensayo o poema circunstancial, Thoreau publicó sólo las dos obras citadas : *Una semana en los ríos Concord y Merrimac* y *Walden.* Casi toda la edición de la primera le fue devuelta por el editor. Thoreau dijo : « Ahora tengo una biblioteca de casi 900 volúmenes, de los cuales yo mismo he escrito unos 700 ». La fama le era indiferente y no necesitaba el interés del público ni la simpatía privada para animarse a trabajar. Tenía pocos amigos ; los animales y los indios eran mejores compañeros para él que los hombres cultos, porque estaban más cerca del corazón de la Naturaleza. Emerson fue su maestro y su más íntimo amigo, y escribió bajo la inspiración de su pensamiento. Aunque, en apariencia, Thoreau no simpatizaba con la sociedad humana, fue uno de los primeros que abogó valientemente por la liberación de los esclavos negros. Era tan obstinadamente independiente en sus actos y convicciones como la Naturaleza misma. Amaba los senderos, los robles, las tormentas, las lluvias : gustaba de la vida en plena naturaleza y su entusiasmo es tan auténtico que los lectores se ven obligados a sentir de igual modo, por ejemplo, ante su ensayo *Wild Apples (Manzanas silvestres).* Sólo en años recientes se ha descubierto el valor de Thoreau. El secreto de su fuerza reside en su amor y pormenorizado conocimiento de la Naturaleza, expresados con idealismo. Era un naturalista, pero no un científico. Jamás usaba la trampa ni la escopeta : poseía una especie de misteriosa afinidad con el mundo animal. La piel del zorro le protegía, las ardillas le suministraban sus vestidos y, aunque los hombres le consideraban frío y desagradable, los niños gozaban de su compañía. Todos los objetos vivientes le entregaban sus secretos, a los cuales parecía tener derecho. Poseía la sensibilidad del poeta para cada sonido, para cada paisaje hermoso y, en ocasiones, podía expresar en verso sus sentimientos. Alguna vez, como en su poema *Smoke (Humo),* muestra una expresión clásica feliz, tan exquisita como la de los griegos. Emerson juzgaba su poesía de este modo : « El tomillo y la mejorana no son miel todavía ». Aunque su prosa está llena de substancia poética, su mente no se sometía fácilmente a las restricciones del verso. Él mismo sintetizó sus cualidades generales : « La verdad es que yo soy un místico, un trascendentalista y un filósofo natural hasta los pies ». Lowell opina de él, como escritor : « Su campo era estrecho, pero ser un maestro es ser un maestro. Había adquirido su inglés en un manantial vívido, entre los poetas y escritores de los mejores tiempos... Sus citas son siempre pepitas del más puro oro ; hay frases suyas tan perfectas como ninguna otra en la lengua, y pensamientos que no han sido nunca tan claramente cristalizados ; sus metáforas e imágenes son frescas,

proceden siempre del suelo... » (1). Observaba la Naturaleza con sentido microscópico. Un sendero, una montaña, un arroyo, un bosque era un mundo ideal para él.

Gran lector, conocía a los poetas griegos y llevó a cabo cuidadosas traducciones de algunos. Como otros trascendentalistas, también leyó escritos orientales. Y, asimismo, mucha literatura inglesa : un biógrafo cuenta cien autores en las citas de un solo libro. Los títulos de sus obras indican ya su carácter de escritor : *Excursions (Excursiones), Maine Woods (Los bosques de Maine), A Yankee in Canada (Un yanqui en Canadá)...* Son, en su mayor parte, descripciones de la Naturaleza combinadas con discusiones del autor acerca de la filosofía de la vida. Sus versos nacieron, por lo general, en sus años juveniles : hay, entre ellos, pareados y cuartetos verdaderamente hermosos, pero su gusto es discutible.

Sus contemporáneos no quisieron tomarle en serio ni comprar sus libros, pero las últimas generaciones han coleccionado y publicado sus escritos, aumentando su fama incesantemente. Sus excentricidades han sido olvidadas y se reconoce que si Emerson predicó el individualismo trascendentalista, Thoreau *vivió* aquel evangelio. Aquél enseñaba la disconformidad ; Thoreau puso en práctica su lección, rehusando conformarse a ninguna institución que le desagradase. Emerson aconsejaba una vida en contacto con la Naturaleza ; Thoreau vivió solo en medio de ella, hasta que se sintió satisfecho de haber realizado la teoría de su amigo en vida. Si los trascendentalistas de Concord dieron las directrices para llevar una buena vida, Thoreau, con evidente practicismo yanqui, vivió de acuerdo con tales directrices. Su disconformismo fue total : no se ligó a ninguna profesión, no se casó, nunca fue a la iglesia, nunca votó, rehusó pagar impuestos al Estado, no bebía vino, nunca fumó... Sin embargo, en sus obras también hay afirmaciones : hizo de la vida lo que deseaba y murió satisfecho, siempre vivió en paz y feliz consigo mismo. A la postre, deducimos que toda la vida de Thoreau fue una continua afirmación. Con una vida ascética y con su renunciación a materialismos y vanidades, logró la felicidad.

Cuéntase de él la siguiente anécdota : Como no quiso pagar impuestos al Gobierno, le llevaron a la cárcel. Emerson fue a visitarle en la prisión y le preguntó : « Henry, ¿por qué estás aquí? ». La rápida respuesta del preso fue : « Waldo, ¿por qué no estás aquí? ». Si la historia es verdadera, a buen seguro que Emerson debió de sentirse perplejo y sin saber cómo responderle adecuadamente. Después de este episodio, Thoreau escribió *On the Duty of Civil Disobedience (Acerca de la desobediencia civil)*, obra de

(1) *Prose Works*, vol. I.

explícito anarquismo filosófico, de un radicalismo total. Por ello, los comentadores de Thoreau se han olvidado siempre de mencionar este ensayo. Omisión inexcusable, porque el ensayo representa la última piedra en la obra de Thoreau y en toda su filosofía. Si Emerson había sido un pensador original, Thoreau fue un hombre de acción original. Y hay que reconocer, desde luego, que el pensamiento social de éste, era más avanzado que el de Emerson. Éste mismo escribía : « Thoreau me da en carne y sangre... mi propia ética ».

Thoreau fue ejemplo vivo del individualismo supremo : nunca quiso imponer sus puntos de vista a los demás. Sólo decía : « Si el zapato te está bien, úsalo ». Fue un hombre afortunado : gustó la vida a su sabor y murió reconciliado con la vida y con la muerte. Thoreau representa los días más áureos del Romanticismo en América.

Hay críticos que le han llamado « poseur », « hombre desconcertante ». Sin embargo, Emerson publicó sus cartas, presentándolas como « la más perfecta obra de estoicismo ». Otros le han considerado como un filósofo paradójico, porque decía cosas como éstas : « La iglesia deforma el paisaje ».

En *Walden* encontramos párrafos como éstos : « Mi Genio Bueno parecía decirme : ve a pescar y a cazar, más lejos día por día, más y más lejos... Levántate libre de cuidados desde el alba y busca aventuras. Deja que la luna te encuentre junto a otros lagos... Goza de la tierra, pero no te la apropies... ». ¡Cuánta poesía como ésta hay en *Walden*, el mejor libro de Thoreau! Quería vivir en los bosques una vida «auténtica». Lo demás era no vivir. Poseía una fe rousseauniana en la vida y era escéptico con respecto al progreso por considerarlo antinatural. La más alta civilización significa, para Thoreau, un grado más alto de autodesarrollo. Su posición frente al Estado era una cuestión moral, pues decía : « Si la ley es de tal naturaleza que te exige ser un agente de la injusticia, entonces, yo digo : rompe la ley ». Era natural para Thoreau hablar y actuar así. Quería independencia y profundidad. Es interesante descubrir en sus *Diarios* pasajes que parecen haber sido escritos hace sesenta días y no sesenta años. Los sentidos — ojos, nariz, dedos... — son sus instrumentos de precisión, sus comprobaciones químicas : « Mi vida era un éxtasis ». Su importancia para nosotros es que la sabiduría, la nobleza, las cosas del espíritu, existen para recompensar al hombre y hacerle verdadera y completamente feliz : sin ellas la vida es demasiado trivial para ser vivida. He aquí la lección que nos da la vida y la obra de Thoreau.

Lewisohn opina que si Thoreau se retiró a vivir en la soledad de la Naturaleza fue a causa de que carecía de apetitos y pasio-

nes, de que desconocía la tentación. Y se pregunta, después: «¿En dónde, pues, las renunciaciones?». Y, según él, a causa de que Thoreau «debía de ser impotente». Así, por esta tara física explica su anarquismo filosófico: el hombre puede vivir en los bosques si no tiene pasiones, afectos y humanos cuidados y solicitudes, si no desea a la mujer ni lograr una posteridad. Lewisohn añade que esto no quiere decir que Thoreau no sea admirable en sí mismo: «Hay algo elevado y severo, como una pasión matemática, en él y en su vida. Su sencillez y valor poseen un oscuro y frío «pathos»... Muere como ha vivido, con un frío y abstracto goce y un frío coraje. No había adquirido ni amor, ni obligaciones en el mundo; no dejó a nadie ni nada, excepto a sí mismo... Un hombre sólo posible en Nueva Inglaterra...» (1). Sin embargo, nos parece más bien que Thoreau siguió al pie de la letra el consejo horaciano. Su *Walden* es un libro tónico y alentador, un refugio de belleza y de paz para el hombre que vive en la ciudad llena de humo, ruidosa, fea, multitudinaria.

Otros trascendentalistas. Las opiniones «unitarias» empezaron a ser corrientes hacia 1815 y, durante muchos años, se sostuvo una acalorada controversia entre los congregacionalistas ortodoxos y radicales. El unitarianismo no era sólo una fuerza revolucionaria y expansiva en teología, sino una fuerza energética en literatura, actuando, en esta dirección, con el pensamiento trascendentalista más radical.

William Ellery Channing (1780-1842), discípulo de Samuel Hopkins en Newport, se convirtió en el jefe de los radicales. El sermón que pronunció en Baltimore en 1819, fue considerado «una solemne acusación pública de la teología calvinista». Afirmó la dignidad de la naturaleza humana, que él creía degradada por las doctrinas del calvinismo; mantuvo los derechos de la razón humana y exaltó la función de la conciencia individual. Aquí hallamos el individualismo y la autoridad espiritual centrada en el yo de las enseñanzas de Emerson. Un intenso amor a la libertad era lo más fundamental de las prédicas y escritos de Channing; de este modo, se opuso a la esclavitud tanto como al calvinismo. «Estamos hechos para la libre acción. Ésta sola es la vida y entra dentro de todo lo que es bueno y grande», decía. Sus escritos fueron fundamentalmente controversias, pero sus ensayos *Life and Character of Napoleon Bonaparte (Vida y carácter de Napoleón Bonaparte)* y *The Character and Writings of John Milton (El carácter y las obras de John Milton)* son contribuciones permanentes a la literatura y señalan una era en la prosa americana: ninguna obra crítica había aparecido antes en forma tan elaborada, ni en tan excelente estilo, ni tan rica en conocimientos. Su obra fue valiosa, porque mostraba que una cultura indígena empezaba a aparecer en América.

Theodore Parker (1810-1860) se halla íntimamente ligado a los trascendentalistas, pero es considerado «heresiarca» entre los unitarios. Fue el más notable predicador de Boston después de Channing. Era un lector omnívoro y un prodigioso trabajador;

(1) *The Story of American Literature*, New York, 1939, pág. 141.

su arrebatadora elocuencia se vertía en sus sermones, en sus conferencias y en su tarea de agitación antiesclavista. Su creencia era un deísmo basado sobre principios trascendentes. Se hizo el jefe del ala radical de la Iglesia, desde entonces conocida como los « Unitarios Parkeristas ». De todas sus obras, reunidas en catorce volúmenes, *Historic Americans (Americanos históricos)* y *Lessons from the World of Matter and the World of Man (Lecciones del mundo de la materia y del mundo del hombre)* son las que poseen un interés más permanente. Theodore Parker es una combinación de erudito y hombre práctico. Dice de él Blankenship : « Trascendentalista de extrema variedad, podía expresar las sutilezas de aquella filosofía en palabras de una sola sílaba » (1). Una de las grandes contribuciones de Parker a la vida de su época fue la traducción de los problemas sociales y políticos corrientes en términos de la justicia divina. Ninguna persona de su tiempo comprendió mejor que el gran predicador las causas reales de la acción política. Tales opiniones le hicieron una de las figuras más impopulares de su época, a pesar de ser el último predicador americano de importancia nacional.

Margaret Fuller (1810-1850) ha sido considerada generalmente como el modelo original de la Zenobia de Hawthorne, y ha tenido una fama desproporcionada con el valor de sus libros. Fue la primera que estableció el derecho de la mujer a equipararse intelectualmente al hombre. Editó el *Dial*, el órgano del trascendentalismo, dio brillantes conferencias en Boston y luchó dentro de los movimientos de la época — temperancia (uso moderado de las bebidas), antiesclavismo y más elevada educación para la mujer —. En 1846 fue a Italia y ayudó a Mazzini en su revolución. Se casó con el marqués de Ossoli. Al regresar se ahogó con su esposo e hijo, sin llegar a ver su tierra nativa. Los libros escritos sobre esta interesante mujer son ahora más interesantes que sus propios escritos, aunque su obra *Woman in the Nineteenth Century (La mujer en el siglo XIX)* (1845) es un jalón valioso en la historia del progreso de la mujer americana. El grupo de Concord la aceptó como igual a Emerson, Thoreau y Alcott.

El más visionario y místico del grupo de Concord fue Amos Bronson Alcott (1799-1888), autor de los *Orphic Sayings (Dichos órficos)*. Maestro de una escuela de Boston, renunció a la alimentación animal, trabajó en el campo para probar la dignidad de tales faenas y vivió para exaltar la pura vida del alma. Sus *Tablets (Tablas), Concord Days (Días de Concord)* y *Sonnets and Canzonets (Sonetos y chanzonetas)* contienen toda su sabiduría y concepto de la belleza. Su influencia fue « atmosférica », emanación de su benigno rostro y pura vida. En su escuela implantó métodos revolucionarios : uso del sistema del honor, embellecimiento de la clase y casi abolición completa del castigo corporal entonces en uso. Las lecciones elementales de fisiología y la admisión de un niño negro hizo que se retiraran los dos tercios de los alumnos. Después intervino en el famoso experimento comunista de Fruitlands : fundó su comunidad sobre bases estrictamente vegetarianas. Fue caracterizado por Emerson como un « arcángel tedioso ».

Louisa May Alcott (1832-1888) ejerció la tarea de guardar el equilibrio entre la práctica y el ideal. A los 17 años intentó enseñar, coser y escribir historias para los periódicos. Compuso su primer libro — *Flower Fables (Fábulas de la flor)* —, a los

(1) Op. cit., pág. 316.

16 años, para los hijos de Emerson y sus propias hermanas. Fue enfermera del ejército y con sus experiencias redactó sus *Hospital Sketches (Apuntes del Hospital)*. Obtuvo fama con *Little Woman (Mujercita)* y su secuela *Little Men (Hombrecitos)*. Éstos y otros cuentos juveniles se basan en la vida de su familia e hicieron de ella el escritor más popular para niños de su generación. Su estilo es descuidado y vulgar, pero posee el encanto de la frescura, de la naturalidad, del humor, que provoca la simpatía de los jóvenes y es un evangelio del trabajo y de la vida sencilla.

Poetas menores trascendentalistas: Entre otros poetas afectos por la influencia de Concord, se hallan JONES VERY (1813-1880), una especie de monje y místico unitario cuyos *Essays and Poems (Ensayos y poemas)* (1839) contienen una serie de sonetos notables por su clara espiritualidad y delicada concepción. Entre los Brook Farmers se hallaba CHRISTOPHER PEARSE CRANCH (1813-1892), cuyos *Poems (Poemas)*, *Translation of the Eneid (Traducción de la Eneida)* y *Ariel and Caliban (Ariel y Calibán)* aún dan honor a su nombre. Los lectores del *Dial* esperaban grandes cosas de WILLIAM ELLERY CHANNING (1818-1901), sobrino del ya citado, y de cuyos versos decía Carlyle que « eran dignos en verdad de leerse ». Asociada con el grupo se hallaba HELEN HUNT JACKSON («H. H.») (1831-1885), cuya poesía, *Life of Margaret Fuller (Vida de Margarita Fuller)*, según Higginson, sólo encuentra rival en la de Emily Dickinson. Es mejor conocida, sin embargo, por *A Century of Dishonour (Un siglo de deshonor)* y su vigorosa novela *Ramona* (1884). Otro trascendentalista fue EDWARD ROLAND SILL (1841-1887), erudito e idealista, cuyos dos volúmenes de versos contienen una filosofía —expresada a menudo con gran belleza— que afirma el triunfo del espíritu sobre la carne.

6. Los novelistas. Dos nombres llenan la novela de la época : Nathaniel Hawthorne y Herman Melville. Hay que hacer constar que este último, a pesar de ser el más grande de los dos, fue casi rechazado por completo durante su época.

NATHANIEL HAWTHORNE (1804-1864) aparece al lado de los trascendentalistas, pero no es uno de ellos. Nació en Salem. Algunos de sus antepasados, habían dejado recuerdo, a través de varias generaciones, por sus vigorosas cualidades : uno había perseguido a los cuáqueros ; otro condenaba a las brujas ; su abuelo era el « calvo Hawthorne » de la balada revolucionaria ; su padre fue capitán y murió en Sudamérica en 1808. Pero el escritor era muy distinto de sus ascendientes ; era un soñador que decía : «Los fuertes rasgos de la naturaleza de ellos se han entretejido con los míos ». A los 12 años fue con su madre a Raymond, Maine, donde, durante un año, « vivió como un pájaro del aire, tan perfecta era la felicidad de que gozaba ». Le gustaba errar por los bosques y permanecer hasta medianoche completamente solo en el lago Sebago, « con las profundas sombras de las heladas colinas en cada mano ». « Aquí —declaraba más tarde— adquirí por primera vez mi continuado hábito de soledad ». Se graduó en Bowdoin College en 1825. Longfellow fue su condiscípulo. Sus

compañeros le llamaban « Oberon », porque poseía un buen físico, era fuerte, erguido, con una grande y bien modelada cabeza y hermosos ojos... No se distinguió como « scholar », aunque devoraba los libros, siguiendo los caprichos de su fantasía. Antes de su graduación, publicó *Fanshawe*, una narración de la vida del colegio que después suprimió en cuanto descubrió su torpeza. Durante 14 años, Hawthorne vivió recluído en su propia casa, extraño por completo a su ciudad. Raras veces se le veía de día, pero le gustaba pasear solo a altas horas de la noche por las viejas calles o por la costa, a la luz de la luna. Encerrado en su cuarto, leía y estudiaba, escribía y quemaba sus manuscritos, y volvía a escribir. Fue un período de rígida autodisciplina, en el cual se elaboraron las cualidades de su genio. Algunos de sus cuentos habían aparecido en los « magazines » ; en 1837 recogió estos primeros trabajos en el volumen *Twice-Told Tales (Cuentos contados dos veces)*. Fue generosamente alabado por Longfellow y Poe, los cuales reconocían su vigor de cuentista y predecían su fama. Había atraído el amistoso interés de Bancroft, el historiador, y, por mediación suya, consiguió un puesto en la Aduana de Boston, de cuya tiranía escapó a los cuatro años. Pasó el año siguiente con la comunidad de la Granja Brook, deseando hallar en este experimento casi comunista las condiciones favorables para una vida, si no ideal, confortable. Se estaba preparando para el acontecimiento más importante de su vida : su casamiento con Sofía Peabody, mujer exquisita y cultivada. El experimento agrario « trascendental » fue una costosa desilusión, y en 1842 abandonó su visionaria Arcadia, se casó y se estableció en « Old Manse », el antiguo curato de Concord. Aquí, durante tres años, se dedicó a la literatura y « a la felicidad ». Aquí nació *Mosses from an Old Manse (Musgos de una vieja casa)* (1846), cuya introducción es un encantador capítulo autobiográfico, pieza idílica que un crítico considera « la más suavemente matizada y exquisita obra de su pluma » (1). Los editores pagaban poco y lentamente : la feliz pareja gustó de « algunos de los inconvenientes de la pobreza ». Hawthorne aceptó, el puesto de inspector de aduanas en Salem, que perdió, en 1849, por un cambio de administración en Washington, volviendo a su trabajo literario. Es de notar que Hawthorne no escribía nada en estos períodos de trabajo oficial, excepto cuadernos de notas y diarios. Su genio, delicadamente organizado, no podía crear sometido a las restricciones de tales deberes administrativos : requería largos intervalos de meditación ininterrumpida. Volvió a trabajar en su novela *The Scarlet Letter (La letra escarlata)*, que se pu-

(1) CURTIS, *Literary and Social Essays*, 3.ª serie.

blicó en 1850. El éxito fue inmediato y entusiástico, quedando establecida su reputación. Al fin, había producido América una obra imaginativa del más alto orden y genuinamente americana al mismo tiempo. De 1850 a 1853 fueron los años más prolíficos de Hawthorne. Escribió *The House of Seven Gables (La casa de los siete aleros)* y *Wonder Book (Libro de las maravillas para niños y niñas)*. En 1852 volvió a Concord ; se instaló en una casa antigua y el mismo año apareció *Blithedale Romance*, « la más luminosa, la más vívida de sus ficciones ». Fue enviado como cónsul a Liverpool; pasó siete años en el extranjero, los últimos de ellos en Italia. En Florencia habitó una villa retirada que miraba a la ciudad, a la que hizo referencia en *The Marble Faun (El fauno de mármol)* (1860), y este mismo año volvió a América. De nuevo en Concord, terminó *Our Old House (Nuestra vieja casa)* (o patria), hecha con notas tomadas en Inglaterra. La Guerra Civil deprimió su fuerza creadora al mismo tiempo que su salud física. Empezó dos novelas que no llegó a acabar.

Su vida fue pura, bella, feliz, aunque exteriormente pareciera austera y melancólica. Era un temperamento sensitivo y fácilmente impresionable. Tendía a la soledad y al silencio, ayudado por sus hábitos de estudio y la insociable vida de su familia. Amaba a los niños con pasión y escribió cuentos para ellos que han sido clásicos desde el día de su publicación.

Es difícil intentar el análisis del arte de Hawthorne, a quien Abernethy llama « supremo artista » (1). Su obra carece de jalones para trazar su proceso. Algunas cosas, sin embargo, son obvias : su mente trabaja con más naturalidad en el dominio de lo ideal y lo espiritual, aunque, con todos, es un observador tan minucioso como cualquier realista que rindiera culto a Balzac. Este fino equilibrio entre lo ideal y lo real es una de las principales características de su genio. Su pensamiento tiende con facilidad al simbolismo, a la alegoría, al apólogo, pero su forma no es nunca rígida ni mecánica, y siempre mantiene su obra dentro de los límites de lo bello. Nada hay en él de extravagante, ni de vulgar, ni de sensacional. Su lenguaje es selecto. Sin afectación alguna, lleva a la prosa la gracia y el ritmo de la poesía. Field acierta al decir que sus escritos « nunca manchan la mente del lector con una imagen desagradable » (2). Su estilo es encantador y, aunque parece ser un don natural, el propio Hawthorne declaraba que era « el resultado de una gran práctica ». Consciente de sí mismo desde sus primeros cuentos, en las obras más extensas se hizo rico, libre y espontáneo, llegando a

(1) Op. cit., pág. 196.
(2) *Yesterday with authors.*

transmitir los más delicados matices de pensamiento y sentimiento con maravillosa precisión.

El tema que siempre preocupa a Hawthorne es el problema del pecado, herencia, sin duda, de sus antecesores. Sin embargo, aunque no simpatizaba con los puritanos, aquel interés y preocupación le dominaban : la conciencia de Nueva Inglaterra había cautivado su imaginación. Así, Lowell le llama « el involuntario poeta del puritanismo » (1). Hawthorne transforma el ambiente que le rodea en ficciones bellas e interesantes. Por el mágico toque de su fantasía inviste a la difícil historia de Nueva Inglaterra de un misterio romántico. Por esto, sus narraciones son, mejor que novelas, lo que en Norteamérica se llama « romance ». En ellas, Hawthorne cuida menos el argumento y la acción, y más la atmósfera, el sentimiento y la silenciosa desnudez de las almas.

Sus cuentos. Las narraciones de *Twice-Told Tales (Cuentos contados dos veces)* (1837) y *Mosses from an Old Manse (Musgos de una vieja Casa Rectoral)* (1846) son de tres clases : cuentos alegóricos — *Rappaccini's Daughter (La hija de Rappaccini)* —, cuentos de fantasía pura — *The Snow Image (La figura de nieve)* y *The Great Carbuncle (El gran carbunco)* — ; cuentos históricos — mitos y misterios del viejo Massachusetts —, tales como *The Gray Champion (El campeón gris)* y *Legends of Province House (Las leyendas de Province House)* ; graciosos y pequeños apuntes de escenas reales, como *Main Street (Calle Mayor)* y *The Village Uncle (El tío de la aldea).* En estas primeras obras encontramos ya todas las cualidades distintivas de Hawthorne en cuanto a estilo y tema ; pero la acabada perfección no se ha alcanzado aún. La mejor crítica que se ha hecho de estos cuentos, procede del propio Hawthorne : « Poseen el pálido tono de las flores que se abrieron en una sombra demasiado retirada ». No hay bastante carne y sangre real en ellos.

Sus grandes novelas. Se considera que *The Scarlet Letter (La letra escarlata)* es su mejor novela. (Esta letra es la A, la primera de la palabra « adúltera », que ha de llevar Ester Prynne en el pecho, marcada a fuego, por haber dado a luz un niño, ausente su marido del hogar desde hace largos años. El amante, cuyo nombre se obstina Ester en no revelar, es el pastor Dimmesdale, el cual sucumbe ante su propia culpa y ante el marido, que regresa disfrazado.) La clara visión de las pasiones elementales de la naturaleza humana, su fuerza para calar hasta lo más profundo del corazón y del alma, es enorme. El análisis es tan detallado como un experimento psicológico. La letra llameante, que simboliza la vergüenza de Ester, se graba en la conciencia del

(1) *Fable for critics.*

lector casi tan inexorablemente como en el pecho del culpable Arthur Dimmesdale. La novela pinta la lucha espiritual de cuatro seres humanos contra la rigidez y la superstición. Sin embargo, esta novela, en manos de un novelista como Dostoievsky o Tolstoy o hasta — para descender más bajo — Dickens, habría sido una de las obras más impresionantes de la literatura, tan inolvidable como los sufrimientos de Lear. Pero en las manos de Hawthorne, desgraciadamente, los personajes son sólo figuras pintadas al pastel sobre un fondo sombrío. ¿Por qué? Porque carecen de calor humano, son impersonales. Acaso la tesis de *The Scarlet Letter (La letra escarlata)* sea : la recompensa del pecado es la muerte. Pero la novela no prueba nada. Ésta no puede analizarse de una manera corriente. El argumento y la acción son mínimos, en el sentido usual de las palabras. Ninguno hace nada. Sin embargo, es un argumento de absorbente interés : los acontecimientos no son físicos, sino psicológicos. El carácter mejor construído, en nuestra opinión, es Ester, la figura central de la obra. Hawthorne pinta dos tipos de mujeres : la mujer pálida y etérea, como Priscilla e Hilda, y las sanguíneas y vivas criaturas, representadas por Ester, Zenobia y Miriam. Dimmesdale, compañero de Ester en el pecado, es un poco sombrío y mueve a algunos lectores a la piedad. Cullingworth es algo melodramático en su psicología. Little Pearl da un toque de color en tan sombrío cuadro y es artísticamente un acierto, aunque se ha apuntado cuán lejos se halla de la verdadera naturaleza de una niña. Los demás caracteres, vistos individualmente o como parte de la cruel gente puritana, están convenientemente caracterizados y armonizan con el plan general. Sea o no un trascendentalista, Hawthorne procede en esta novela de acuerdo con una teoría trascendental : cada mente puede comprender las obras de toda otra mente. En *The House of Seven Gables (La casa de los siete aleros)* se presentan las consecuencias del pecado hereditario. Ésta es la más popular entre sus cuatro novelas grandes, y se halla cerca de la novela de costumbres. Se desarrolla en la vieja Salem. Aunque la atmósfera es otoñal, hay brillantez en ella, variedad e interés humano, humor y vigorosa caracterización. *The Blithedale Romance* es un espléndido memorial del experimento de la Granja Brook. Con la imaginación libre de toda cortapisa histórica, Hawthorne describe la vida de los reformadores tal como la vio y la juzgó durante su propia insatisfactoria experiencia entre ellos. Es obra llena de la vida y del paisaje del Nuevo Mundo, con frecuencia idílica en los hermosos cuadros al aire libre. El interés se centra en la bella Zenobia, magnífica creación y uno de los mejores caracteres femeninos de Hawthorne. *The Marble Faun (El fauno de mármol)* es una no-

vela más rica en belleza descriptiva ; tiene como fondo la majestad de Roma. La ciudad imperial, con su esplendor en decadencia, ejerció sobre Hawthorne una poderosa fascinación que sabe transmitir a sus lectores. Entreverada de bellas descripciones sobre el Arte y la Naturaleza, la línea argumental sostiene el propósito moral del libro. Hawthorne trata en éste el problema del mal en su más amplio y profundo aspecto, buscando una explicación a su existencia y a su misterioso poder transformador. Donatello es un símbolo de la evolución del alma humana.

Junto a Hawthorne, y en el campo de la ficción, la crítica moderna coloca a Twain, Henry James y Theodore Dreiser. Pero nadie se ha atrevido a colocarle al lado de Fielding, Tackeray, Hardy y Conrad, porque tiene serios y obvios defectos : falta de interés humano por las cosas de la vida y de la gente. Su alegorismo y simbolismo son la causa de ello. Además, a despecho de su interés por las ideas, la categoría intelectual de Hawthorne no fue amplia ni profunda. Aunque, era demasiado inteligente para no sentir curiosidad por el problema del mal, su mente no era lo bastante poderosa para realizar un estudio profundo del eterno problema. Lo trata como un tema poético, pero no en un plan moralizador ; y por esto se salva Hawthorne, que es el único artista de su generación que no pretende ser un pensador. Sólo en un estrecho y especial sentido, Hawthorne fue romántico : le preocupaban los valores éticos románticos, pero era demasiado escéptico. Y « el escepticismo temperamental no es capaz de nada, excepto de escepticismo » (1). Hawthorne era, pues, un romántico moderado.

Según Lowell, posee « la más rara imaginación creadora del siglo, la más rara, en algunos respecto ideales, desde Shakespeare ». Bayrd Taylor, por su parte, opina : « Su estilo no es menos límpido que el de Irving, y es más atractivo en cuanto no muestra las proporciones de ningún modelo ni las costumbres de ninguna época anterior... No es sólo americano, aunque ninguna otra raza o época podría haberle producido » (2). Leslie Stephen dice : « Ama lo maravilloso, no en el sentido vulgar de la palabra, sino como símbolo de la perplejidad que experimenta cada hombre meditativo en su viaje por la vida... » (3). Hutton examina su método literario : « Sus caracteres son reales y están delineados de un modo definitivo, pero todos están vistos a una luz — la luz contemplativa de la idea particular que ha flotado delante de él en cada una de sus narraciones —, y son vistos, no completamente y en su integridad, como cosas vistas en pleno día, sino

(1) PARRINGTON, Op. cit., pág. 373.
(2) *Essays and Notes*, pág. 354.
(3) *Hours in a Library*, 1.ª serie.

como cosas tocadas por la luz de la luna... Sus novelas no son novelas en el sentido ordinario ; son situaciones ideales explicadas mediante un minucioso estudio... » (1). Woodberry, por su parte, cree que « el elemento primario en el arte de Hawthorne es la imagen, clara y vívidamente captada por el ojo... La imagen así presentada, tiene siempre relación con una idea, algunas veces en un sentido, algunas veces en otro » (2).

HERMAN MELVILLE (1819-1891) ha sufrido en su reputación las más curiosas vicisitudes. Su primer libro alcanzó un considerable grado de popularidad, pero cada obra sucesiva fue mereciendo menos y menos favor hasta que el escritor se vio obligado a abandonar su carrera literaria para convertirse en un inspector de aduanas. Sin embargo, cuando murió, el público pareció reconocer la significación de su obra. Una historia de la literatura americana publicada en 1901 le dedica una frase; otra, diez años más tarde, le confiere tres líneas en el apéndice y da los nombres de cinco de sus obras ; el cuarto volumen de la *Cambridge History of American Literature* (1918) le otorga tres páginas y una cuidada bibliografía. El centenario de su nacimiento despertó gran interés por el hombre, y en 1941 apareció su primera biografía, obra admirable de Raymond Weaver. Desde entonces, Melville ha sido tema de innumerables artículos y estudios biográficos y críticos. Lewis Mumford, en su *Herman Melville*, declara que este escritor comparte con Walt Whitman la distinción de ser « el más grande escritor imaginativo que ha producido América : su obra épica, *Moby Dick*, es uno de los monumentos supremos de la lengua inglesa; y en profundidad de expresión y alcance religioso, difícilmente hay alguien en el siglo XIX, con la sola excepción de Dostoievsky, que se pueda colocar a su lado ». Así, en el corto espacio de treinta años, la reputación de Melville ha surgido de la más completa oscuridad hasta un plano de igualdad con los más grandes escritores de todos los tiempos. Y, aunque la cosa parece excesiva, Mumford se atreve a situar *Moby Dick* al lado de *La Divina Comedia, Hamlet, Los hermanos Karamazov* y *La guerra y la paz*. El desvío de América hacia Melville en los primeros tiempos se explica porque le consideraba un misántropo que odiaba a la Humanidad, repudiaba la sociedad y atacaba las instituciones más reverenciadas. Melville tenía también una Utopía suya, una tierra de olvido, pero cometió el fatal error de visitar esta tierra en persona. Los mares del Sur eran la Utopía de Melville, pero una estancia de cuatro meses en el tropical Taipí produjeron en el visitante sólo un insuperable deseo de huir de allí. Todas las utopías fueron sometidas a la crítica

(1) *Literary Essays.*
(2) *Nathaniel Hawthorne. How to know him,* Indianápolis, 1918.

por Melville. Como Hawthorne, Melville se sentía preocupado por el problema del mal, en su origen, significación y destino final. Esta cuestión es enjuiciada principalmente en su gran libro *Moby Dick*. Así como Hawthorne examinaba el problema dentro de las sombras del pasado, Melville sitúa el asunto dentro de la civilización contemporánea. El romanticismo de Hawthorne le guardaba de ofender a muchos lectores ; el realismo de Melville, en cambio, ofendió a muchísimos. Otra causa de su impopularidad inicial fue la relativa oscuridad de algunas de sus obras : el mismo *Moby Dick* no es tan claro como el cristal.

Melville nació en Nueva York. Era hijo de una antigua y distinguida familia. Quedó huérfano de padre a los 13 años y no pudo recibir una educación ni adecuada ni suficiente. Los primeros años de su vida aparecen narrados en *Redburn* (1849), aunque el lector no sabe si toda la amargura que había en el corazón de Wellingborough Redburn, residía realmente en el corazón del joven Melville. Después de un viaje a Liverpool en 1837, desempeñó diversas ocupaciones hasta embarcar como marinero, en 1841, en el « Acushnet », inmortalizado en *Moby Dick* con el nombre de « Pequod ». Cuatro años más tarde volvió el ballenero, cargado de aceite, pero Melville no formaba parte de su tripulación : había desertado en las Islas Marquesas, en el sur del Pacífico. Él y un camarada fueron a parar al hermoso valle de Taipí. Toda la historia es narrada en *Moby Dick* y a ella remitimos al lector, recomendándole esta deliciosa fuente de información. Los habitantes eran salvajes — Melville temía que fuesen caníbales —, pero sus costumbres eran pacíficas, y habitaban en un verdadero paraíso. Un ballenero australiano rescató, al fin, a Melville, el cual llegó a Tahití, en donde tuvo algunas interesantes aventuras que aparecen vívidamente relatadas en *Omoo (Omú)* (1847), otro libro que parece destinado a ser inmortal. Finalmente, Melville llegó a Boston en 1844. El relato de este último viaje no es dado en *White Jacket (Chaqueta blanca)* (1850). En cuanto puso pie en la patria, Melville escribió todos sus libros en rápida sucesión. Empezó en 1846 con *Typee (Taipí)*. Como sus obras no le producían suficiente dinero para vivir — se había casado —, compró una granja en Berkshire Hills, en el oeste de Massachusetts, y se dedicó a escribir su *Moby Dick*, que se publicó en 1851. Hawthorne era su vecino y se inició una estrecha amistad entre ambos ; la dedicatoria del libro a Hawthorne eternizó aquella intimidad. La gran obra épica del mar no se vendía bien. En 1852 vio la luz *Pierre*, que algunos críticos han llamado « libro desesperado ». Las necesidades vitales obligaron a Melville a desempeñar un puesto en la Aduana de Nueva York, en 1867. En 1886, su esposa heredó bastante

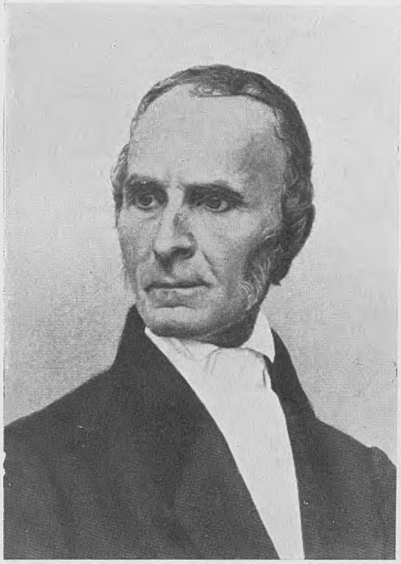
dinero ; el novelista renunció a su puesto e intentó escribir de nuevo : *Billy Budd* fue el único fruto interesante de este período, pero apareció después de la muerte de su autor, en 1924.

Melville descubrió los mares del Sur para la literatura. El descubrimiento fue continuado por Stevenson, Loti, Maugham y Brooke, pero es dudoso que ningún libro de estos autores supere a *Taipí* y *Omú*, de Melville. El primero de éstos ha sido probablemente más admirado que el segundo, por su frescura expresiva y los chispazos de genio. En él aparece Fayaway, figura imperecedera en su primitiva belleza, especie de diosa de la antigüedad clásica. Los episodios de *Taipí* están relatados con tal vivacidad y dramatismo, que hacen creer al lector que vive sus propias experiencias. A pesar de la juventud de su autor, los dos libros contienen acres reflexiones y la desilusión de un hombre maduro con respecto a la sociedad y la civilización. Su posición crítica es severamente hostil. La vida en el valle de Taipí era tan atractiva que Melville vuelve a sentir estimación por la raza humana, estimación que vuelve a perder en cuanto se vuelve a poner en contacto con la civilización. Al leer el libro nos preguntamos : ¿Cuál es la causa de la amargura de Melville? Y, si es feliz en Taipí, ¿por qué abandona la isla? La respuesta la hallamos en boca de Hawthorne, quien creía que Melville no se daría reposo hasta encontrar una creencia definida y clara : « No puede creer ni se siente cómodo con su falta de creencia, y es demasiado honrado y valiente para no intentar ser ni el uno ni el otro ». Esta opinión de Hawthorne explica, tal vez, muchas cosas de la vida de Melville, su partida de Taipí (Typee) y su idealización de la vida entre los salvajes.

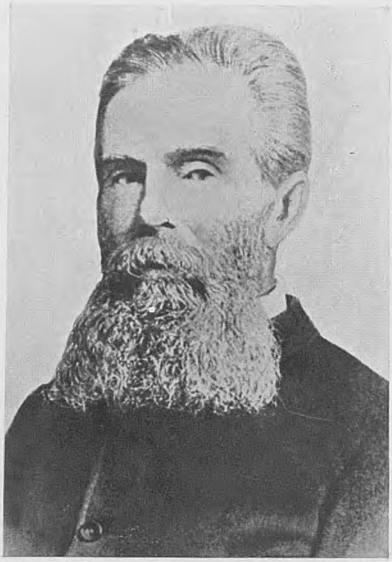
Redburn y *White Jacket (Chaqueta blanca)* son dos buenos libros sobre el mar. En el primero hay magníficas descripciones del barco, la tripulación, las peripecias del viaje, la miseria que Melville vio en los suburbios de Liverpool, la siniestra figura de Jackson, etc., y están llenas de veracidad. En el segundo libro, lo más notable de él es la creación de Jack Chase, una de las figuras más admirables de esta clase de literatura. Por otra parte, la obra expresa una condenación de los azotes recibidos en castigo por las tripulaciones de la armada, y cuéntase que cuando el Parlamento discutía la abolición de esta severa sanción, varios miembros de aquél tuvieron en sus manos este libro de Melville.

Pierre es acaso el libro más amargo producido en el continente. Parece la autobiografía espiritual de Melville, y hay críticos que la creen digna de ser comparada con las confesiones de Rousseau y de San Agustín. El propio corazón de Melville es una plena oscuridad : en ella y desde ella nació su libro.

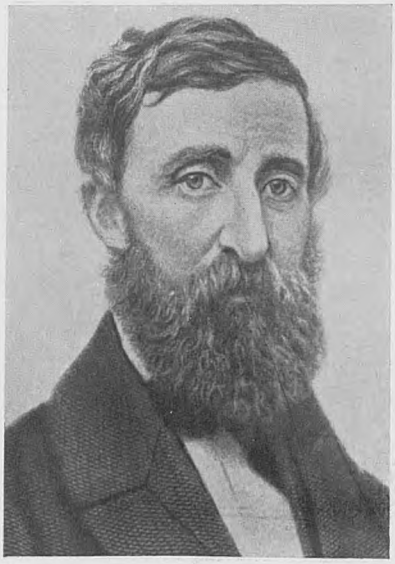
Moby Dick, en su superficie, es el libro de la ballena. Todo cuanto se sabe acerca del cetáceo — anatomía, costumbres, variedades, importancia económica, su captura y transformación en aceite — se halla en el libro. La historia es sencilla. El narrador, Ismael, parte de Nantucket en el ballenero « Pequod », comandado por el capitán Ahab, que ha perdido una pierna en un combate con una ballena blanca. El cetáceo escapó, y una profunda sed de venganza convierte al inválido en un monomaníaco : su único deseo es matar a la ballena blanca. Todo el libro es la búsqueda sin descanso de Moby Dick ; de aquí la sencillez del relato, a pesar de su longitud. Pero la simple narración no lo es todo en la obra ; hay algo más detrás de cada palabra. Cierto simbolismo es evidente, ciertos pasajes parecen alegóricos : Moby Dick puede ser el pecado, el mal ; el océano, la vida ; el capitán Ahab, la inconquistable alma del Hombre. La larga búsqueda de Moby Dick, el combate, la catástrofe final, son la representación simbólica del espíritu del hombre en lucha con el inmenso problema del mal. Melville dice : « Ese insonoro océano en que agonizas es la Vida... La ballena blanca nadaba ante él como una encarnación de todas esas fuerzas malignas, que algunos hombres profundos sienten que los están devorando ». Un análisis del significado simbólico de *Moby Dick* es imposible, porque Melville escribió el libro sin una idea muy clara de la alegoría. Algunos han interpretado la ballena como símbolo del universo ; otros han visto en Ahab la verdadera imagen de Melville. En realidad, el significado de *Moby Dick* no es más claro que la significación final de *Hamlet*. El libro de Melville es, desde luego, una obra llena de contradicciones. Ciertos pasajes son muy claros, otros no ; a veces, la acción es dramática, en otras queda completamente suspendida por páginas y páginas de información exacta, pero farragosa. A pesar de las caídas de la narración, *Moby Dick* posee una fuerza que ningún otro libro posee en toda la literatura americana : Ningún lector puede dejar de ser un miembro de la tripulación del « Pequod » en aquel extraño viaje, que sólo termina cuando barco, capitán y tripulantes perecen en el mar. Cualquiera que sea la significación de *Moby Dick* — un viaje marítimo, un tratado sobre las ballenas, el estudio de una psicología anormal —, su mejor y más sabia interpretación será considerarla como una sinfonía o profundo poema épico del mar. El autor sabe captar las variaciones del océano ; es decir, sabe interpretarlo casi de un modo psicológico. El estilo de la prosa se adapta adecuadamente al tema y carácter de la obra, y quizá sea más poesía que prosa. Dice Blankenship : « Páginas y páginas del relato tienen la majestad y la fuerza de un poema grandioso, y, a veces, los caracteres hablan en una lengua que nunca ha sido



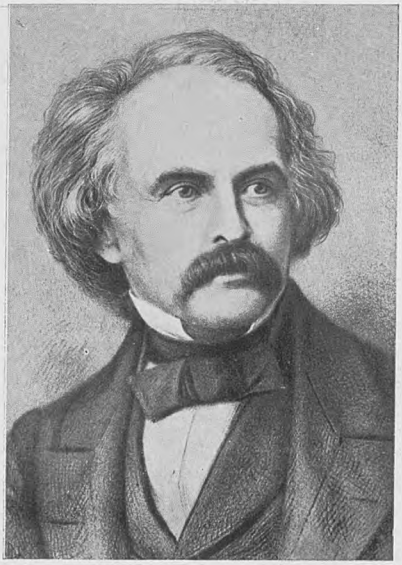
John Greenleaf Whittier



Herman Melville



Henry David Thoreau



Nathaniel Hawthorne

Abraham Lincoln defendiendo a un inculpado de asesinato

Abraham Lincoln redactando la Proclama de Emancipación de los esclavos

igualada por su fuerza y rítmica belleza desde los tiempos de Shakespeare » (1). Después añade que *Moby Dick* es más que un libro : es justamente la más grande experiencia.

7. El movimiento abolicionista. Desde 1830 a 1865, dos grandes movimientos afectaron la vida nacional americana y culminaron ambos, finalmente, en la Guerra Civil o Guerra de Secesión. Se había establecido la Constitución con grandes dificultades, sobre todo porque respetar y conjugar la libertad y los derechos de todos los Estados era una tarea dificilísima. Patrick Henry había alarmado con « los derechos del Estado », y el espíritu de desafección se había ido extendiendo por el Sur, gracias a John Randolph y John C. Calhoun, autor y defensor de la doctrina de « nulificación ». En el Norte, el partido que sostenía la autoridad de la Constitución y la integridad de la Unión, estaba dirigido por Henry Clay y Daniel Webster. La gran cuestión era saber si la Constitución había establecido una Unión o una Confederación, un gobierno centralizado o una liga de Estados soberanos. Pero otra cuestión también preocupaba a ambos bandos : la esclavitud. William Lloyd Garrison, con la publicación de *The Liberator (El Libertador)*, en Boston, inició, en 1831, el movimiento abolicionista.

« El debate forense, aunque brillante e impresionante en política, raras veces produce literatura » (2). Durante un período de 40 años, la elocuencia del Congreso produjo escasas muestras literarias de un valor permanente. Sólo los discursos de Webster merecen recuerdo. Los agudos y lógicos argumentos de Calhoun y los magnéticos y persuasivos discursos de Clay se han perdido en el olvido común de los «documentos parlamentarios». La poderosa personalidad de aquellos jefes no quedó transferida a sus palabras. Sólo Webster poseía genio suficiente para vestir sus argumentaciones con pensamiento y sentimiento, y elevarlas de la simple controversia a un plano de arte. Mientras la causa de la Constitución nutría a magníficos controversistas, la causa de la esclavitud apasionaba a oradores y poetas.

La oratoria. Webster representa el tercer período de la elocuencia americana. En algunos aspectos, la oratoria pública de este período fue superior a la de la época revolucionaria. Los mejores discursos eran más elaborados, más artísticos y documentados, persiguiendo la gracia y la dignidad de la oratoria clásica. Por lo general, se escribían y corregían con cuidado antes de ser pronunciados o publicados. Pero la tendencia más extendida era adoptar un estilo pomposo y superficial, el « estilo del

(1) Op. cit., pág. 386.
(2) ABERNETHY, Op. cit., pág. 209.

Cuatro de Julio», florido y presuntuoso. La oratoria seria apareció, prácticamente, en América al final de la Guerra Civil. Al principio, el pueblo consideraba al orador y al estadista como un guía en las cuestiones públicas; pero estas funciones fueron asumidas entonces por los periódicos. La oratoria pública tomaba, jornada tras jornada, el carácter de una diversión popular, perdiendo sus rasgos instructivos.

Los oradores de este período se clasifican según su actitud con respecto a la esclavitud. John Randolph, John C. Calhoun y Robert Y. Hayne representaron las demandas del Sur. Henry Clay, Daniel Webster, Edward Everett, Rufus Choate y Robert C. Winthrop se opusieron «moderadamente» a la esclavitud. Los abolicionistas, sin embargo, luchaban por sus ideales con cálido entusiasmo e irresistible honradez, dirigidos por William Lloyd Garrison, Wendell Phillips, Charles Sumner y Abraham Lincoln. Los discursos de casi todos estos hombres poseen cualidades literarias dignas de estudio, pero carecen de la grandeza que es necesaria para sobrevivir en literatura. Los discursos de Webster y algunos de Lincoln pertenecen, sin embargo, a la historia política y literaria de América.

Daniel Webster (1782-1852) ha sido honrado con el título de «príncipe de los oradores americanos». Nació en Salisbury, New Hampshire, demostrando, desde niño, una manifiesta afición por los libros. Estudió en Darmouth College. Era tímido para hablar en la escuela, pero su elocuencia se reveló entre los granjeros vecinos, quienes escuchaban fascinados sus recitales poéticos y bíblicos. En cambio, había sobresalido en el colegio por su sorprendente y tenaz memoria y su claro y convincente razonamiento. Poco a poco superó su timidez para hablar, hasta que se reconoció su fuerza oratoria. Empezó a estudiar leyes, ejerciéndolas y haciéndose famoso en Portsmouth. En 1813 ingresó en el Congreso. Su discurso *Darmouth College Case (El caso de Darmouth College)*, que pronunció ante la Corte Suprema de Washington, le dio fama nacional de gran jurisconsulto. Su lenguaje sencillo, cargado de intenso sentimiento con el cual cerraba su argumentación, fue tan efectivo que hizo llorar al juez. No obstante, su reputación de orador quedó afirmada por su discurso de Plymouth, en 1820, al conmemorar el segundo centenario de la llegada a tierra de los peregrinos. El público, sin detenerse a analizar sus propios sentimientos o el discurso en sí mismo, reconoció que un nuevo genio había aparecido ante él. Su carrera oratoria triunfal prosiguió, obteniendo grandes éxitos al defender la Constitución y la Unión. Pero en 1850 pronunció uno en en el que intentaba contentar al Sur, aceptando medidas de compromiso — como la ley del Esclavo Fugitivo — odiosas para

el Norte. El discurso no obtuvo ni un solo voto en el Sur y, en cambio, ganó la indignación del Norte. Webster se había traicionado a sí mismo, dejando de ser el jefe del movimiento abolicionista. Carlyle decía de él que « era un tipo magnífico que parecía una catedral andante ». Durante una generación entera, fue el oráculo público de Nueva Inglaterra : sus discursos se leían y estudiaban en cada hogar. Webster era el campeón de la « Unión ». Y es el único estadista americano que puede ser contado entre los hombres de letras de influencia permanente. Sus discursos son piezas literarias tanto como oratorias, porque son algo más que locales y temporales y porque contienen elementos de permanencia literaria : pensamientos elevados vertidos en formas artísticas. Sobre estas dos sencillas cualidades — claridad y fuerza — construyó su distintivo estilo, llano, preciso, vigoroso y sin afectación. Carpenter (1) le compara a Cicerón. Y Blankenship dice de él : « El gran orador volvió las espaldas a la promesa romántica y se convirtió en el realista de Nueva Inglaterra » (2).

Edward Everett (1794-1865) fue sucesivamente profesor, predicador, editor, miembro del Congreso, ministro en Inglaterra, secretario de Estado, gobernador de Massachusetts y presidente de Harvard College. Alcanzó renombre como investigador, por sus gustos clásicos, amplia cultura y por la elocuencia y elegancia de sus discursos. La fama le reconoce como « el más cumplido caballero de su época ». Emerson decía que su influencia y su brillante presencia era « casi comparable a la de Pericles en Atenas ». Su popularidad, como conferenciante, no ha sido sobrepasada en América : su conferencia sobre « Washington » fue repetida cerca de ciento cincuenta veces (!). Su estilo era adornado : frases largas, correctas, clásicas, bellamente equilibradas y muy ornamentadas. Hoy día, empero, toda esta coruscante retórica resulta afectada.

Rufus Choate (1799-1859), estadista y orador, cuya fama se halla estrechamente unida a la de Webster. Su discurso más famoso es *Eulogy on Daniel Webster (Elogio de Daniel Webster)*. Choate fue notable por sus éxitos ante los jurados y mereció el título de « el primero de los abogados americanos »; pero no menos se destacó por sus cualidades como erudito, pues su mente no se limitaba a las leyes. Conocía muy bien la literatura inglesa y poseía un rico vocabulario que los historiadores de la literatura han comparado al de Milton y Shakespeare. Su estilo es florido, opulento, casi oriental : riqueza de adjetivos, fuerza pictórica ; sus frases son maravillas de elaborada retórica. El discurso mencionado, *The Eloquence of Revolutionary Periods (La elocuencia en los períodos revolucionarios)* y *American Nationality (La nacionalidad americana)* no han perdido aún su encanto.

Robert Charles Winthrop (1809-1894), que empezó su carrera como estudiante de leyes en la oficina de Daniel Webster, se parecía a sus colegas oradores de Boston en la amplitud de su

(1) *American prose*, págs. 9 y 103.
(2) Op. cit., pág. 276.

cultura clásica y en su popularidad como orador en las ocasiones históricas y conmemorativas, en las que actuaba con refinada elocuencia. Fue el orador en la ceremonia de la imposición de la primera piedra del monumento a Washington, en 1848, y en la de inauguración en 1885.

WENDELL PHILLIPS (1811-1884) fue el orador, el estadista, el poeta y el novelista del abolicionismo. Su lengua era como una espada llameante en la conciencia nacional, hasta que se ganó la causa del esclavo. Poseía todas las buenas cualidades del gran orador público, buena presencia, hermosa voz, extensos conocimientos, profundidad, humor, fuerza para acusar, valeroso espíritu : con igual facilidad podía cautivar un auditorio culto, que conquistar al que le era hostil. James Bryce le considera como «uno de los primeros oradores del siglo presente, y no es más notable por la perfección de su estilo que por la transparente sencillez del mismo». Después de haber terminado la obra de emancipación, Phillips continuó pronunciando conferencias, tales como *The Lost Arts (Las artes perdidas)* y *Toussaint l'Ouverture (La Obertura de Toussaint)*. Desde antes del término de la guerra se interesó por el sufragio femenino y el abstencionismo. Como abolicionista, Phillips suscita admiración por el valor físico y moral que desplegó ; como hombre de letras, tuvo menor importancia. Pero es, en verdad, difícil de ver en qué consistía su fuerza, si leemos ahora sus discursos. Casi todos apelan a los prejuicios de los oyentes y de aquí su éxito. Curtis le elogia, Pattee disminuye su mérito. Entre todos sus escritos publicados, los más dignos de consideración son los siguientes : *The Constitution, a Pro-Slavery Compact (La Constitución, contrato pro esclavitud)* (1844), *Speeches (Discursos)* (1850), *Defense of the Anti-Slavery Movement (Defensa del movimiento antiesclavista)* (1851), etc. Si carece de valor literario, es justo reconocer que fue un hombre que figuró en cada página de la época más memorable de la Historia de América. Puso su ardiente elocuencia al servicio de su profundo sentido del deber y de la honradez. Quedará como campeón de la causa de los desheredados y de todos los movimientos de renovación. No malgastaba palabras : su estilo era directo, conciso y simple.

CHARLES SUMMER (1811-1874) fue el *líder* de los abolicionistas en el Congreso. Era un hombre cuya « alma ardía de entusiasmo moral », que impresionaba como orador, no tanto por su elocuencia, argumentación o amplitud de conocimientos, como por su profunda e intensa rectitud moral. De gustos académicos, amante de los libros, de los viajes y de la sociedad cultivada, se vio forzado por un sentido del deber a tomar parte en la agitación contra la esclavitud. Así, hasta el fin de su vida, fue un devoto y caballeroso campeón de los negros. Como tal, era agresivo, impetuoso y no daba cuartel. Fue el hombre del Congreso que más odiaron los defensores de la esclavitud. El amor al derecho era una pasión en él, y a él dedicó todas sus energías. Su celebrado discurso *The True Grandeur of Nations (La verdadera grandeza de las naciones)* (1845) impuso su fama como orador. El más famoso de sus discursos parlamentarios es *The Crime Against Kansas (El crimen contra Kansas)*. Los doce volúmenes de sus discursos aún contienen materia viva a causa de los ideales que guían su pensamiento, el fervor moral que llena sus palabras y su expresión llena de riqueza : todo ello confiere interés literario a un material histórico inestimable. Su estilo es arquitectónico, es decir, estructurado. Hoy

parece algo anticuado para Cairns; en cambio, para Patee, está lleno de vida y belleza. La causa es que para sus amigos, Summer fue la encarnación de la generosidad y del refinamiento; sus enemigos le tuvieron por ególatra, dominante y hasta rústico.

ABRAHAM LINCOLN (1809-1865), « el gran emancipador », consumó la obra empezada por Garrison, « el libertador ». Lincoln es, para el pueblo americano, un ejemplo de prudencia, sencillez, nobleza y gran corazón, y ningún Presidente — ni siquiera Washington — ha ocupado un lugar tan grande en el corazón de sus compatriotas. Es una fortuna, por otra parte, que Abraham Lincoln haya dejado alguna expresión permanente de sí mismo en la literatura : sin educación, sin gustos literarios y sin pensamiento en la producción literaria, Lincoln dio al mundo dos o tres obras maestras. Sin conciencia de estilo ni de arte alguno, posee un estilo propio que, por su sencillez, candor, rectitud y vigor no ha sido superado en la prosa americana, a excepción de Franklin, aunque aventajó a éste al mezclar lo intelectual y lo emotivo. El secreto de su estilo queda ampliamente explicado por las dos cualidades de su naturaleza : sinceridad y profunda simpatía humana. Así, al hablar, sus palabras se colmaban de sus ideas y de sus sentimientos, se empapaban de humanidad. No obstante, sus grandes cualidades de estadista han tendido a distraer la atención de su talento en cuanto a escritor y orador. Su breve discurso en la inauguración del cementerio nacional en Gettysburg ha sido llamado « la cima y corona de la elocuencia americana » : era una expresión clásica y única de la significación del gran conflicto y de las responsabilidades de los ciudadanos. Contrasta con la sonora y elaborada elocuencia de Webster y Everett, y jalona una nueva era en la oratoria pública : desde entonces, los oradores americanos han comprendido que el único camino seguro para ser eficaz es ser honrado y natural. Pero más grande que el anterior y más característico — en opinión de Schurz, por ejemplo — es *Second Inaugural (La segunda inauguración)*, en la que se advierte toda la « devoción y ternura de su gran alma », pues poseía « toda la solemnidad de la última admonición y bendición del padre a sus hijos antes de morir ». Bajo el tosco exterior del hombre y de su apariencia hogareña, había una naturaleza seria y patética, un espíritu melancólico. Este « hombre de humilde nacimiento y de ademanes torpes, de escasa cultura... » — según palabras de Lowell — era « el más prudente estadista y el más fecundo orador de su generación » (1). Su oratoria es de escaso ornamento e inspiración ; es parca en palabras, pero llena de dignidad, belleza y hasta grandiosidad. Emer-

(1) *My Study Windows.*

son, en su ensayo sobre *Eloquence (La elocuencia)* le considera, al lado de John Brown, el arquetipo de la elocuencia en el país. Sus discursos, si se comparan con los tan laboriosos de Webster o Choate, son cortos y sin propósito literario alguno, y, justamente por esto, merecen inmortalidad. Todo ello se debía más a su vida de pionero en Kentucky e Illinois que a Shakespeare y a la Biblia.

Su oposición contra la esclavitud se basaba en un fundamento humanitario, evidente en la misma Declaración de Independencia: todos los hombres son iguales y todos tienen inalienables derechos a la vida, la libertad y la búsqueda de la libertad. «El práctico sentido común y la clara visión política jamás se combinaron para hacer un estadista más verdadero» (1). En general, la figura de Abraham Lincoln ha sido idealizada por los historiadores patriotas; en cambio, los que le critican se han basado en su actitud de compromiso con la propiedad. Y tal crítica es, en cierto modo, justa.

Sus escritos — discursos y cartas — quedarán en la prosa americana por su convincente lógica, humor, sentido común, sencillez y claridad.

Lincoln corporizó el liberalismo espontáneo del Oeste. Su igualitarismo se enraizaba profundamente en su sencilla filosofía social. Lincoln era esencialmente jeffersoniano: respetaba los derechos de la sociedad, pero creía que existían otros derechos más sagrados. Desde luego, era más bien un jefe político que un intelectual, y carecía de imaginación. Juzgaba que el asunto, la substancia, era más importante que la forma. Sin embargo, cuando se abandonaba, «descubría un pozo de poesía en su corazón» (2). Pero pocas veces sucedió esto.

HENRY WARD BEECHER (1813-1887) debe contarse entre los agitadores antiesclavistas. Fue el orador de púlpito más celebrado; desde allí hablaba en favor de la causa con una voz de extraordinaria elocuencia y fuerza persuasiva. La serie de discursos dados en Inglaterra, con el propósito de que cesase la hostilidad del pueblo inglés hacia el bando del Norte durante la Guerra Civil, carece probablemente de paralelo en la historia de la oratoria. Su elocuencia era espontánea, férvida, vigorosa, rica en humor y abundante en giros personales. Durante su larga carrera, como pastor en Brooklyn, colaboró intensamente en la literatura periódica y publicó muchos libros de variados temas que evidencian su genio vario y su interés humano: *Lectures to Young Men (Conferencias para jóvenes)* (1844), *Pleasant Talk about Fruit, Flowers and Farming (Agradable charla acerca de frutas, flores y el cultivo)* (1859), *Freedom and War (Libertad y guerra)* (1863), *Evolution and religion (Evolución y religión)* (1885), etc. Sus mejores obras son once volúmenes de *Sermons (Sermones)*, escritos por un taquí-

(1) BLANKENSHIP, Op. cit., pág. 227.
(2) PARRINGTON, Op. cit., pág. 158.

grafo a medida que eran pronunciados. Su obra, lógicamente, sólo ejerció una influencia temporal : « La magia de su personalidad no se siente en la página impresa », dice Abernethy (1).

El poeta del abolicionismo : John Greenleaf Whittier (1807-1892). Nació en Haverhill, Massachusetts, en una granja aislada que había sido la casa de sus antepasados paternos durante cuatro generaciones. Cerca está el Merrimac, cantado en sus poemas, y no lejos, el océano, rompiendo en la costa de Salisbury. En *Snow-bound (Sitiado por la nieve)* (1866), Whittier describe fielmente el sencillo hogar cuáquero. Contrariamente a Bryant, Emerson, Longfellow y otros, Whittier no tenía otra tradición familiar que la de la pobreza y el trabajo, y su vida, hasta los primeros años de la edad viril, transcurrió en aquella granja de labor. Unas pocas semanas en la escuela del distrito, en invierno, le dieron su primera enseñanza. Sin embargo, la escuela de la Naturaleza le suministraba larga instrucción. Había pocos libros en su casa : la Biblia y memoriales de santos cuáqueros, que Whittier llegó a aprender de memoria, lo mismo que los libros que podía conseguir en préstamo. Un condiscípulo de la escuela le dejó un día los poemas de Burns, que fueron una iluminación y un despertar para él : Whittier empezó a escribir sus primeros poemas. Burns, convertido en su modelo, le enseñaba que la Naturaleza podía servir de inspiración poética : su hermana se convirtió en su agente literario y consiguió publicar sus versos en el periódico local, *Free Press*, cuyo director William L. Garrison, al descubrir el talento de su colaborador, animó al padre de Whittier para dar a éste una educación. Ingresó, al fin, en Haverhill Academy, en donde se mantenía confeccionando zapatillas a ocho centavos el par. Un año en esta academia fue toda la base cultural del hombre que en los últimos años de su vida sería nombrado superintendente de Harvard University. Con la ayuda de Garrison debutó en el periodismo en Boston, Hartford y Filadelfia y publicó su primer libro en 1831 : *Legends of New England in Prose and Verse (Leyendas de Nueva Inglaterra en prosa y verso). Mogg Megone* (1836) representaba un largo esfuerzo poético, seguido en 1848 por *The Bridal of Pennacook (La boda de Pennacook).* En los últimos años de su vida, Whittier sonreía ante muchas de sus obras tempranas. Este libro , sin embargo, tiene algo valioso : *The Merrimac (El Merrimac)* y descripciones paisajísticas de Nueva Inglaterra ; por lo demás, es de pequeño valor.

La carrera literaria de Whittier puede dividirse en dos períodos diferentes : el primero se caracteriza por su obra de cam-

(1) Op. cit., pág. 231.

peón abolicionista, y la segunda, por sus baladas y poemas de la vida rural en Nueva Inglaterra. A despecho de su herencia cuáquera y de su innata dulzura de carácter, se inclinaba fuertemente a la política; así, durante muchos años desplegó una gran actividad en la turbamulta política de su época. En 1833 publicó, a sus expensas, un vigoroso folleto sobre la cuestión de la esclavitud, titulado *Justice and Expediency (Justicia y conveniencia)*, el cual cerró a su poesía las columnas de muchos de los periódicos. Había hecho tal sacrificio deliberadamente e ingresó en el pequeño bando de los odiados « abolicionistas ». Fue nombrado secretario de la Sociedad Antiesclavista y firmó la famosa *Declaration of Sentiments (Declaración de Sentimientos)*. Se había consagrado a la gran causa, y un notable cambio se advierte en su poesía : la honrada y vigorosa alma del reformador penetraba en ella. Había escrito centenares de agradables poemas retóricos que habían circulado ampliamente dándole fama, mas pocos de éstos se conservaron por deseo suyo en las ediciones posteriores de sus obras. El verdadero poeta se dejaba oir por primera vez en los poemas sobre la esclavitud, que escribía ahora en sucesión rápida, y caían como martillos sobre los prejuicios de su época. En impetuosas y sonoras estrofas destilaba su cálida indignación, despertando la dormida conciencia de todo el país. Contra los perseguidores de esclavos fugitivos, escribió un canto de punzante ironía *The Hunters of Men (Los cazadores de hombres)*. En *Massachusetts to Virginia (Massachusetts a Virginia)*, su voz denuncia y resuena como la de un profeta antiguo. Era el buen luchador de una causa honrada y noble, que no carecía ni de vigor físico ni moral. Mientras editaba el *Freeman (El hombre libre)*, en Filadelfia, su oficina fue saqueada e incendiada, y en varias ocasiones tuvo su vida en peligro. Su salud le obligaba con frecuencia a retirarse a su hogar, pero desde allí continuaba su ofensiva, escribiendo poemas que se extendían como llamas por toda la nación. Era el consejero de confianza de los estadistas y un hábil organizador de asambleas y agitaciones políticas. Por dos veces representó a su ciudad nativa en la legislatura del Estado. Escribió extensamente, tanto en prosa como en verso, para *The National Era (La Era Nacional)*, el órgano principal del partido abolicionista. El primer número contenía el hermoso poema *Randolph of Roanoke*. Aparecieron también *Maud Muller*, *Angels of Buena Vista (Ángeles de Buena Vista)*, *Ichabod* y también en forma de serie *Margaret Smith's Journal (El diario de Margaret Smith)*, placentera descripción de las costumbres de Nueva Inglaterra. La primera colección de sus *Poems (Poemas)* apareció en 1837, y la segunda, en 1839. En 1843 vio la luz *Says of my Home (Canciones de mi patria)*, primer libro que retribuyó

pecuniariamente a su autor (los demás se habían publicado en interés de la « causa »). Los poemas que tenían por tema la esclavitud, se reunieron en un volumen, en 1849, con el título de *Voices of Freedom (Voces de Libertad)*, y, al año siguiente, *Songs of Labor (Cantos del Trabajo)*, cuyos versos se referían al zapatero, al pescador y otros oficios comunes. Sin disminuir su patriótico celo, Whittier volvía sus pensamientos a la poesía de la naturaleza de su tierra nativa. Pero su obra no cesó hasta que el esclavo fue liberado y la Unión quedó salvada. Su poesía recogió el emocionante momento de la abolición de la esclavitud, con un canto de gratitud: *Laus Deo*. En 1836, Whittier vendió su vieja granja y compró un modesto « cottage » en Amesbury. La más grande desgracia de su vida fue el fallecimiento de su hermana en 1864 : «El gran motivo de la vida parece perdido», escribió a un amigo. La casa sombría estimulaba ahora sus recuerdos de la vieja granja de Haverhill, y asi nació su obra maestra *Snow-bound, a Winter Idyl (Sitiado por la nieve. Idilio de invierno)*, que tuvo un éxito tan grande como el de *Evangelina*. Este bello idilio ha sido comparado a *Deserted Village (La aldea desierta)*, de Goldsmith. El profesor Woodberry dice : « Es perfecto en su concepción y completo en su ejecución ; es Nueva Inglaterra entera, con su característico paisaje, los incidentes de la vida hogareña, sus virtudes cristianas. Es más, en un sentido peculiar, es el único poema de Nueva Inglaterra, tan completamente indígena, que el suelo lo ha creado hermosamente y tan genuino que es mejor que la historia » (1). Al año siguiente se publicó *Tent on the Beach (Tienda en la playa)*, poemas narrativos a la manera de Longfellow. Whittier, por entonces, era amado por todos ; hasta sus enemigos le habían perdonado. ¿Por qué? El reformador vehemente había dado paso, en su poesía, al sencillo poeta bucólico que cantaba con el acento que nace del corazón del pueblo. Al morir, sus palabras fueron éstas : « Mi amor [es para] el mundo ».

Whittier es el poeta de Nueva Inglaterra que menos debe a la cultura libresca y a la sociedad. Vivió toda su vida en estrecho contacto con los trabajadores humildes : él no habría podido respirar con naturalidad en la atmósfera intelectual de Cambridge ; tenía pocos amigos entre los « scholars » y los grandes hombres, pero los albañiles eran sus hermanos. Gustaba más de discutir acerca de política con sus vecinos en la tienda del pueblo que reunirse con los literatos de Boston en los salones de Mrs. Field. Su proximidad a lo popular, al hombre honrado, rudo y laborioso, era la fuente de su vigor y popularidad. Conoció Europa sólo a través de los libros. Nunca estuvo en un teatro. Siempre

(1) « Makers of Literature », *Atlantic Monthly*, noviembre, 1892.

usó la chaqueta cuáquera y asistía devotamente a las reuniones de solemnes silencios practicadas por esta secta.

El carácter de Whittier, como poeta, queda bien definido con el título de « poeta de Nueva Inglaterra ». Su genio se nutrió de su propio suelo ; sus páginas son el espejo de aquel paisaje. Como Burns, es un poeta rústico de los campos nativos, que habla la lengua del pueblo en el cual ha nacido. Stedman cree que, como poeta bucólico de Nueva Inglaterra, no tiene rival (1). Sin embargo, si su poesía es provinciana, regional, lo es en cuanto a su colorido local, pues su sentimiento es universal y humano. Su tema más importante es el amor en sus tres proyecciones : a la tierra nativa, a la Humanidad, a Dios. El deber para su patria y conciudadanos fue su primera y grande inspiración, y, durante treinta años, hizo de su poesía un instrumento de reforma, llegando a sacrificar, en el calor de la vehemente y apasionada campaña, lo mejor de su pensamiento y expresión exigido por el arte verdadero. Sólo unos pocos de sus poemas referentes a la esclavitud sobreviven al interés histórico y de época. Su mejor poesía pertenece al segundo período de su carrera, cuando se convirtió en «el ermitaño de Amesbury». En el *Proem (Proemio)* fija, con característica modestia, sus conscientes limitaciones y sus gustos:

Amo las melodiosas canciones antiguas
que suavemente funden las edades,
los cantos de los áureos días de Spencer,
la plateada frase del arcádico Sidney,
rociando nuestro mediodía con el más fresco rocío matinal.

Todavía, vanamente, en mis horas tranquilas
respirar sus maravillosas notas procuro ;
las siento, como las hojas y las flores
en silencio sienten las lluvias del rocío
y con alegría beben — labios — la bendición del cielo.

« Si la reforma era la conciencia de su poesía, la religión era su alma — dice Abernethy —. De todos nuestros poetas seculares, él es el más religioso al predicar siempre un credo que es amplio, generoso y bello. En su género, nada hay de más hermoso en nuestra literatura que sus himnos, que alguien ha llamado *actos de fe* » (2). Su poema *The Eternal Goodness (La Eterna Bondad)* es, según John Bright, « digno de una multitud de sermones ». Las dudas y preguntas de *My Soul and I (Mi alma y yo), Chapel of the Hermits (Capilla de los ermitaños)* y *Questions of Life (Cuestiones de la vida)* indican sencillamente que su mente estaba abierta a las influencias progresivas de los tiempos.

---

(1) *Poets of America.*
(2) Op. cit., pág. 243.

Sus formas poéticas son pocas y simples : su genio era esencialmente lírico : es el autor más natural de baladas en América, fundadas en la historia y tradición del país. Fue el primero en usar las leyendas de los indios, pero sus producciones de esta clase fueron superadas por *Hiawatha.* Triunfó, en cambio, al relatar las leyendas de la persecución cuáquera y otros temas de tradición local. El folklore se asocia, en él, íntimamente con la Naturaleza externa. Para Whittier ésta no era mayestática ni solemne, sino confortante, agradable a los sentidos. Wendell advierte sagazmente que su poesía de la Naturaleza « no es interpretativa, sino fielmente representativa ». Este carácter literal y su « directismo » constituyen su principal encanto :

Tal la música de los bosques y corrientes
cantaba en su oído, él cantaba en voz alta.

Los defectos de su poesía son obvios y perdonables : carecía de comprensión artística. Su fidelidad a los tetrámetros rimados, acaso por su devoción a Burns, producen monotonía ; tiene metros cojos y rimas en ocasiones ripiosas o incorrectas : *martyr-water, pen-been.* Defendía, a despecho de la crítica, « sus derechos de pronunciación yanqui ». Los americanos, sin embargo, le aman precisamente a causa de sus defectos. No posee la cultura cosmopolita de Longfellow, ni el conocimiento literario de Lowell, ni el « iridiscente talento » de Holmes, pero su espontaneidad, estilo directo y sinceridad confieren a su poesía una eficacia que el Arte solo no puede conseguir. De ahí su popularidad en América. Dice Stoddard : « Los hombres de letras respetan su obra por su sinceridad, sencillez y valentía, y el término medio de los lectores de poesía la respetan, porque pueden entenderla... La reputación de tales poemas es inmediata y permanente y más allá de la crítica, sea o no favorable ; el toque de la Naturaleza en ellos está más allá de todo Arte » (1). Y G. R. Carpenter añade : « Lo que canta Whittier nos es querido a todos. Porque él canta. La armonía es sencilla, pero las notas son frescas y claras, la melodía tiene el temblor del canto del petirrojo y del tordo de los bosques » (2).

Era un idealista, creía en la democracia y era un devoto de la verdad. Sus altas cualidades morales se hallan presentes en sus poemas. Parrington le llama « el cuáquero puritano », « apóstol de la buena voluntad » y « amigo de la justicia », y dice que no luchaba con bala, « sino con la espada del espíritu » (3).

---

(1) *Scribner's Magazine,* agosto, 1879.
(2) *Library of the World's Best Literature.*
(3) Op. cit., pág. 364.

« Aunque Whittier pertenece al corazón del movimiento romántico por virtud de su concepción mística de la naturaleza humana y de la democracia, sus actividades reformadoras y su profundo interés por la vida humilde, es probable que al menos parte de su obra no esté tan pasada de moda como lo está la de algunos de sus contemporáneos. El tiempo presente se interesa por las vidas de nuestros antecesores y muestra admiración por los exponentes de la vida humilde del pasado, y dará seguramente a poemas como *Snow-Bound* un buen, si no permanente, lugar en nuestra literatura. En verdad, hay partes del idilio de Nueva Inglaterra que no deberían ser olvidadas » (1).

En resumen, si Whittier no es uno de los más grandes poetas de América, es notable por su veracidad y su sentimiento profundo y sincero, aunque este sentimiento no sea el de un artista sensitivo de primer rango.

Harriet Beecher Stowe (1811 ó 1812-1896). Cuando Lincoln encontró por primera vez a esta mujer, estrechó su mano diciendo : « ¿Es esta la pequeña mujer que ha hecho esta gran guerra? ». Tal estimación merecía *Uncle Tom's Cabin (La cabaña del tío Tom)*. Harriet Beecher Stowe no era una gran escritora, pero escribió un gran libro, y aunque continuó escribiendo infatigablemente hasta una edad avanzada, y publicó treinta volúmenes de cuentos y apuntes, su rango entre los inmortales está determinado por este único impulso de genio. En él vertió la angustia de su corazón, aunque llegó a decir : « Yo no lo escribí ; ¡Dios lo escribió! ». Nació en Litchfield, Connecticut, y era hija de un pastor. Su juventud respiró una atmósfera teológica. La biblioteca de su padre contenía sólo libros sobre la predestinación, sermones, etc. Sin embargo, su imaginación se sintió excitada por *Las mil y una noches*, que encontró debajo de un montón de sermones ; descubrió un fragmento de *Don Quijote* en parecido lugar y fue para ella « como el nacimiento de una isla encantada en un océano de fango ». Apareció en público a los 14 años, con una composición escolar titulada : « ¿Puede la inmortalidad del alma ser probada por la luz de la Naturaleza? ». Soñaba en llegar a ser poetisa y escribió versos de algún mérito, pero recibió la reprobación de su hermana y se puso a estudiar la *Analogy (Analogía)* de Butler. En Cincinnati, casada ya con un ministro, recogió el conocimiento y la experiencia necesarios para componer su libro. Decidió escribir algo para combatir la esclavitud. En 1851 apareció en *The National Era (La era nacional)*, el primer capítulo de *La cabaña del tío Tom*. Al año siguiente veía la luz todo el libro, del cual se vendieron trescientos mil ejemplares

(1) Blankenship, Op. cit., pág. 330.

en menos de doce meses. El éxito fue fenomenal : ningún libro americano había alcanzado tan vasta circulación. Ha sido traducido a todas las lenguas civilizadas. Su influencia sobre la conciencia pública fue enorme, porque pintaba los daños de la esclavitud con dramático verismo. Las cualidades literarias de esta obra han sido resumidas por Beers : « Ahora es fácil apuntar los defectos de gusto y de arte en esta obra maestra, mostrar que el tono es en ocasiones melodramático, que algunos de los caracteres son convencionales y que la ejecución literaria es débil en parte y en otras tosca. A despecho de todo ello, sigue siendo verdad que *Uncle Tom's Cabin (La cabaña del tío Tom)* es un gran libro, la obra de genio que de un modo instintivo ha valorado su oportunidad y ha revelado el pensamiento de su época con una fuerza que conmovió el corazón de la nación y del mundo ». *La cabaña* fue, en verdad, la protesta emotiva de más efecto hecha en contra de la esclavitud. Mrs. Stowe dramatizó las penas de los negros y la inhumanidad de la esclavitud tan vívidamente, que hizo más que ningún otro agitador para despertar el sentimiento público. Es un libro sentimental, lacrimoso, desde luego, y escrito sin cuidado. ¿Podía esperarse un libro sin tacha de una madre requerida por el cuidado de seis hijos? Naturalmente, la autora exageraba las condiciones en que vivían los negros y creaba caracteres por un método tan simple que éstos, más que personas de carne y hueso, son bocetos de seres humanos. Sin embargo, el lector se sorprende del hecho de que los caracteres son tipos y no individuos. El tío Tom no es un individuo negro, sino el típico esclavo fiel. Simon Legree es el villano típico. Los tipos son más fáciles de conseguir que los individuos, y el lector puede captar sin esfuerzo su significación ; de aquí que la escritora haya omitido los rasgos individualizados. El libro, por otra parte, es justamente sentimental, porque quería crear una revulsión moral, una protesta colectiva contra la esclavitud. En realidad, esta obra puede ser conceptuada como la primera novela sociológica conocida : su propósito era remediar un mal social, y su método, el de los escritores sociales de nuestros días.

8. Los poetas de Cambridge. La capital literaria de los Estados Unidos en el período que abarca de 1835 a 1875, fue Boston. Concord y Cambridge deben considerarse partes orgánicas de Boston, « el centro pensante del continente », según expresión de Holmes. Ninguna otra ciudad americana ha disfrutado de tan exclusiva distinción de eminencia literaria. Harvard College era el aya común de aquellos aristócratas intelectuales. Cambridge era por entonces una tranquila aldea, con anchas calles,

jardines y huertos, un lugar en donde el pensamiento podia desarrollarse en contacto con los bosques, campos y cielos. Allí vivieron Jorge y Marta Washington, Longfellow, Lowell (James Russell) y profesores que eran más bien poetas que maestros y especialistas. Hacia 1820 se había abierto una nueva época en la cultura americana. Jared Sparks había echado los cimientos para una escuela de historia americana. Ticknor y Longfellow pusieron en contacto las letras provincianas con las más escogidas literaturas de Europa; Lowell y Norton los siguieron, al difundir la influencia inspiradora del arte y la poesía europeas. Holmes llenaba de sabiduría las salas de conferencia de la Facultad de Medicina... Con la sola excepción de Hawthorne, todo el grupo de Nueva Inglaterra se relacionaba estrechamente con Harvard College. También ejerció una influencia especial sobre la literatura el *Atlantic Monthly*, revista exclusivamente literaria. Fundada por escritores en 1857 y dirigida por ellos — Lowell, Fields, Howells, etc. —, representaba los mejores ideales y tradiciones del arte literario. En sus columnas colaboraron Longfellow, Emerson, Holmes, Whittier y otros.

Los miembros de este distinguido grupo, de tradición gentil y elegante, se caracterizan por ciertas cualidades muy significativas con respecto al desarrollo del pensamiento y del arte americanos. El puritanismo, desde luego, forma parte de sus obras: persiguen el ideal artístico con escrupulosa honradez; la literatura no es para ellos una diversión, ni siquiera una profesión, sino un deber sagrado. Sus escritos estaban siempre imbuídos de la mejor moral. Nada había en ellos de bohemio o sensacional; eran vidas y obras sin la menor tacha. Todos son guías que pueden seguirse por su nobleza, honradez y honestidad. Todos ellos contribuyeron a una edad áurea de la literatura americana y de la lengua inglesa. Todos ellos pueden colocarse al lado de los escritores de la época victoriana, triunfante por entonces en Inglaterra.

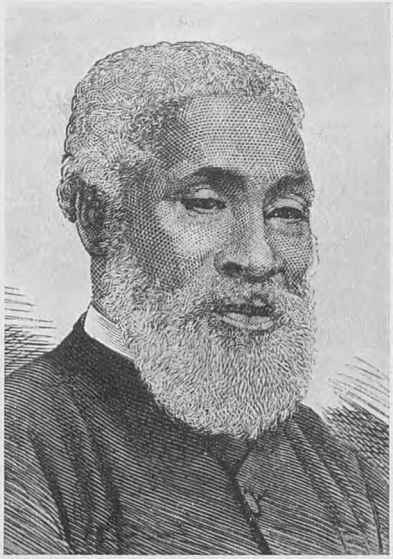
Por sus relaciones sociales, dinero y cultura, se ha llamado a estos intelectuales « los brahmanes de Nueva Inglaterra », supremos sacerdotes de Cambridge.

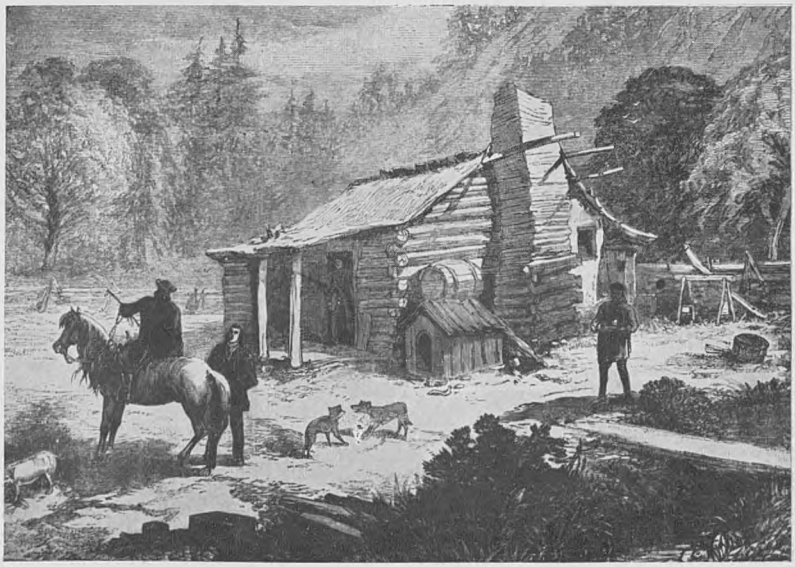
La « tradición gentil » era romántica, pero exigía que su romanticismo no conturbase nunca desagradablemente la plácida gentileza del « brahmanismo ».

Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) nació en Portland. Por sus venas corría sangre de los primeros peregrinos y puritanos. Desde niño mostró las cualidades que caracterizaron toda su vida: ternura, gentileza y gustos refinados. Ante un pájaro muerto, por ejemplo, sentía una pena inconsolable. En todos estos rasgos de sensibilidad mostrábase prematuramente

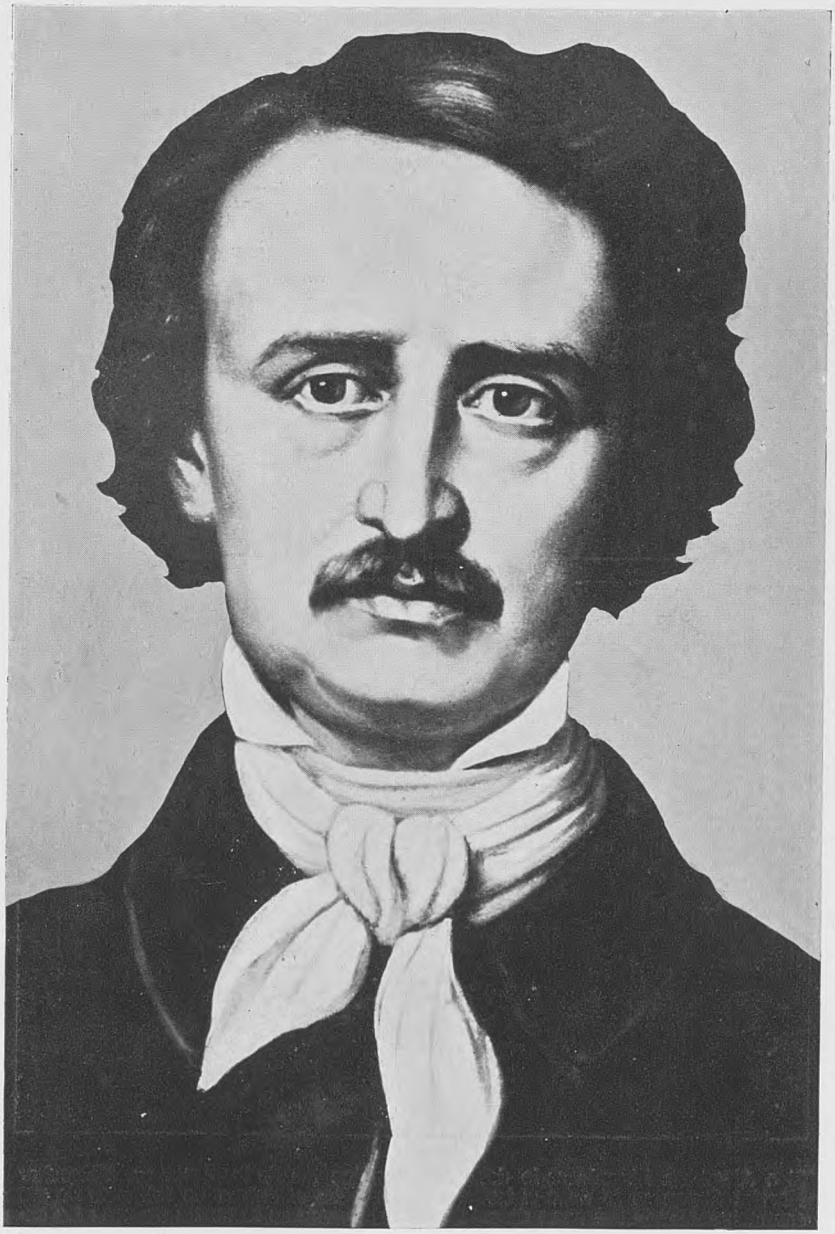
el verdadero poeta. Durante sus años escolares, se apartó siempre de todos los deportes violentos. A los 13 años, publicó, en la *Portland Gazette (Gaceta de Portland)*, sus rimas infantiles: *The Battle of Lowell's Pond.* Después estudió en la academia de Portland y en Bowdoin College, Brunswick, Maine, graduándose en 1825. Dudaba acerca de qué profesión elegiría; se inclinaba a la literatura, pero no era este un medio para poder vivir. Por *The Psalm of Life (Salmo de la vida)* le prometieron cinco dólares, que no percibió cuando se publicó. Su situación logró encauzarse cuando el colegio le ofreció la cátedra de lenguas modernas, previa una etapa preparatoria de estudios en Europa. Así, partió de Nueva York en 1826, provisto de cartas firmadas por Ticknor para Irving, Eichhorn y Southey. Durante tres años viajó por España, Francia, Italia y Alemania, instruyéndose en las lenguas romances y planeando volúmenes en prosa. El contacto con el Viejo Mundo acrecentó su cultura y esa época ejerció una importante influencia a lo largo de toda su carrera. En 1829 regresó a América para ocupar su puesto en Bowdoin College. De este modo, durante los cinco años siguientes, corrigió el mal francés e italiano de los ejercicios escolares y de las traducciones de viva voz: era un pedagogo en el más estricto sentido de la palabra. Por otra parte, se ocupaba con placer de sus propios estudios, preparaba libros de texto para sus clases de español y francés, escribía valiosos artículos para la *North American Review (Revista norteamericana)* y convertía las notas de su viaje por Europa en los capítulos de *Outremer*, su primera obra, publicada en 1835. Al año siguiente sucedió a Ticknor, como profesor de lenguas modernas, en Harvard, después de un año de estudios en Suecia, Dinamarca, Holanda y Alemania. En Rotterdam sufrió la muerte de su esposa: ella fue el «ser beato» de su poema *Footsteps of Angels (Pasos de ángeles).* La profundidad de este dolor dejó huellas en su obra durante muchos años. Su *Hyperion* (1839) constituye un archivo de sus pensamientos y experiencias en este período. Longfellow habla autobiográficamente a través de su héroe, Paul Flemming, que « se sepultaba en viejos libros polvorientos y ahondaba con gran laboriosidad en el antiguo saber poético de Alemania ». Trabó profundo conocimiento con Goethe, Heine, Uhland, Jean Paul Richter y otros poetas alemanes. En 1836 se hallaba de nuevo en Cambridge preparando sus conferencias. Pronto adquirió allí una gran popularidad. Longfellow, con el valioso bagaje literario adquirido en Europa, reveló un nuevo mundo a los estudiantes, descubriéndoles los ricos tesoros del arte, la tradición, las leyendas y los cantos del Viejo Mundo. Su refinada personalidad creó en Cambridge una nueva atmósfera de cultura literaria. En 1839 publicó *Voices*

of the Night (Voces de la noche), que sentó los cimientos de su fama poética. El libro contenía su ingenuo *The Psalm of Life (Salmo de la vida)*, *Pasos de ángeles*, *The Reaper and the Flowers (El segador y las flores)* y otros de sus poemas favoritos, con sus traducciones, y cinco de sus poemas escolares que, según creía, eran dignos de conservarse. Los más antiguos estaban dedicados a la Naturaleza, y en ellos se percibía el eco de la voz de Bryant ; en los demás se notaba un tono personal más profundo. Dos años más tarde aparecieron las conmovedoras baladas *The Skeleton in Armor (El esqueleto con armadura)* y *The Wreck of the Hesperus (El naufragio del Hesperus)*, que afianzaron sus cualidades de narrador poético. En 1842 volvió a Europa por motivos de salud. Una visita a Brujas hizo nacer los poemas de *The Belfry of Brujas (El campanario de Brujas)* (1846). En su viaje de regreso escribió los *Poems on Slavery (Poemas de la esclavitud)* (1842), que sumó otra voz poética a la noble causa de la libertad, aunque no pueden compararse a los poemas de Whittier inspirados por el mismo asunto. Poco después de su regreso se casó de nuevo : su segunda esposa era Mary Ashburton de *Hyperion*. Su obra siguiente fue el drama en cinco actos *The Spanish Student (El estudiante español)* (1843), inspirado en *La gitanilla*. *El Campanario de Brujas* vio la luz después de sus *Poems (Poemas)* (1845), y contiene sus mejores poemas líricos, tales como *Arsenal at Springfield (Arsenal en Springfield)*, *The Bridge (El puente)*, *The Arrow and the Song (La flecha y el canto)* y *Old clock on the Stairs (Viejo reloj en la escalera)*. (Según muchos críticos, nada hay de más exquisitamente artístico y bello en la poesía americana que estos cantos). En 1847 apareció *Evangeline (Evangelina)*, basado en uno de los más patéticos incidentes de la historia americana : la expulsión por los ingleses de los colonos franceses de Nueva Escocia en 1755. El tema le había sido inspirado por Hawthorne : una historia de amor y pasión muy propia de sus gustos. El metro, el clásico exámetro dactílico, era un experimento y muchos lo consideraban no inglés, pero la extraordinaria popularidad del poema ha dado la razón al poeta. Holmes decía que era « una exquisita sinfonía ». La melancolía, la gracia y la ternura de esta sencilla historia, desarrollada en pasajes de belleza pastoral, ejercía un irresistible encanto en los lectores de toda clase y condición. Stedman opinaba que era « la flor de los idilios americanos ». En 1855 publicó *Hiawatha*, poema lleno de fragancias primitivas : era un poema épico de los bosques, un « edda indio ». Se basaba en una tradición de los indígenas norteamericanos : un personaje de milagroso nacimiento era enviado entre ellos para purificar los ríos y los bosques y enseñarles las artes de la paz. La forma del poema, a modo del *Kalevala* finlandés, es el tetrámetro tro-





Si a Abraham Lincoln se le debe la emancipación de los esclavos, a Beecher Harriet Stowe se le debe el haber infiltrado en el ánimo de millones de sus connacionales lo inhumano de esta institución, con su inmortal novela « La cabaña del tío Tom ». Los grabados nos muestran el retrato de la autora, el tío Tom y la famosa cabaña, según grabados de la época



Edgar Allan Poe

caico, por entonces casi desconocido en la poesía inglesa, con paralelismo o repetición de versos en forma ligeramente variada. A los críticos les pareció extraño y desconcertante, pero Longfellow triunfó por completo sobre ellos. *Hiawatha* es, desde luego, el poema más americano de Longfellow, en donde el lector puede hallar el halcón, el águila y el ciervo, tales como se presentaban ante el piel roja. En 1849 se publicó *Kavanagh*, narración de la vida aldeana en Nueva Inglaterra, que Hawthorne calificó como «el libro más precioso y raro, tan fragante como un ramo de flores». Sin embargo, su delicadeza y elegancia no habían de sobrevivir. *Outremer*, escrito a la manera de Irving, contribuyó a la elevación de la mente americana, orientándola hacia los tesoros de belleza que se escondían al otro lado del mar. Este volumen contiene varios ensayos o narraciones dedicados a España, llenos de amor, simpatía y hasta reconocimiento por nuestras costumbres, lengua y literatura. Por este libro, sus cartas, sus diarios, su obra dramática, las traducciones y alusiones en sus poemas y demás escritos, nos damos cuenta que España ejerció no escasa influencia sobre la vida intelectual de Longfellow. Tan saturado estaba de literatura española, del pensamiento y el idioma español, que con frecuencia acudía a nuestra lengua para una metáfora o un símil de sus escritos, para un proverbio o dicho con que expresarse él mismo. «España actuó como maestra de escuela para el joven poeta y le enseñó cómo usar los materiales que ella le había proporcionado» (1). Y es que España satisfacía la naturaleza romántica del poeta. España, a través de sus poetas, le ofrecía consuelo en sus horas de dolor y le enseñaba a bendecir la vida. España, que le había despertado a la poesía con las *Coplas*, de Jorge Manrique, contribuyó no sólo a enriquecer su personalidad, a estimular su imaginación, sino a realizar su destino de poeta y escritor, y aun de profesor universitario.

En 1852 renunció a su cátedra, deseando el libre goce de lo que él llamaba «mundo ideal de la poesía». Desde entonces su vida transcurrió en una hermosa paz, rota en 1861 por la trágica muerte de su esposa. Longfellow nunca exteriorizó este dolor, pero en su carpeta se halló, después de su fallecimiento, el impresionante soneto *The Cross of Snow (La cruz de nieve)*:

Aquí, en este lugar, ella murió; y un alma más blanca
nunca a través de un martirio de fuego a su reposo
fue conducida (2).

---

(1) WHITMAN, *Longfellow and Spain*, pág. 233.
(2) Su esposa, murió, abrasada, al arder su traje con la llama de un fósforo.

Raras veces aparece en su poesía el dolor personal : *Resignation (Resignación)* recoge bellamente su pena familiar. El trabajo y los hijos le sirvieron de consuelo. Se volvió a su « querido Dante » y acabó su traducción de la *Divina Comedia*, una de las mejores en lengua inglesa, famosa por su fidelidad al original. Entretanto, había empezado sus *Tales of a Wayside Inn (Cuentos de una posada junto al camino)*, contados por un grupo de amigos en una vieja taberna de Sudbury. La idea se remonta a Chaucer y a Bocaccio, pero aquí se tiñe de nueva gracia, «porque Longfellow era el mejor de los trovadores modernos » (1). Entre estos cuentos, los más notables y populares son : *King Robert of Sicily (El rey Roberto de Sicilia), Birds of Killingworth (Los pájaros de Killingworth)* (única narración inspirada por la propia invención del poeta), etc. En 1868 hizo su última visita a Europa y fue honrado con el D. C. L. en Oxford y Cambridge. Su poesía acrecentó su profundidad en estos últimos años de su vida : *Morituri Salutamus, Keramos* (1877), *The Building of the Ship (La construcción del barco)*. En 1877 la Real Academia Española le nombró académico correspondiente. En 1880 vio la luz *Ultima Thule*. Pocos días antes de su muerte, escribió su último poema, *The Bells of San Blas (Las campanas de San Blas)*, en el que por última vez aparece el nombre de España. España había iniciado y cerrado el ciclo poético de Longfellow. Sus volúmenes póstumos fueron : *In the Harbour (En el puerto)* (1882), *Michael Angelo (Miguel Ángel)* (1884).

La vida de Longfellow fue como un poema, tranquila, bella, llena de gracia. Su espíritu era limpio, dulce, puro, gentil. «La humanidad de su verso era la imagen de su propia alma » (2), dice Norton. Poseía una innata delicadeza y refinamiento, flúida simpatía, amor al prójimo y a los niños ; ayudaba a los escritores jóvenes. Era un hombre paciente y dulce... hasta con sus críticos. Cuando Poe le atacó tan duramente, él continuó leyendo y alabando los poemas de su rival. Su alma era tan generosa y serena como la de Emerson.

¿Cuáles son las cualidades de su poesía? « Ningún poeta de habla inglesa se ha entregado al corazón de todos los hombres ; es el poeta del pueblo, el cantor de emociones universales » (3). Algunos de sus poemas, aunque artísticamente defectuosos, están llenos de paz y resignación, de valor moral. La belleza, la gracia y la ternura son los distintivos de su fuerza : nunca es apasionado, nunca byroniano, nunca un poeta a lo Browning. Es tan sensible a la belleza como Keats, y su obra, dirigida por su buen gusto

(1) ABERNETHY, Op. cit., pág. 266.
(2) *Cyclopaedia of American Biography.*
(3) ABERNETHY, Op. cit., pág. 268.

y delicada percepción, es uniformemente excelente. Su estilo es claro, transparente, melódico, sin discordancias. Ni un ápice de la impetuosidad de Whittier, ni un ápice del penetrante humor de Lowell. Las limitaciones de su poesía son, naturalmente, evidentes : sus temas son lugares comunes, y el pensamiento carece de profundidad. No obstante, Longfellow intenta elevar el lugar común a un plano de belleza e interés eternos : para inmortalizar al *Herrero de la aldea* en un canto, se requiere ser un genio. Su amor al Romanticismo, su rica expresión, su dispersión moral, quedan contenidos por su gusto clásico a la sencillez. Longfellow mantiene siempre un bello equilibrio entre el pensamiento y la expresión que, si llega a producir monotonía, evita tanto la oscuridad como el sensacionalismo. Su tristeza es suave y purificadora. Se ha considerado a Longfellow el menos nacional de los poetas americanos. Aunque por gusto, temperamento y educación, se inclinaba hacia Europa, no carecía de patriotismo, puesto que escribió *Hiawatha* y *The Building of the Ship (La construcción del barco)*. Hay algo de verdad en la crítica de Margaret Fuller, cuando dice que Longfellow había producido « flores de todos los climas y silvestres flores de ninguno ». Otros le reprochan haber sido una alondra de dulce garganta que entona melodías extranjeras. Sin embargo, en sus páginas también hay fragancias de bosques nativos. La actitud de Longfellow queda justificada por su propia opinión, manifestada en *Kavanagh* : « La nacionalidad, en una cierta extensión, es una cosa buena, pero la universalidad es mejor ». En sus poemas abundan las « palabras caseras » de todos los lugares en que se habla la lengua inglesa : así, en Inglaterra es más leído que Tennyson, y su busto de mármol en la Abadía de Westminster, cerca de la tumba de Chaucer, es símbolo del rango que ha alcanzado en la poesía inglesa. En opinión de Lowell, algunos de sus sonetos eran lo más perfecto y bello de la lengua inglesa. No era intenso ni trágico, desde luego ; su ética no es suficientemente casuística, su arte no es lo bastante sutil. « Y porque no escribe como E. A. Robinson o Carl Sandburg o Maxwell Bodenheim, lo asignamos a los niños » (1). La falta de profundidad en su pensamiento se debe, en parte, a la vaguedad de su filosofía religiosa. Lewisohn niega que sea un verdadero poeta y afirma que sólo una o dos veces se aproximó al lenguaje poético. « ¿Quién, excepto los pobres niños de escuela, lee ahora a Longfellow? » (2). Más adelante añade: «Sin duda, este vasto Corpus de poemas narrativos, así como ciertas poesías líricas de sentimientos placenteros y fácil ritmo, causan todavía placer a un público de escasa formación literaria ».

(1) Howard Mumford Jones, *Longfellow*, pág. 113.
(2) Op. cit., pág. 65.

Las traducciones. Son una parte muy importante en la obra de Longfellow, para la cual poseía un gusto característico y estaba particularmente dotado. Cualquiera que fuese la lengua, cumplió su cometido con soltura y precisión. Justamente a través de sus traducciones directas, infundió en la poesía americana las más finas esencias de la europea. Se deleitaba en recrear, en formas propias, la vida del legendario pasado, el color, la melodía y el encanto romántico de las literaturas europeas. Puede objetarse, como traductor de las *Coplas*, que Longfellow no conservó exactamente el metro y la rima del original español, pero empleó, sin embargo, una estrofa equivalente. Confiesa haber interpretado literalmente las palabras del original « cuando podía hacerse sin detrimento de su espíritu ; y cuando no se podía hacer esto, he utilizado en ocasiones el embellecimiento de un epíteto adicional o un giro expresivo más enérgico ». Tradujo, además de la *Coplas*, dos sonetos de Lope de Vega, varios romances anónimos, la *Vida de San Millán*, de Gonzalo de Berceo, poemas de los *Cancioneros*, etc.

Con la ayuda de Felton compiló y tradujo *Poets and Poetry of Europe (Poetas y poesía de Europa)*, obra en la que figuran sus traducciones del español, del francés, del italiano y del alemán.

Longfellow ha recibido desde los más altos elogios hasta los más descorteses dictados. Entre estos últimos, Frederic Harrison ha calificado a *Evangeline (Evangelina)* como un « goody-goody dribble! » (que es algo así como « santurrón lloriqueo »).

James Russell Lowell (1819-1891) fue un auténtico hombre de letras : poeta, crítico, maestro, reformador y diplomático. Estas variadas actividades le confieren una peculiar preeminencia no alcanzada por ningún otro escritor representativo de la literatura americana. Lowell se define, más y más cada día, como uno de los más serios humanistas de los Estados Unidos. Nació en Cambridge, hijo de un pastor y de una escocesa que le enseñó a amar los cantos y baladas de aquel país del Norte. James Russell Lowell heredó de ésta su carácter imaginativo, pues desde niño le gustaban los libros de esta clase — los relatos de Scott, por ejemplo —. La familia poseía una buena biblioteca, y la casa se levantaba en un lugar lleno de árboles, flores y pájaros : todo ello era algo ideal para la formación del futuro poeta. Se graduó en Harvard en 1838, terminando la carrera de leyes en 1845. Sus gustos le inclinaron al grupo de Concord. Muy pronto se encontró, en activa simpatía, al lado de los trascendentalistas y abolicionistas. Pero al principio había satirizado a Emerson e incluso a estos últimos en su *The Class Poem (Poema de clase)* (1838). Se casó con María White, poetisa, muy femenina y muy refinada. Fue justamente su esposa quien le estimuló a la producción literaria y a interesarse por la reforma antiesclavista. Su primer volumen de versos, *A Year's Life (Vida de un año)* (1841), contiene en su mayor parte poemas amorosos ; pocos de ellos

figuran en sus obras completas. Abandonó la abogacía — había abierto un bufete en Boston — para escribir en los periódicos. Fundó y dirigió la revista ilustrada *The Pioneer (El pionero)*, que murió al tercer número. Además de sus poemas, publicó una serie de escritos sobre *The Old English Dramatists (Los antiguos dramaturgos ingleses)* y un cuento en prosa : *My First Client (Mi primer cliente)*. En 1844, apareció su segundo volumen de *Poems (Poemas)*, que contenía algunas de sus mejores composiciones : *The Shepherd of King Admetus (El pastor del rey Admeto)*, *A legend of Brittany (Una leyenda de Britania)*, alabada por Poe como «el más noble poema escrito hasta ahora por un americano». Vieron la luz también sus *Conversations on Some of the Old Poets (Conversaciones sobre algunos poetas antiguos)* (1845), su primer libro en prosa. Bajo la influencia de su esposa, Lowell abrazó abiertamente el abolicionismo y durante varios años colaboró en el *Antislavery Standard*. En 1846 escribió los primeros artículos de sus *Biglow Papers*, que se publicaron primero en periódicos y en 1848 fueron reunidos en un volumen. En este año — el más importante de su carrera literaria —, aparecieron *Fable for Critics (Fábula para la crítica)* (1848), *The vision of Sir Launfal (La visión de sir Launfal)* (1848) y otro libro de poemas. Su alma, ardiendo en el fuego de la nueva causa, determinó un cambio en su poesía : los versos convencionales de los primeros tiempos cobraron una fuerza original y una consciencia nacional. Los *Biglow Papers* son una serie de brillantes sátiras — la sátira es efímera, pero Lowell logra una obra permanente —, cuya fuente era antes desconocida para su genio : el poeta ataca en ellos al partido de Webster, por acceder a las demandas del Sur, especialmente en cuanto a la Guerra Mejicana, que él consideraba como un « crimen nacional, cometido en favor de la esclavitud ». Con inteligencia y fino sarcasmo, Lowell puso en evidencia, ridiculizándolos públicamente, los vergonzosos hechos de los políticos. Escribió una segunda serie de los *Biglow Papers* durante la Guerra Civil : entre ellos estaba el famoso *Jonathan to John (Jonatán a Juan)*, protesta contra la hostil actitud de Inglaterra. La sátira política de ambas series se caracteriza por sus rasgos de verdadera fuerza lírica y por dos poemas de gran mérito : *The Courtin*, perfecto idilio de la tierra yanqui y que, en opinión de Stedman, no tiene parangón ; en *Sunthin in the Pastoral Line*, el corazón de Lowell aparece saturado de amor a la Naturaleza, pintada con verdad y belleza. Los *Biglow Papers (Papeles de Biglow)* son algo único en la poesía inglesa : destacan en esta obra su notable variedad temática y sus elevadas cualidades poéticas en verso humorístico. No tiene precedentes : a la cáustica sátira de Pope y a la seca agudeza de Butler, se añade un amplio humor,

una brillante imaginación, una delicada sensibilidad, una pasión profunda y una poderosa atracción lírica. La *Fábula para la crítica* es una serie de retratos en verso, en los cuales Lowell expone las características de sus colegas con sana burla y justo sentido crítico. *Sir Launfal* es una alegoría de una de las leyendas del Santo Grial, teñida de delicado sentimiento poético y espiritual.

Lowell viajó por el extranjero con su familia. El fruto de este viaje se halla en los ensayos *Leaves from my Journal in Italy and Elsewhere (Hojas de mi diario de Italia y de cualquier parte).* Su hijo pequeño murió en Roma; dos habían perecido antes. Al poco tiempo, falleció su esposa. El recuerdo de tales pérdidas y dolores es tiernamente recogido por *She Came and Went (Ella vino y se fue), The First Snow-Fall (La primera nevada), After the Burial (Después del entierro), The Dead House (La casa muerta),* etc.

En 1857, Lowell sucedió a Longfellow en su cátedra de lenguas modernas, en Harvard. El mismo año fue nombrado director del *Atlantic Monthly.* Durante diez años ejerció de codirector de la *North American Review (Revista Norteamericana).* Colaboró con ensayos, coleccionados bajo los títulos *Fireside Travels (Viajes junto a la chimenea)* (1864), *Among my Books (Entre mis libros)* (1870) y *From my Study Windows (Desde las ventanas de mi estudio)* (1871). Reunió también un volumen de *Political Essays (Ensayos políticos)* (1888), otro de *Poetical and Literary Addresses (Discursos políticos y literarios)* y otro de conferencias sobre *The Old English Dramatists (Los antiguos dramaturgos ingleses).* La producción completa de Lowell es cuantitativamente pequeña, en comparación con su genio: seleccionaba con cuidado, dentro de la abundancia. Así tardó veinte años en publicar su libro *Under the Willows (Bajo los sauces)* (1869), entre cuyos poemas se encuentran muchos de los mejores escritos por su pluma; el mismo año sacó a luz *The Cathedral (La catedral),* poema en verso blanco con paisajes magníficos, pero con discordancias en otros. Su última colección *Heartsease and Rue* (1888), según Henry James, «con las pocas grandes elegías de nuestra lengua, da la mano a «Lycidas» y «Thyrsis». Los más exaltados versos de Lowell son sus cuatro odas patrióticas, que Underwood llama «grupo alpino». La más enjundiosa es la *Commemoration Ode (Oda de la conmemoración),* en memoria de los hijos de Harvard que perecieron en la Guerra Civil: himno de victoria en el que Lowell destiló toda la ardiente sangre de su corazón.

En 1876 fue nombrado ministro en España. Había recibido una influencia de Ticknor: su amor a la literatura española. Cervantes y Calderón fueron, al lado de Shakespeare y Dante,

sus ídolos literarios. Así, al ser trasladado a Inglaterra en 1880, dio una conferencia sobre Don Quijote en «Working Men's College» de Londres. En el Reino Unido fue acogido con enorme admiración y entusiasmo. A pesar de su creciente afecto por Inglaterra, Lowell sustentó siempre un intenso y casi agresivo americanismo. Volvió a Cambridge para morir, y allí reposa, cerca de Longfellow.

Lowell es un producto superior de la cultura republicana. Como literato, impresiona por la variedad de sus valores : el ensayo, el poema ; una fresca, genuina y perenne juventud en el tono ; un gran amor a la Naturaleza, especialmente a la primavera (si Chaucer amaba mayo, Lowell prefería junio). Su impulsivo humor, en contraste con su serio pensamiento, presta un fascinante interés a sus *Letters (Cartas)*, que ocupan un lugar preeminente en el conjunto de sus obras en prosa, «aireada por el ingenio». Su sátira carece en absoluto de cinismo. La fantasía corre parejas con una rica erudición y un profundo pensamiento. Por estas razones, Lowell no puede ser nunca popular en el sentido de Irving y Longfellow. Sus ensayos críticos — sobre Dante, Shakespeare, Spencer, Dryden, Chaucer, Milton, etc. — siguen a la cabeza de la crítica en América, por su fácil lectura, por sus generosos conceptos apreciativos y, sobre todo, porque el lector recibe la misma impresión que a él le merecieron aquellos autores. Más que analizar exhaustivamente cada tema, arroja sobre él una gran claridad ; no es un juez frío, sino un comentador cordial y apasionado que anima al lector al goce de la obra de arte más bien que a persuadirle por una lógica de principios críticos. Su riqueza expresiva no es pródiga ni profusa ; no es pedante tampoco. Bayard Taylor resume sus cualidades de poeta : «Ninguno de nuestros poetas muestra una calidad más rica ni más amplia de pensamiento; ninguno, una variedad de expresión más vasta en el verso... Parece escribir bajo una fuerte tensión de inspiración natural... De aquí que sea frecuentemente desigual no sólo en poemas separados, sino también en diferentes porciones del mismo poema. Esto es más evidente, sin embargo, en sus primeros poemas, que en sus últimos versos» (1). Lowell podía haber alcanzado una mayor perfección si se hubiese limitado a una de las varias formas de arte en que trabajaba con tanta facilidad. La multiplicidad impide la acabada expresión de cada una de ellas, cuando no se es un verdadero genio. Sin embargo, su obra contiene valores inmutables y permanentes que le aseguran un lugar entre los clásicos americanos.

---

(1) *Essays and Notes.*

Juicios críticos sobre Lowell. Brownell dice de él : « El radicalismo » de Lowell en política, cuestiones sociales, temas teológicos, históricos y literarios, era práctica y personalmente conservador, en cuanto que era la actitud establecida por su círculo suficiente y autosuficiente. Ser abolicionista, « racionalista », un romántico teórico, era para él casi una consecuencia del linaje, la tradición y la circunstancia. Seguir un programa radical legítimo no es contrario al temperamento *whig...* » (1). Considera, después, que su estilo carece de continuidad y que ésta se sustenta en su carencia de pensamiento sostenido. Opina que su poesía es más representativa que inspirada. Por su parte, Lewisohn declara : « Emancipados los esclavos y terminada la Guerra Civil, Lowell terminó como poeta... Una vez que la gran experiencia, que había ensanchado su mente, moría en el pasado, cayó más y más en la cortés gentileza puritana. En 1866 se horrorizaba al leer a Swinburne y subrayaba su completo acuerdo con el bobo principio de que ningún hombre debía *escribir un verso que no quisiera que su hija leyese...* ». Luego, juzga que las obras críticas de Lowell, que una vez parecieron tan sólidas, han fracasado y muerto por su falta de método. Parrington le llama « el brahmán de Cambridge » y, a pesar de sus viajes, le considera estrechamente local y parroquial. « Sus impulsos eran liberales, y su mente, generosa, pero no fue nunca lo bastante fuerte para superar el *handicap* de su linaje y educación » (2).

Oliver Wendell Holmes (1809-1894) fue el último superviviente del trío de Cambridge. Era un producto, más genuinamente representativo que Longfellow o Hawthorne, de la cultura de Nueva Inglaterra. Por su madre descendía de Anne Bradstreet, « la décima musa de América » ; por la línea paterna era descendiente de clérigos calvinistas y, como ellos, su padre — el Reverendo Abiel Holmes — tenía debilidad por los versos, y sus *Annals of America (Anales de América)* son una obra histórica útil. La familia de Holmes pertenecía, pues, a la más rancia aristocracia puritana de Nueva Inglaterra, llamada por el poeta « la casta brahmín » (o brahmán). Oliver Wendell Holmes nació en Cambridge, estudió en la Academia Phillips y se graduó en Harvard en 1829. Después siguió leyes, pero las abandonó por la medicina, estudiando dos años en Boston y dos en París, con vacaciones en Inglaterra, Escocia, Holanda, el Rhin, Suiza e Italia. Sus cartas de París muestran que, aunque le gustaba pasarlo bien, se dedicaba con entusiasmo a su profesión. A su regreso, se convirtió en un escritor convincente y afortunado de ensayos médicos. Fue profesor de Anatomía en Dartmouth College durante dos o tres años, y en 1847 obtuvo la cátedra de Anatomía en la Facultad de Medicina, de Harvard. Entretanto, Holmes se había ido labrando en Boston una reputación local como poeta, ensayista y hombre de talento. Antes de su graduación, había escrito poemas humorísticos y sentimentales para una revista del colegio. Mien-

(1) *American Prose Masters*, pág. 275.
(2) Op. cit., pág. 461.

tras estudiaba leyes, supo que la vieja « Constitución » había sido condenada por el Gobierno : lleno de patriótica indignación, escribió su impetuoso *Old Ironsides*, que fue reproducido en todos los periódicos, citado en discursos y distribuído por las calles hasta que se salvó la vieja obra. Alternó el cultivo de la poesía con la práctica de su profesión. En su primer año de carrera doctoral, publicó un volumen de exuberantes e ingeniosos versos, entre los que figuraba *The last leaf (La última hoja)*, poema que Lincoln consideraba «inexpresablemente impresionante», lleno de pasión y humor, Por estos años publicó *Poems (Poemas)* (1836), *Urania* (1846), *Astraea* (1850). Cuando, en 1857, se fundó el *Atlantic Monthly*, Lowell aceptó su dirección con la condición de que el doctor Holmes fuese « el primer colaborador ». Así, gracias a Lowell, despertó Holmes de su letargo literario. En esta revista y en el *New England Magazine* publicó sus *Autocrat of the Breakfast-Table (Autócrata en la mesa del desayuno)*, artículos considerados como « ásperos productos de su desgreñada infancia literaria » : fruto agraz, en una palabra, de su talento, pero jugoso para el público de buen gusto. El *Autocrat (Autócrata)* fue seguido por *The professor at the Breakfast Table (El profesor en la mesa del desayuno)* y, después del éxito de éste, por *The Poet at the Breakfast Table (El poeta en la mesa del desayuno)*. El dibujo de los caracteres, la brillantez del diálogo y los pasajes imaginativos de estos escritos son prometedores de la capacidad de su autor para escribir una novela completa. En 1861 y 1867, respectivamente, aparecieron las narraciones *Elsie Venner* y *The Guardian Angel (El Ángel Guardián)*. Veinte años más tarde escribió una tercera novela : *A Mortal Antipathy (Una antipatía mortal)*, inferior a las demás. Holmes alternaba la prosa y el verso. En 1862 publicó *Songs in Many Keys (Cantos en muchas claves)*, y en 1874, *Songs of Many Seasons (Cantos de muchas estaciones)*. Su vejez fue juvenil : « Mayo está en su corazón y el temprano otoño en su cerebro », decía Burroughs. Abandonó su profesión en 1882, y poco después publicó su simpática *Life of Emerson (Vida de Emerson)* (1885). En 1886 visitó Europa con su hija, viaje que, según palabras de sus biógrafos, « fue en realidad, una jira triunfal ». Las Universidades de Oxford, Cambridge y Edinburgo le concedieron títulos honoríficos. Las experiencias de este viaje aparecen relatadas en *Our Hundred Days in Europe (Nuestro centenar de días en Europa)* (1887). En 1889, « el Autócrata » publicó en el *Atlantic* sus alegres *Over the Tea-cups (Por encima de las tazas de té)*, documento de las diversiones familiares. Un último libro de poemas vio la luz : *Before the Curfew and Other Poems (Antes del toque de queda y otros poemas)* (1888).

Sus libros son una continua autobiografía. Holmes era « un Boswell que escribía acerca de sí mismo ». Las pequeñas vanidades y egotismos acompañan necesariamente tales confesiones y sirven para hacerle más humano y más próximo. Le gustaba la alabanza y creía en sus virtudes. Era un gran conversador y brilló como estrella en el « Club de los sábados ». Era « el Zar yanqui », « el Autócrata de la agudeza », según Aldrich (1). Se sentía orgullosamente provinciano : el sabor de Nueva Inglaterra es perceptible en toda su obra. Para él, Boston era « el centro del universo ». Fue el poeta y escritor laureado de su ciudad y universidad. Justamente, la principal limitación de su poesía reside en la fácil aceptación de esta responsabilidad cívica y social.

Yo soy una florista y ¿qué diría la gente,
si viniese a un banquete sin mi « bouquet »?

Aunque Holmes es, generalmente, considerado como un humorista, no deben echarse en olvido los serios propósitos que animaban su obra : « Río por fuera, pero por dentro nunca », decía. « Es imposible. El mundo es demasiado triste ». Con todo, no podía escapar completamente a su herencia de predicadores : hasta en sus más agudos escritos procura injertar sus leves toques de moral, su « azúcar purificador » ; quería humanizar un poco más al mundo. Social y políticamente era conservador ; los trascendentalistas no le afectaron y los abolicionistas en vano le reprocharon su indiferencia. Pero, en cuanto a patriotismo, su voz no se alzó menos clara y alta que la de Whittier, en su poema *A Voice of the Loyal North (Una voz del Norte leal)*, en *God Save The Flag (Dios salve la bandera)* y en *Never or Now (Ahora o nunca)*. En religión, era radical.

El doctor Holmes es conocido en literatura como « el Autócrata ». Consiguió su reputación literaria principalmente por los tres volúmenes de la serie. Creó una nueva forma de prosa, un monólogo salpicado de poesía, una especie de ensayo dramático. El Autócrata preside la mesa de una pensión y entretiene a los pensionistas con agudos y sabios comentarios sobre temas tomados al azar ; sus charlas revelan sentimiento, fantasía, acción. Su estilo es fácil, coloquial, y aunque no desdeña el tópico, éste no es nunca descuidado ni un lugar común. Su cultura científica se advierte en sus ironías y metáforas, en la agudeza de su observación y en su precisa expresión. Holmes es siempre claro, lógico, definido. El elemento psíquico-fisiológico prevalece en sus novelas, llamadas por algunos « novelas médicas ». Sin embargo, el principal interés de éstas, reside en la pintura del medio de Nueva

(1) *The Sailing of the Autocrat.*

Inglaterra. Holmes carece del arte del cuentista : es demasiado discursivo. No puede evadirse de sí mismo, y de aquí emana la característica más interesante de sus libros. Como poeta, escribió una poesía circunstancial, perecedera. Su estilo poético es conservador, pues no se sale de los viejos moldes. La característica más destacada de Holmes es su genio vario, pues siguió muchos derroteros y en todos le acompañó el éxito. Pero no fue ni un gran erudito, ni un gran moralizador, ni un gran poeta, ni un gran ensayista. No obstante, dejó la impronta de su personalidad en todos sus escritos. Fue un creador de poesía ligera, un poeta de sociedad que escribió poemas como éstos : *At the Banquet to the Chinese Embassy (En el banquete de la Embajada china), At the Dinner to the General Grant (En una comida al general Grant), At a Friends Meeting (En una reunión de amigos)*, etc.

9. El Romanticismo en el Sur. Un « nuevo Sur » nació de la Guerra Civil, con nuevos impulsos y nuevos ideales. El separatismo, la secesión, abrieron paso a intereses y simpatías nacionales. Una nueva energía puso en estrecho contacto al nuevo y esperanzado Sur con la vida de la nación y del mundo. Antes de la Guerra Civil, las condiciones del Sur eran desfavorables a la producción literaria : « El Rey Algodón no invita a los poetas a su corte » (1). No había un gran público lector para animar y apoyar al genio ; no había grandes casas editoriales, y eran escasos los centros de influencia occidental, como los de las ciudades norteñas. Había gusto y cultura literaria en muchas familias aisladas en las grandes plantaciones, pero eran improductivas, conservadoras y totalmente sometidas al vasallaje de Inglaterra, en completo acatamiento a las reglas de Pope y Addison. Las fuerzas intelectuales se orientaban hacia la política y la oratoria ; dedicarse al servicio de las musas se consideraba como una ocupación reñida con la hombría. Y otro tanto ocurría con la novela. En tales descorazonadoras circunstancias, los esfuerzos de los escritores antibelicistas, para crear una literatura regional, desembocaron en una serie de fracasos. De todos los poetas de esta época, sólo Poe alcanzó fama duradera. El esfuerzo en la ficción fue más serio y de más éxito. Cuatro escritores, al menos, ganaron temporalmente celebridad nacional, que no se ha oscurecido aún por completo. John Pendleton Kennedy, William Alexander Caruthers — injustamente omitido por muchas historias literarias —, John Esten Cooke y William Gilmore Simms, aspirando a hacer por su tierra nativa lo que Irving, Cooper y Hawthorne habían hecho por la tradición y la historia local en el Norte, es-

(1) ABERNETHY, Op. cit., pág. 305.

cribieron con cariño y acierto acerca de las costumbres, paisaje e historia de sus estados nativos.

La única ciudad que podía considerarse centro literario fue Baltimore.

JOHN PENDLETON KENNEDY (1795-1870), nacido y educado en esta ciudad, abogado, es el mejor intérprete de Virginia a través de su *Swallow Barn (El granero de las golondrinas)* (1832), graciosa narración en que describe la vida rural y el carácter de aquella región después de la Revolución. El libro consiste en una serie de apuntes de la vida en una plantación. Está bien escrito y es encantador en sus descripciones de costumbres y conversaciones, constituyendo la pauta de todas las obras futuras de esta especie. La obra posee abundante material romántico : los fieles esclavos, la maternal patrona de la plantación, la hospitalidad proverbial, etc. Esten Cook y otros utilizaron posteriormente los temas dominantes de esta obra, lo cual prueba que ejerció una enorme influencia en el desarrollo de la tradición de la plantación en la literatura americana. Además de ella, Kennedy dejó tres novelas : *Horseshoe Robinson*, que es una típica novela romántica de la Revolución, cuyo héroe es un « frontiersman » ; aristócratas de agua chirle y personajes históricos sirven para mantener la atmósfera revolucionaria, en tanto que la acción real del libro es llevada por hombres de las selvas apartadas. *Rob of the Bowl* es una novela de la Maryland colonial en tiempos de Carlos II. Parrington considera que es una obra acabada y deliciosa. *Quodlibet* es una sátira de la democracia jacksoniana. Originariamente, el jeffersonismo era una cosa, pero la democracia fronteriza era otra. Como escritor, Kennedy está muy por encima de muchas figuras renombradas de la literatura americana. Es un buen observador de la vida, crea caracteres con base real y es un competente escritor que conoce su oficio.

WILLIAM ALEXANDER CARUTHERS (nacido hacia 1800 y muerto entre 1845 y 1850) es un escritor completamente olvidado en el Sur. Nació en Virginia, estudió en Washington College y ejerció como médico en Savannah, Georgia. En 1834 publicó *The Kentuckian in New York*, que narra las aventuras en Nueva York de tres sudistas ; es una serie de apuntes, parecidos en su construcción a *Swallow Barn*. El autor conocía el Norte tan bien como el Sur, y el libro debería haber contribuído mucho a la comprensión nacional. Caruthers muestra, en cada uno de los capítulos, sus simpatías jeffersonianas. Toleraba la esclavitud en Virginia, porque la consideraba atemperada por sentimientos humanitarios, pero atacó acerbamente la explotación del negro en Carolina bajo el látigo de capataces blancos y negros. Caruthers produjo dos libros más : uno de ellos, *The Cavaliers of Vir-*

ginia (Los caballeros de Virginia), vívida novela histórica de la Virginia colonial, cuyo argumento se basa en la rebelión de Bacon. El héroe es una figura byroniana : es misterioso y se halla dotado de un gran sentido de lo dramático. *The Knights of the Horse-Shoe (Los caballeros de la herradura dorada)* es otra novela de los tiempos coloniales. Caruthers merece salir del olvido.

JOHN ESTEN COOKE (1830-1886) es autor de *Virginia Comedians (Los comediantes de Virginia)* (1854), la mejor novela escrita en los Estados del Sur antes de la Guerra Civil. Es, desde luego, una fiel transcripción de los viejos tiempos caballerescos, cuando la pintoresca Williamsburg era la capital social. Cooke era un virginiano cien por cien, de corazón leal para su pueblo ; luchó bravamente por la causa confederal, aceptó el resultado sin amargura y se dedicó por completo a escribir libros. Sus novelas pertenecen al tipo romántico-sentimental, pero la acción antinatural de esta clase de ficción ha perdido hoy día gran parte de su encanto. Sus títulos más conocidos son : *The Youth of Jefferson (La juventud de Jefferson)*, *Henry St. John, Cavalier (Caballero)*, etc. Escribió, además, una historia de Virginia, pero el libro está dedicado, en su mayor parte, a la vida y acontecimientos de la colonia.

WILLIAM GILMORE SIMMS (1806-1870) fue el hombre de letras de más talento nacido en el Sur, en Charleston (Carolina). Escribió novelas, poemas, historia, biografía y tratados políticos. Se le llamaba el « Cooper del Sur ». En cierto modo, como éste, el tema de sus escritos fueron los indios, las luchas y aventuras fronterizas, la vida colonial y la historia revolucionaria. Obtuvo mucho éxito y alcanzó gran popularidad. *The Partissant (El partisano)*, la mejor de sus novelas románticas revolucionarias, es todavía un buen libro para muchachos y con fuerza bastante para atraer a lectores más maduros. Otras novelas de la Revolución : *Mellichampe*, *Katherine Walton* y *Entaw*. Sus narraciones de sangrientas y selváticas aventuras entusiasmaron a su generación, y algunas de ellas merecen salvarse del olvido por su valor histórico. Simms era un devoto estudiante de la historia y las leyendas de su ciudad nativa. Su obra, sin embargo, fue basta, descuidada y carente de gracia. Escribía « al galope » y asombró a sus amigos con su fuerza productora. En sus peores novelas abunda lo sangriento ; en sus mejores, el humor y la agudeza de observación. Simms se creía poeta y publicó alrededor de diecisiete volúmenes de versos. Adquirió gran renombre como mecenas de las letras del Sur.

EDGAR ALLAN POE (1809-1849). Es difícil identificarle con alguna región precisa del país. Por parentesco familiar pertenece al Sur, pero nació en Boston, recibió gran parte de su educación

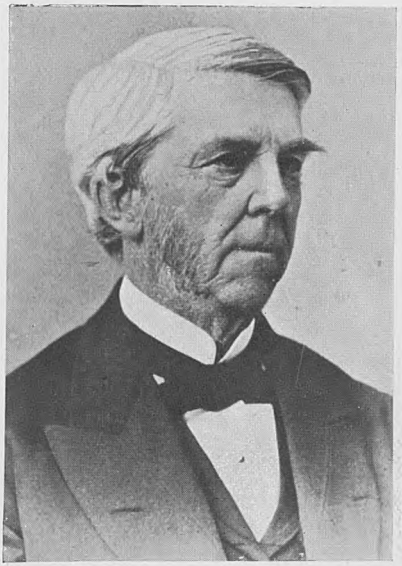
en Inglaterra y realizó lo más efectivo de su obra literaria en Filadelfia y Nueva York. Más que cosmopolita, fue hombre independiente, en cuanto a lugar y medio. Si alguna región puede reclamarle como suyo es el Sur, y si puede hacerlo algún Estado del Sur, es Virginia. En realidad, aunque Poe es una figura solitaria dentro de la literatura americana, su temperamento y el tono y la temática de sus obras se relacionan con el Sur. Es imposible analizar la posición de Poe como escritor, sin referirse a las desafortunadas controversias que surgieron en torno a su vida y a su carácter. Al morir, Poe nombró ejecutor literario al Rvdo. Rufus W. Griswold. Las relaciones entre ambos habían sido tirantes, y Poe, en una ocasión, había formulado una crítica a las obras de Griswold más severa de lo que éste creía merecer. Poe confiaba, sin embargo, en que llegarían a una reconciliación completa. Mas, al poco tiempo de su muerte, Griswold publicó un artículo de cuyo tono se deducía que Poe tenía muy contados o ningún amigo. Poco tiempo después, en la edición de las obras de Poe, pintó el carácter del poeta de un modo aún más desfavorable. Así, cuando se suscitaba una disparidad de criterio entre dos autoridades o surgían dos interpretaciones en pugna, Griswold elegía siempre la más desfavorable para Poe, y... hasta falsificó documentos en apoyo de su posición. La maligna biografía de Griswold, lleno de rencor secreto más que de solicitud póstuma, sembró juicios erróneos entre el público que, desde los días de Byron, gustaba de asociar al genio con lo diabólico y, a despecho de las protestas de N. P. Willis y otros que conocieron a Poe, todas aquellas tendenciosas interpretaciones se consideraron verdaderas. A la larga, se produjo una reacción natural contra tales extremos, y los apologistas, por el contrario, intentaron probar el carácter sin mácula del poeta. Con todo, puede observarse, a través de los años, que la crítica americana, a partir de 1925, ha ido intensificando su interés por la obra de Poe, sin descuidar tampoco la personalidad humana del poeta, en un justo deseo de rectificación. La crítica honrada, al socaire de los ecos de los homenajes universales tributados al autor de *El cuervo, The Raven* inició la revisión de las cartas de Poe, malignamente interpretadas por Griswold, al mismo tiempo que sus datos biográficos. Aquéllas y éstos le habían presentado como un malvado e incurable alcohólico. Por su parte, algunos amigos del poeta habían ya iniciado también un noble contraataque. De hecho, John Ingram, en 1880, con su biografía leal y honrada de Allan Poe, había comenzado a refutar las aserciones griswoldianas de 1850. Había propugnado la reconstrucción de su obra dispersa y traicionada, porque Griswold no sólo había vilipendiado al hombre, sino que había desfigurado sus escritos. Después de

Ingram, los estudios referidos a la persona y a las obras de Poe se multiplicaron en América y Europa, especialmente en Francia, llegando a formar una vasta bibliografía: la obra de Poe fascinaba a todo el mundo. Los parnasianos, como Poe, creían en un arte voluntario e impecable. Y los simbolistas y aun los decadentes le seguían. Baudelaire y Mallarmé le llamaban «le Poète» por antonomasia, y el último tradujo sus poemas en una versión inolvidable (en prosa) y la encabezó con un poema-prólogo: *Le tombeau d'Edgar Poe.* El autor de *El principio poético (The Poetic Principle)* —pero el poeta, sobre todo —consiguió la estimación de Moreas, de Régnier, de Verhaeren, de Mauclair, etc., y hasta de Valéry. ¿Por qué? Poe había descubierto que el Poeta es un *predestinado,* portador de un mensaje inefable y cuya misión es revelar al mundo cuanto hay en él de esencial y trascendente. Ante la crítica de su país, Poe dejaba de ser *un loco* para ser tan sólo *un artista.* Poe no había sido un malvado, sino un hombre que sufrió; no era un producto del alcoholismo y la tuberculosis, sino simplemente, *un genio.* Tal «incomprensión» inicial con respecto a Poe se ha debido a la ya mencionada tradición biográfica confusa, a una moral convencional, a una tesis preconcebida y a prejuicios amparados por la autoridad científica. Las enemistades que suscitó Poe y su vida irregular y dudosa, indispusieron a muchos americanos, no sólo contra el hombre, sino también contra el artista. Esta hostilidad llegó a un punto de verdadero encono, porque la escuela de escritores que había predominado en América durante dos generaciones y establecido las normas de toda la crítica americana, había sido impotente para separar el arte de la moral y aun situaba a esta última sobre aquél. Realmente, no era la literatura la que se humillaba ante la ética, sino el típico espíritu práctico de toda la raza americana. Y he aquí por qué los principios artísticos del genio de Poe —«el culto de la belleza» y «el arte por el arte» —no han sido admitidos nunca —ni aun hoy —por la inmensa mayoría del público americano, empapado —lo mismo que su literatura —de puritanismo y utilitarismo. Como ha señalado Trent (1), los autores americanos escriben para el mayor bien del mayor número. ¿Qué hacía Poe? Muy al contrario, no escribía para el bien de nadie o acaso para el de una minoría... no americana precisamente. Sus escritos distan tanto de una tendencia moralizadora cuanto de toda sugerencia impura. El americano corriente nada encuentra en Poe que le satisfaga, pues nada contribuye a su edificación moral o intelectual. Más todavía: Poe emitió teorías artísticas en pugna absoluta con aquellas que su época admitía. Y, por si

(1) *A History of American Literature,* New York, págs. 375-376.

esto fuera poco, suministraba sus prosas fantásticas a un pueblo que, sin carecer de imaginación, no se había esforzado, sin embargo — tampoco se esfuerza en la actualidad —, en cultivarla y refinarla. En cambio, los lectores extranjeros no estaban influídos por ninguna de estas consideraciones. No se sorprendían ni se sorprenden al saber que un gran literato puede haber vivido una existencia poco conforme con los convencionalismos sociales. No son puritanos ni tienen por qué formularse, al coger un libro, la inevitable pregunta : « ¿Qué *beneficio* me reportará la lectura de este libro? ». Les basta y les satisface únicamente experimentar placer o emoción. Poe, con la armonía y musicalidad de sus versos, con sus cuentos extraños e irreales, ha sabido encantarlos y conmoverlos. La vieja Europa acogió con júbilo al genio original. Lo mismo haría con Whitman, también despreciado por sus compatriotas.

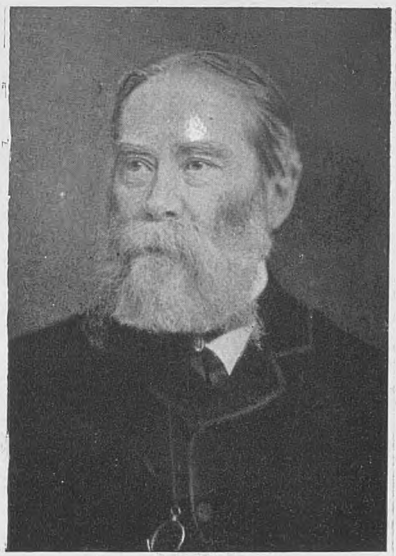
Poe, nacido en Boston por extraña casualidad, nada tiene de común con los escritores de Nueva Inglaterra, y aunque pasó gran parte de su vida en Nueva York, no fue miembro de los « knickerbockers ». Se le considere como poeta, cuentista o crítico, se yergue solo, pues no se adapta a ninguna clasificación, y ocupa un lugar aparte dentro de la literatura americana y casi no parece pertenecer a ella, como una importación del Viejo Mundo — un Pushkin, un Heine, un Musset —, « como una flor exótica y brillante entre las flores nativas », según Pattee. Su padre había abandonado las leyes para dedicarse al teatro y se había casado con una actriz inglesa. En 1811, debido a la enfermedad de Mrs. Poe, la bohemia familia recibió la caridad de Richmond. La madre murió de tisis, y algunos críticos dicen que también el padre (otros, con respecto a éste, señalan que nada ulterior se supo de él), dejando a tres niños huérfanos, el mayor de los cuales sólo tenía 5 años. Edgar fue adoptado por Mr. John Allan, rico comerciante de tabacos, bajo cuya tutela vivió una infancia llena de lujo, indulgencia y mimo. A los 6 años sabía leer, cantar, bailar y recitar pasajes de los grandes poetas « con voz dulce y dicción muy clara ». Los Allan fueron a Inglaterra en 1815 y, durante cinco años, Edgar asistió a la escuela de Stoke Newington, cerca de Londres, y pasaba sus vacaciones viajando con sus padres adoptivos. Poe mostraba por entonces un « espíritu estudioso » ; aprendió a hablar francés y a leer latín y adquirió conocimientos de historia y literatura. Los recuerdos de esta escuela aparecen en la narración *William Wilson*. En 1820, regresó a Richmond ; estudió con buenos profesores particulares y se destacó en los deportes atléticos, demostrando, como Byron, aptitudes para la natación. En 1826, ingresó en la Universidad de Virginia, cimentando su reputación de « scholar » y ganando los más altos



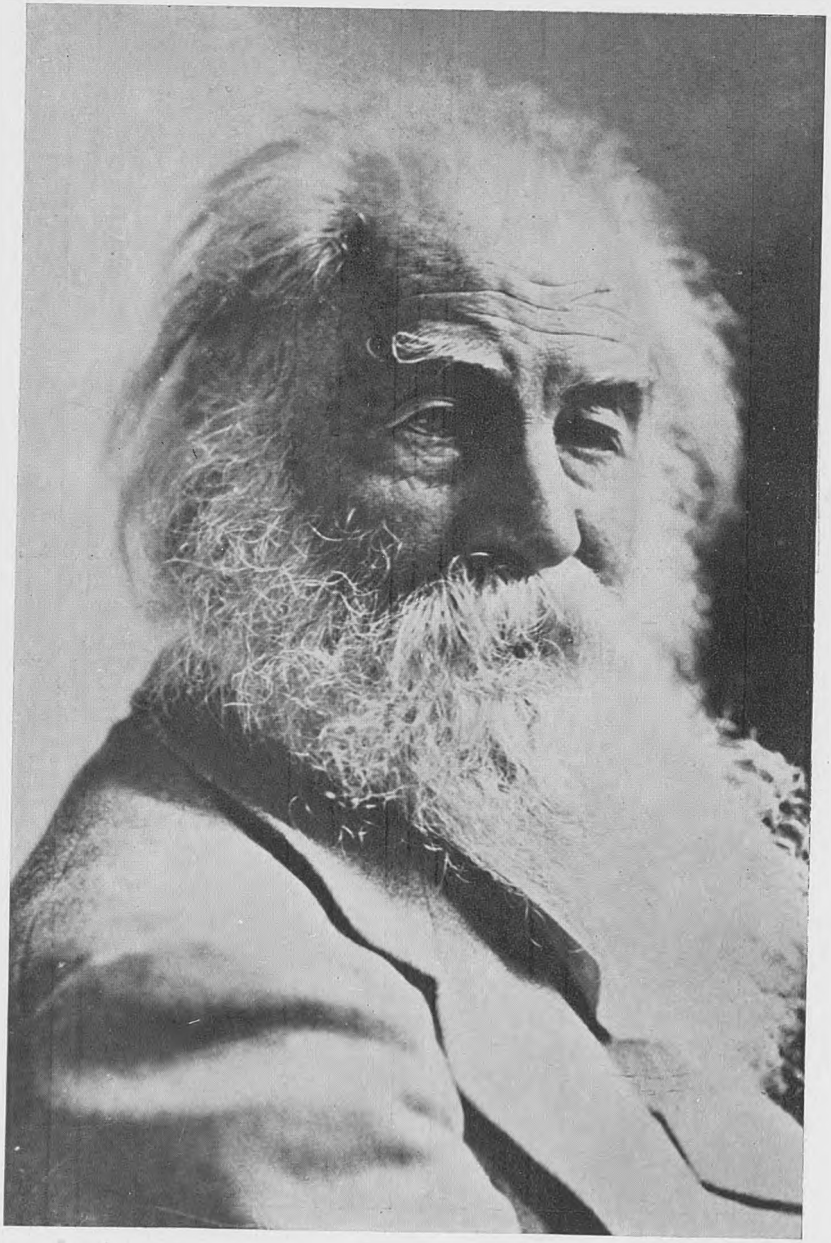
Olivier W. Holmes

William Dean Howells

Sidney Lanier



James Rusell Lowell



Walt Whitman

honores en latín y en francés. Pero parece que, al final del mismo año, había contraído deudas por juego, y Mr. Allan se negó a darle dinero, le retiró de la Universidad y le colocó en su propia oficina. Poe, disgustado con este trabajo y la súbita disciplina impuesta, rompió los lazos que le unían a Allan, trasladándose a Boston para buscar fortuna. Tuvo que alistarse en el ejército y alcanzó al cabo de dos años el grado de sargento. Al saber la muerte de la señora Allan (1829), volvió a su antigua casa, aprovechando una licencia ; se reconcilió con su padre adoptivo y, por influencia de éste, fue admitido como cadete en West Point. Diez meses de escolástica militar eran demasiado para su inquieto espíritu, siendo expulsado por su mala conducta : ésta fue la causa de su ruptura final con Allan, quien, al morir poco después, no le mencionó en su testamento. Poe comenzaba su carrera de aventura literaria, pobreza, sufrimiento y desesperación. En West Point, como en todas partes, se había distinguido por las singularidades de su imaginación y de sus costumbres, por su brillante vigor intelectual, por « una maravillosa aptitud para las matemáticas », como « devorador de libros », y por su « temperamento caprichoso y obstinado ». Durante este período de disciplina militar, el anhelo poético había estado removiéndole interiormente. En 1827 publicó, en Boston, *Tamerlane and Other Poems (Tamerlane y otros poemas)*, breve volumen de imitaciones byronianas, que contenía muy pocos atisbos de su estilo futuro. Dos años más tarde, *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems (Al Aaraaf, Tamerlán y poemas menores)* apareció en Baltimore. En 1831 sacó a luz un tercer volumen en Nueva York, simplemente titulado *Poems (Poemas)*, gracias a las suscripciones de los cadetes al dejar West Point, quienes buscaban en la obra interesantes sátiras locales. Pero el arte poético era para Allan Poe algo muy serio y sagrado : el libro contenía sólo versiones revisadas de los viejos poemas, con unos pocos nuevos, entre los cuales se hallaban dos de sus poemas más escogidos : *To Helen (A Elena)* y la primera versión de *Israfel*, que Woodberry llama « el primer canto puro del poeta, las notas más claras, líquidas y altas de todo cuanto cantó » (1). El repudiado Poe halló entonces un hogar en Baltimore, en casa de su tía, Mrs. Clemm, con cuya hija Virginia se casó más tarde en 1836. En 1833 ganó un premio de cien dólares, ofrecido por un periódico literario, con el cuento *AMS. Found in a Botlle (AMS encontrado en una botella)*. Uno de los jueces era John P. Kennedy, a cuya amistosa ayuda en aquel tiempo Poe declaró deberle hasta la vida. Kennedy escribía en su diario : « Le encontré en estado de inanición. Le di ropa, libre acceso a

(1) *Edgar Allan Poe*. « American Men of Letters ».

mi mesa..., le salvé del borde de la desesperación ». Con la ayuda de éste, Poe consiguió la dirección del *Southern Literary Messenger (Mensajero Literario del Sur)*, que, bajo su hábil mando se convirtió en un « magazine » importante en el país, y en el cual alcanzó fama como crítico y cuentista. En la ventolera del éxito, perdió su puesto, probablemente a causa de sus costumbres irregulares. Poe pasó los seis años siguientes en Filadelfia, escribiendo para revistas y anuarios, dirigiendo por un tiempo *The Gentleman's Magazine (La revista ilustrada del caballero)* y *Graham's Magazine (La revista ilustrada de Graham)*. En 1840 publicó una colección de estos cuentos de revistas : *Tales of the Grotesque and Arabesque (Cuentos de lo grotesco y arabesco)*, título descriptivo de los dos extremos de su método de creación. En 1844 fue a Nueva York, tomó la dirección del *Broadway Journal (El diario de Broadway)* y se asoció con Willis en el *Evening Mirror (El espejo de la noche)*, en el cual apareció *The Raven (El cuervo)* en 1845, haciéndose por el momento el hombre de letras más famoso de América. La prosperidad estaba a punto de ser alcanzada. Pero la fatalidad le perseguía : su salud se resintió prematuramente por el exceso de trabajo, la pobreza y su intemperancia, contra la que luchaba virilmente a veces, para perder siempre la batalla. Durante años, también había visto la vida de su frágil mujer decaer día por día : al fin murió su *Ulalume*, su «Eleonora», y, con su muerte, perdió la esperanza de su propia alma. Durante cuatro años mantuvo la lucha con su maligno destino. En 1849 propuso matrimonio a su amiga de la infancia Mrs. Shelton, de Richmond, y, siendo aceptado, partió al Sur para arreglar los asuntos de la boda. Mas, en Baltimore, encontró a viejos amigos... Volvió a beber inmoderadamente... Murió en un hospital, después de haber sido recogido en la calle en estado inconsciente. El genio demoníaco que acompañó a Poe a través de toda su vida, persiguió su memoria sin descanso. Pocos poetas han sufrido tan cruelmente los prejuicios y el desdén de sus compatriotas. En una sola línea, Poe se describió a sí mismo : « Mi vida ha sido extravagancia, impulso, pasión, un anhelo de soledad, un desprecio de todas las cosas presentes, en un honrado deseo del futuro ». Era orgulloso, errante, hipersensible, de áspero genio. Bebía, y dícese que, en los últimos años, fumaba opio. La intemperancia era su herencia, aumentada por su educación y el sufrimiento. En sus hábitos personales era refinado, de conversación elegante y fascinadora, de vida doméstica pura, enamorado y amado a la vez.

Se debe estudiar a Poe como crítico, poeta y cuentista. En cada uno de estos géneros, su obra fue original y fundamental : dio modelos a los autores americanos. En sus comentarios sobre

libros nuevos enseñó su primera lección de crítica independiente, demostrando la función del gusto y de los principios literarios. Su crítica era aguda, valiente, a menudo severa y, alguna vez, injusta. ¿A causa de sus animosidades personales? ¿A su irreductible sentido de libre opinión? Lowell decía en su *Fable for Critics (Fábula para críticos)* : « A veces, parece equivocar su tintero por el frasco de ácido prúsico ». En realidad, se necesitaba su ácido para contrarrestar la sacarina de la crítica de la época, que sólo servía como medio para cambiar mutuos cumplimientos entre los autores. Sus juicios más importantes han sido confirmados por la posteridad. Fue uno de los primeros en proclamar el verdadero genio de Lowell, Hawthorne, Mrs. Browning, Dickens y Tennyson. Acusó a Longfellow de plagio (1), a pesar de considerarle el más grande poeta de América. Atacó sin descanso la mediocridad. Sus ensayos *The Literati* y *Marginalia* son aún excitante lectura y sugestiva crítica. Y a esta labor debió principalmente su fama en vida. Poe, en verdad, trajo a la crítica americana una pujanza de la que antes carecía. Completamente dueño de su independencia, podía alabar con calor y condenar con aspereza. Sus escritos críticos toman la forma de crítica de libros — *Longfellow's Ballads (Las baladas de Longfellow), The Drama of Exile, and Other Poems, by Elizabeth Barret Barret (Un drama en el exilio, de miss Barret), Tale's, by Nathaniel Hawthorne (Los cuentos de Hawthorne)*, etc. —, de escritos polémicos — *A Reply to Outis (En respuesta a Outis)* —, ensayos sobre la teoría del arte literario — *The Poetic Principle (El principio poético), The Rationale of Verse (La esencia del verso), What is Poetry? (¿Qué es Poesía?)* — notas breves — *Marginalia* y artículos cortos sobre los escritores contemporáneos — *The Literati (Los literatos)*. Su teoría sobre el arte literario puede estudiarse en *El principio poético*, en el cual sostiene que el poema merece tal título sólo porque excita a la elevación del alma. Esta excitación es transitoria; cuando cesa, lo que se está escribiendo deja de ser poético. Poe llega a determinar el límite preciso de tal excitación : « media hora a lo más ». Después, ataca « la herejía de la didáctica », protestando contra la doctrina de que todo poema debe contener una moral y que el mérito poético depende de ésta. Para él, la verdadera esencia y atmósfera del poema es la Belleza. La Poesía es « la creación rítmica de la Belleza ». Su único árbitro es el Gusto. Con el Intelecto o la Conciencia, sólo tiene relaciones colaterales. Excepto incidentalmente, nada tiene que ver con el Deber o la Verdad. Toda la estética poética de Poe queda contenida en el ensayo indicado y en *The Philosophy*

(1) Porque Longfellow no había indicado suficientemente las fuentes de algunas de sus baladas.

of Composition (La filosofía de la composición), donde expone su metodología poética aplicándola a *The Raven (El cuervo)*, su poema-tipo. Este ensayo, más los anteriormente citados, constituyen, según la denominación de René Lalou, «la charte de la poésie pure». El poema perfecto es el que sólo es esto: poema. Su valor no reside ni en la verdad moral, ni en su elocuente apasionamiento, sino en una armonía que desborda la significación objetiva de las palabras. La Poesía es, así, un todo armónico, un conjunto de combinaciones, unas rítmicas y métricas, otras en relación con la imagen, las últimas en concordancia con la arquitectura general del poema, con su efecto sobre el lector, el cual ha de recibir una impresión de belleza, *reaccionando* también desde su sensibilidad. Ese proceso de síntesis inmediata que realiza el poema *puro*, procede más de la intuición que de la inteligencia, de esa facultad indefinible que alienta en el poeta verdadero. Poe había descubierto que éste es un *predestinado*, un anunciador de cuanto en el mundo es esencial y trascendente, de ahí que los poemas de Poe tengan un sentido metafísico y simbólico. Poe imaginaba la Poesía como una vía ascendente que evoluciona desde los grados inferiores donde aflora lo real y, a través de las apariencias de las cosas, asciende hasta las manifestaciones más altas, penetrando más y más profundamente el misterio de la vida y de lo eterno. Considerada a la luz de esta interpretación, la poesía de Poe deja de ser un arte de minorías y gana la universalidad que merece. Justamente, por reflejar en sus críticas sus teorías estéticas, atacando, en consecuencia, a quienes diferían de ellas, encontró Poe tan grande como inmerecida repulsa después de su muerte. Así, los críticos americanos han empleado, en contra o en favor suyo, adjetivos de variados grados de intensidad para describir la actitud de Poe: «temerario», «cáustico», «franco», imparcial», «justo», «severo», «deslenguado», «burlesco», «obsesivamente cruel», «insolente», etc.

Como poeta, Poe trabajó en un campo muy limitado; pero alcanzó en él la supremacía. Sólo un tono domina en su poesía y en su alma: la melancolía. La desesperación y la muerte son sus temas. La estación que le inspira es octubre; la hora, «la triste medianoche». Hay muy poca realidad objetiva en su verso y en su prosa: opera en el puro éter de la imaginación. Sus caracteres carecen de sangre, son fantasmagóricos o angélicos. El paisaje, los incidentes, las personas y los lugares no existen fuera de la fantasía. El más alto placer que reportan sus poemas, es su melodía exquisita. Hay una magia poderosa en su expresión, casi independiente del significado simbólico de sus palabras. En *The Haunted Palace (El palacio encantado)*, por ejemplo, se pierde

la alegoría al escuchar la música. Impone una belleza rítmica a las formas más simples del verso, utilizando en ocasiones el estribillo. Para Poe, el sonido es superior al significado, porque aspira a conseguir « la creación de la belleza rítmica ». La fama de Poe, como poeta, se sustenta sobre unos doce poemas; *The Raven (El cuervo), The Bells (Las campanas), To Helen (A Helena), The City in the Sea (La ciudad del mar), The Valley of Unrest (El valle de la Inquietud), The Haunted Palace (El palacio encantado), To One in Paradise (A uno en el Paraíso), Ulalume, Israfel, The Conqueror Worm (El gusano vencedor)* y algún otro. *The Raven (El cuervo)* acaso sea el poema lírico más popular del mundo. La maravillosa disposición vocal de las palabras en *The Bells (Las campanas)* no tiene rival. El poema, en su primera versión era de dieciocho versos. Con un insaciable deseo de perfección, trabajaba y refinaba su poesía como un «devoto lapidario ». Probablemente sus poemas más espontáneos son *Ulalume* y *Annabel Lee,* en el cual se guarda el recuerdo de su esposa :

Pero nuestro amor era mucho más fuerte que el amor
de aquellos que eran más viejos que nosotros,
de muchos que eran más sabios que nosotros ;
y ni los ángeles arriba, en el cielo,
ni los demonios debajo de la mar
podrán nunca separar mi alma del espíritu
de la hermosa Annabel Lee.

Muchos — entre ellos Emerson — pueden considerar tales versos como la obra de un « aleluyero », pero nadie que posea cierto sentido poético, podrá sustraerse a la fascinación de tal melodía. La fuerza de Poe era lírica tan sólo, y de ahí la mágica melodía de *Annabel Lee* y de *Las campanas.* Pero... se ha parodiado despiadadamente su musicalidad, y los recitadores la han asesinado, y Huxley y Morgan, por ejemplo, la han ridiculizado. Es que su poesía no enseña nada, ni anima a la acción, casi no dice nada : sus extrañas melodías celestes deben gustar por la sencilla razón de que son extrañas, celestes y melodiosas. El genio del poeta ha viajado

por una ruta oscura y solitaria,
visitada por ángeles enfermos solamente
donde un Fantasma, llamado Noche,
sobre un negro trono reina erguido.

Es inútil exigir a estos poemas lo que no pretenden dar, y no sería justo describirlos como « muy superficiales ».

Resignadamente bajo el cielo
yacen las aguas de la melancolía...

Y también mis días son éxtasis,
y todos mis sueños nocturnos
están ahora donde las oscuras miradas de tus ojos
y donde tu paso relampaguea
en qué danzas etéreas,
por qué eternas corrientes.

Éste es el Poe que cuenta y quedará para siempre: el poeta de un trasmundo de sueños.

Sus cuentos. Se muestran únicos y originales dentro de la ficción americana, como sus poemas líricos en la poesía. Sus motivos son la belleza, el misterio, el terror. En cuanto al estilo, son tan escrupulosamente artísticos como los poemas, notables principalmente por la fuerza y refinamiento del lenguaje. Algunos — como *Ligeia, Shadow (Sombra)* y *The Domain of Arnheim (El demonio de Arnheim)* — son verdaderos poemas en prosa. Pero el mismo arte magistral es empleado a menudo en temas que son repulsivos, horribles, y que « casi hielan la sangre ». Dice Abernethy : « Poe iguala a Hawthorne en el arte del cuento, pero carece de de las cualidades morales y espirituales que enriquecen los cuentos Hawthorne... » (1). Tampoco hay en ellos humor. Sin embargo, sus cuentos mejores se han aceptado como obras maestras, que han servido de modelo a obras subsiguientes. *The Murders in the Rue Morgue (Los asesinos de la calle Morgue)* (1843) y otros cuentos de ingenioso análisis son prototipo de la moderna narración detectivesca. El hombre perseguido por su doble, en *William Wilson*, sugiere el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, y una multitud de narraciones de Verne hallan una paternidad común en cuentos tales como *Hans Pfaall*. Sus mejores cuentos muestran una intensidad que acaso ningún sucesor ha alcanzado ; no sólo en su concepción del juego de las pasiones sobrenaturales en ambientes sobrenaturales, sino aun en una naturaleza mental más oscura, que debe conservar su horrenda atracción tanto como el misterio del universo, presiona la vida de los hombres. Desde luego, la contribución al cuento de Poe no fue de contenido, sino más bien de estructura. La idea temática de sus cuentos pertenece a la extravagancia, a la seudociencia, horror y muerte, reencarnación, fantasías, etc. En cuanto al tono, son misteriosos, satíricos, morbosos, románticos, psicológicos, filosóficos, razonadores, críticos. Si nos fijamos en el estilo, son de carácter impresionista, burlesco, realista-poético, analítico y de ensayo. Pattee considera que el mejor Poe es el escritor de cuentos, que divide en dos clases : imaginativos y analíticos.

Añadiremos que todos los mejores cuentos de Poe, con la excepción de la larga *Narrative of Arthur Gordon Pym (Narración de Arthur Gordon Pym)* (1838), se conforman con la teoría crítica del autor. Ésta le constreñía a un efecto único o impresión en cada cuento ; por esto era menos importante la acción y el argumento que la brevedad y la impresión. Su método narrativo es el del escritor que desea impresionar emocionalmente más que narrar una acción. Poe triunfa al crear y mantener lo que hoy se llama « atmósfera ».

---

(1) Op. cit., pág. 320.

Poe es quizá la figura más trágica de la literatura americana y la que ha proyectado una sombra más extensa por el mundo. Sin embargo, Poe fue un gran intelecto y un corazón triste. Es uno de los grandes maestros de la prosa inglesa. Poe atrae constantemente a la juventud de todos los países, porque, al carecer sus cuentos y poemas de color local, representan un mundo plausible basado en lo impersonal y celeste, un dominio del sueño y la sombra, una atmósfera poblada por seres misteriosos, una patria universal

HENRY TIMROD (1830?-1867), nacido en Charleston, estudió en la Universidad de Georgia, pero no pudo terminar sus estudios, porque la muerte de su padre condenó a la familia a la pobreza. Empezó a estudiar leyes; mas, prefiriendo los autores poéticos, se dedicó a la enseñanza privada. Mientras tanto, era miembro de la tertulia literaria presidida por Simms. En 1860 publicó un pequeño libro de versos, que era toda una promesa. Cuando vino la guerra se alistó en el ejército, componiendo entonces los dos mejores poemas bélicos del Sur : *Carolina* y *A Call to Arms (Llamada a las armas).* Timrod perdió sus haberes, y su vida fue desde entonces una privación continua y un continuo sufrimiento : se le murió su hijo, los objetos familiares fueron vendidos para pagar el alquiler y poder comer. Timrod decía con donosura : « Dejadme ver... Sí. Nos hemos comido dos jarras de plata, una o dos docenas de cubiertos, varios sofás, innumerables sillas y una inmensa cama! ». Y aún escribió y trabajó virilmente lleno de generoso espíritu, hasta su fin, víctima de la tuberculosis. Timrod, según opinan los críticos, fue una de las mentes mejor dotadas de Carolina o acaso de todo el Sur. Dice Trent : « No dejó una copiosa obra detrás de él, y esta obra está dañada por las consecuencias que la constante enfermedad, la pobreza y la violencia de la guerra habían dejado en su genio ; pero ha dejado unos pocos poemas singularmente bellos... ». *The Cotton Ball (La bola de algodón)* es también uno de sus mejores poemas : colorida descripción de un típico campo sureño de algodón, bajo un sol semitropical ; hay en él un profundo sentimiento y un feliz y musical lenguaje. Timrod ha sido relegado al olvido por los críticos del Norte.

PAUL HAMILTON HAYNE (1830-1886) nació también en Charleston. Es el « poeta laureado del Sur ». Se educó en el Colegio de Carolina del Sur. Por su fortuna, pudo elegir carrera libremente : prefirió la de leyes, pero pronto se entregó a las letras. Fue elegido director del *Russell's Magazine (La Revista Ilustrada de Russell)* en la tertulia de Simms. Escribió también para el *Southern Literary Messenger (El Mesanjero Literario del Sur)* y otras revistas periódicas. Comprendió que la Poesía era su des-

tino, y éste no fue abandonado ni por la más dura adversidad. Publicó libros de verso en 1855, 1857 y 1859, que fueron bien recibidos por la crítica y los poetas del Norte. Vivía en una hermosa casa, en la que había una nutrida y renombrada biblioteca. Al estallar la guerra, compuso impetuosos poemas como *My Mother Land (Mi tierra madre)* y *Beyond the Potomac (Más allá del Potomac)*. Hizo el servicio de las armas todo el tiempo que su salud se lo permitió. Pero vino el amargo fin de la guerra, y Hayne se encontró arruinado, en un país en que los bienes materiales y las esperanzas habían quedado destruídos. A pesar de su precaria salud, Hayne se procuró unos pocos acres de tierra, se construyó una pequeña cabaña, luchó por la vida con bravura y persiguió tenazmente la felicidad. En 1872 aparecieron sus *Legends and Lyrics (Leyendas y poemas líricos)*. En 1882 se publicó la primera edición completa de sus poemas. En prosa, escribió artículos y dos biografías. Como poeta, sufrió la influencia inglesa y también la de Poe. Casi todos sus poemas son cortos y cantan líricamente las bellezas de la paz. El soneto era una forma favorita suya. Sus versos son suaves, melodiosos y espontáneos, empapados de amor a la Naturaleza : « el bálsamo y belleza del brillante Sur... ».

Sidney Lanier (1842-1881) es, después de Poe, entre los poetas del Sur, quien impresionó más fuertemente la conciencia crítica de la época. Sus poemas han merecido dictados como éste : « El producto más raro de la literatura inglesa o americana durante el último cuarto de siglo ». Su carácter personal era tan refinado y caballeroso, y tan noble y fervorosa la prosecución de sus ideales, que pudo ser llamado « el sir Galahad entre los poetas americanos ». Nació en Macon, Georgia, de buena familia ; descendendía de un hugonote francés y su padre fue un abogado famoso. La música constituyó la primera pasión de Lanier, herencia de una larga línea de antepasados músicos, que se remontaba hasta la corte de Isabel. Antes de saber escribir de un modo legible, aprendió a tocar la flauta, el órgano, el piano, la guitarra y el banjo, dedicándose especialmente a la flauta, por deferencia a los deseos de su padre que « temía para él la poderosa fascinación del violín ». Tan fuerte era la atracción que los tonos del violín ejercían sobre su sensible naturaleza, que algunas veces caía en un estado de profunda exaltación y rapto. Se graduó en Oglethorpe College con los más altos honores, consiguiendo un puesto en dicho colegio hasta el comienzo de la guerra. Su ambición era estudiar en Alemania y ser profesor, pero la guerra frustró su anhelo. Se alistó en el ejército confederal y en él sirvió hasta 1864, rehusando tres veces el ser ascendido, porque no quería separarse de su hermano. Al mandar una patrulla en des-

cubierta, fue capturado por las fuerzas federales y confinado en la prisión de Point Lookout. Durante la campaña, estudió francés y alemán. Los poemas de Heine, *Les Misérables*, de Hugo, y su flauta eran su consuelo. Sus experiencias e impresiones de la guerra tomaron cuerpo en la novela *Tiger Lilies* (1867), libro lleno de exuberante pensamiento y ricas descripciones, cuyo título era un símbolo apropiado *(Tigridias)*. Contrajo una enfermedad pulmonar con la que tuvo que luchar hasta el fin de su vida. Necesitaba ganar dinero : trabajó en un hotel, enseñó en una academia y estudió y ejerció leyes en el despacho de su padre. Todo esto iba en contra de su voluntad, pues dos pasiones dominaban su vida : la música y la poesía. Cuando el tiempo se lo permitía, trabajaba en un volumen de ensayos en prosa y en un largo poema *The Jacquerie*, ninguno de los cuales se completó jamás. En 1873, «tomando su flauta y su pluma por espada y sostén», se fue al Norte y, en Baltimore, obtuvo el puesto de primer flautista en la Orquesta Peabody. Tuvo oportunidad de utilizar la biblioteca Peabody y asistir a John Hopkins University. Desde esta fecha hasta su muerte, su vida fue una porfiada lucha contra la enfermedad y las dificultades económicas. Primero, vivió separado de su mujer e hijos, pero después pudo traerlos a Baltimore. Lanier se encontraba en una atmósfera de libros, cultura e investigación, que congeniaba con su espíritu. Siguió cursos en la Universidad, llegando a dominar el anglosajón y el inglés antiguo ; también hizo extensas lecturas de literatura moderna : así fue perfeccionando su conocimiento del Arte y de la Poesía. La música de su flauta era un maravilloso don natural ; en cambio, estudió la poesía con el laborioso entusiasmo de un científico. Mas, como tenía que subvenir al sustento de su familia, daba conferencias, escribía libros para niños y artículos para las revistas ilustradas, «cuando un millar de cantos están cantando en mi corazón; los cuales me matarán ciertamente, si no los emito pronto», según decía. Sin embargo, su trabajo quedaba interrumpido con frecuencia por meses de enfermedad. Fue a Texas, a Florida, a Pennsylvania, a Carolina del Norte, con el intento de recobrar la salud, respirando aromas de pinos. En 1879 se le nombró conferenciante de literatura inglesa en John Hopkins University y, a pesar de su precario estado de salud, siguió en este puesto hasta la hora de su muerte. Las circunstancias patéticas de su vida se reflejan en su obra, a la que imprime un fondo de tragedia.

En 1875 su poema *Corn (Maíz)* vio la luz en el *Lippincott's Magazine*, anunciando que una estrella de primera magnitud había aparecido en el cielo de la poesía. Bayard Taylor le alabó como «la primera y nueva lírica voz que el Sur nos sopla sobre

las cenizas de la batalla » (1). El poema, en verdad, es musical y hasta parece oírse el murmullo de la planta al crecer. Por los amables oficios de Taylor, Lanier fue invitado a escribir la *Cantata*, para la inauguración de la Exposición del Centenario en Filadelfia. Para una compañía de ferrocarriles escribió, en 1876, *Florida*, una especie de «libro-guía espiritualizado», según él mismo lo llamaba. En 1877 publicó un pequeño volumen de *Poems (Poemas)*, el único de toda su vida. Lanier puso prólogo a ediciones de viejos clásicos, tales como *Froissart* (1879), *El Rey Arturo* (1880) y *Percy el Joven* (edición póstuma, 1882), con destino a la gente joven. Su principal obra en prosa es *The English Novel and the Principles of Its Development (La novela inglesa y los principios de su desarrollo)* (1883), que contiene sabios y luminosos pensamientos críticos. En *The Science of English Verse (La ciencia del verso inglés)* (1880), el poeta expone su original y peculiar teoría sobre la versificación, el único trabajo erudito que publicó en vida. Después de su muerte fueron apareciendo varios volúmenes de sus escritos : la edición completa de sus poemas, sus cartas, sus ensayos y sus conferencias.

Lanier era un hombre de amplias ideas, simpatías e intereses. Aunque nunca perdió su devoción al Sur, después de la guerra aceptó lo inevitable y miró al futuro más que al pasado. Respondió a influencias que no eran muy fuertes en el Sur : el pensamiento científico moderno y el trascendentalismo germánico. Fue capaz de mantenerse en estrechas relaciones con hombres de las dos zonas del país. Sus admiradores le han alabado como erudito, ensayista y poeta. Lanier poseía algunas de las características del investigador : interés por muchos temas, conciencia de sus propias deficiencias y ambición de aprender. Creía que para ser un verdadero poeta había que saber hasta mineralogía, botánica, anatomía e idiomas. Hay una extraña mezcla visible y patética en tal idea. No obstante, a pesar de todo entusiasmo, Lanier carecía de la paciencia y el ponderado juicio del verdadero investigador. Hablaba y escribía, mucho antes de haber investigado el asunto profundamente y poder estar cierto de sus conclusiones. Así, alababa a veces a escritores menores, engrandecidos por su fantasía.

Lanier intentó establecer una completa correlación entre la música y la poesía. Deseaba dar una mayor libertad a la expresión poética, sustituyendo las usuales reglas métricas por la notación rítmica de la música. Según él, la poesía ha de sonar en el oído, por medio de la atracción de su armonía melódica. El ritmo se determina, no por el acento o el número de sílabas, sino sólo por

(1) *Essays and Notes.*

el elemento temporal. La riqueza y variedad del « tono-color » han de asegurarse por la rima, la aliteración y la distribución y repetición de vocales y consonantes eufónicas. Es decir, el verso debe conseguir efectos sinfónicos como en una orquestación. La crítica ha atacado abiertamente su teoría, porque ésta magnifica el ritmo hasta un extremo indebido, sacrificando el sentido y la claridad del verso. Sus poemas *Sunrise (Aurora)* y *Marshes of Glynn (La sinfonía)*, entre otros, justifican con creces su teoría. En el último, por ejemplo, el poeta sugiere la música de difusos instrumentos orquestales. Mas Lanier era un poeta demasiado auténtico para sustentarse de teorías o reglas ; así, su único tratado analítico concluye con el amplio principio : « Para el artista en verso no hay ley : la percepción y el amor a la Belleza constituyen el único principio ». (Es evidente aquí la influencia de Poe.) Fue una pena que su vida fuese tan corta, pues no alcanzó a desarrollar cuanto prometía. Era, por otra parte, un apasionado de la Naturaleza, un panteísta que sentía a Dios en cada cosa. Si Keats decía «la belleza es la verdad, y la verdad, la belleza», Lanier afirmaba « la belleza de la perfección y la perfección de la belleza ». En la obra poética de Lanier hay el brillo y el color del Sur, exuberancia de imaginación y un ritmo exultante, riqueza de ritmos y aliteraciones, un gran sentido del matiz. Abrió nuevas posibilidades a las combinaciones métricas y estróficas. Lanier ha merecido poca atención en el exterior ; pero en los Estados Unidos tiene un considerable número de lectores entusiastas. Nacido en una época de craso materialismo, Lanier fue un melodioso artífice de la Belleza. Era un verdadero romántico, nacido en una época violentamente antirromántica. Sus defectos son : falta de universalidad, de consistencia, técnica excesivamente refinada y carencia de autenticidad. Pero tiene una originalidad : el empleo en sus versos del material y la terminología de la música — la flauta, el bajo, el corno, el violín ; recurre a los nombres de sus maestros — Chopin, Schubert, Beethoven, Bach ; usa metáforas como éstas, « tensión de cuerdas », « polifonía », su vida es una « fuga » y la pasión es como « el trino del clarinete », el corno es símbolo del amor y la fe. En *Marshes of Glynn (La sinfonía)* describe su propio instrumento :

Una aterciopelada nota de flauta caía placentera
en el corazón de esa armonía,
y bogaba y bogaba incesantemente
como si un pétalo de una silvestre rosa
revolotease sobre aquella balsa de armonía.

Con Lanier se prolonga cronológicamente el Romanticismo, que perdura dentro de la época realista en su primer período (1865-1890), llamado « la edad dorada ».

Los cuentistas y narradores. Hacia 1870 se inició en el Sur un movimiento prometedor, determinado por Cable, Miss Murfree, Page, Johnston, Harris, Allen y otros. Formaron un grupo de buenos prosistas que, por su frescura, originalidad, verdad, fuerza dramática y perfección artística, pueden compararse a los mejores contemporáneos. Son especialmente maestros en el cuento, campo en que los americanos han logrado éxitos artísticos tan sólo comparables a los alcanzados por los franceses. Cada miembro del grupo, a pesar de ser ampliamente representativo de su propia región, eligió un campo limitado o un aspecto particular de la vida en el Sur, que describió con vívida fidelidad: Cable mostró al mundo el viejo barrio criollo de Nueva Orleáns; Harris descubrió el fascinante folklore del negro, Page pintó las antiguas relaciones entre amos y esclavos en Virginia, Johnston describió, con pluma humorística, la vida « fanfarrona » de la Georgia media; Miss Murfree llevó a sus lectores a las remotas espesuras de las montañas de Tennesee, y Allen halló « romance » y poesía en la región del « blue-grass », de Kentucky.

George Washington Cable (1844-1925) nació en Nueva Orleáns. Los infortunios financieros de su familia le forzaron a ganar dinero antes de tiempo, careciendo, por esta causa de una educación sistemática. Sirvió en el ejército confederal con heroísmo. Después de la guerra, pasó por las variadas experiencias de empleado, inspector y periodista. En 1873 publicó, en el *Scribner's Monthly*, el primer cuento de la serie que recogía sus propias experiencias y con los que consiguió fama. Todos se reunieron en el volumen *Old Creole Days (Viejos días criollos)* (1879), que constituyó uno de los grandes éxitos de la época. Más tarde dio a la estampa *Madame Delphine* y *The Grandissimes*, *Dr. Sevier* y *Bonaventure*. Sin las ventajas de una adecuada educación, sin contactos literarios, casi sin libros, sólo por el simple ímpetu de su fuerza literaria, Cable se hizo un método y un estilo. Su inglés es puro, casi poético en su refinamiento, vívido, y está agradablemente salpicado por el melodioso dialecto criollo. Con la conciencia del historiador y el ojo del poeta, presenta las escenas y caracteres con los que estaba asociada íntimamente su propia vida ; pinta la realidad de una vida pintoresca con las tintas de un colorido ideal. Algunas de sus obras son vitales y vigorosas al mismo tiempo que artísticas ; están llenas de frescura, de color y sentimiento poético, retratan el romanticismo de la vida y huelen a aromas indígenas ; también pintan las condiciones sociales resultantes del trasplante al suelo semitropical de la aristocrática, conservadora y rica comunidad francesa; y hay en ellas, por último, humor, ternura, pasión e intenso dramatismo, además de una acción directa.

JOEL CHANDLER HARRIS (1848-1908) nació en Georgia. Su libro *On the Plantation (Sobre la plantación)* (1892) recoge los primeros años de su vida, en el seno de una familia de plantadores ricos, que poseía una nutrida biblioteca y una prensa privada en la que Harris aprendió a imprimir, leyó extensamente y tuvo contacto con los negros. Dotado de una extraordinaria simpatía, pudo penetrar en los más íntimos secretos de la vida y el carácter del negro, y cosechar abundantes mitos e historias, el humor y la sabiduría con que ha sorprendido, entretenido e instruído a sus lectores. El ejército de Sherman barrió las plantaciones, y los días bucólicos de Harris terminaron. Se incorporó a la obra de reconstrucción y trabajó activamente para resucitar el periodismo del Sur, a través de *Atlanta Constitution*, desde la cual comenzó su fama de escritor en dialecto negro. Su *Uncle Remus* (1881) contiene narraciones que son una revelación original y una contribución del más alto valor folklórico, tanto como literario. Harris halló en la vida del negro un insospechado mundo de poesía e inadulterado carácter humano. Pinta la vida en las plantaciones, recogiendo el lado oscuro y luminoso de la esclavitud, sus facetas cómicas o trágicas, sus alegrías y sus miserias. Todo prueba que Harris es uno de los interpretes más sagaces de la vida de los negros. Otros volúmenes — veintiséis — del mismo material siguieron después: *Nights with Uncle Remus (Noches con tío Remo)* (1883), *Mingo* (1884), *Free Joe (El libre Joe)* (1887), *Balaam and His Friends (Balaam y sus amigos)* (1892), etc. Todos ellos perpetúan tradiciones y leyendas, describen una civilización, retratan tipos, crean un carácter : Tío Remo. El humor y la simpatía son sus cualidades principales y todo es descrito con sencillez y naturalidad. Mientras haya niños o adultos con imaginación de niño, las narraciones de Harris serán inmortales, pues es un hermano de Grimm y de los autores anónimos del folklore popular, con sus historias de hombres y animales.

MARY NOAILLES MURFREE (1850-1922), nacida en Tennessee, escribió con el seudónimo « Charles Egbert Craddock », presentando, por primera vez en la literatura americana, la vida de los blancos pobres en las montañas de su región natal. Miss Murfree, con ojo observador y corazón lleno de simpatía, se familiarizó con la vida de los rudos montañeses. El paisaje, las ásperas peculiaridades de una vida sin leyes, la destilación del wisky, la población extrañamente religiosa, están reproducidos por la autora con vigor y rotundidad casi masculinas. Posee la fuerza dramática adecuada para representar una sociedad en que la vida y la muerte se determinan a menudo por la ley del desquite personal y la justicia dictada en el bar. Pinta el paisaje con diestros toques, aunque, a veces, la riqueza de colorido es excesiva. Miss

Murfree descubre, en los primitivos hogares de aquellos montañeses, fuentes de humor, pasión y Romanticismo. La sensación que se produjo en América, al descubrir que el autor de *In the Tennessee Mountains (En las montañas de Tennessee)* y *The Young Mountaineers (Los jóvenes montañeses)* (1879) era una mujer, fue como la causada por el descubrimiento de la identidad de George Eliot. Estas y otras obras, que aparecieron en rápida sucesión — que menoscabó a la postre la calidad — retratan, en cuentos cortos, la vida de las regiones menos progresivas del país.

THOMAS NELSON PAGE (1853-1922) nació en una plantación de Tidewater, Virginia. Se educó en la universidad de este Estado, se dedicó a leyes y se consagró irrevocablemente a la literatura, en 1883, con un pequeño volumen de poemas dialectales: *Befo' de War (Antes de la guerra)*. Al año siguiente alcanzó fama de cuentista con *Marse Chan*, aparecido en *Scribner's*: era la más graciosa y chocante narración escrita sobre la guerra. Ésta y otras, reunidas en el volumen *In Old Virginia (En la vieja Virginia)* (1887), son obras maestras por su humor y patetismo y, en algunos aspectos, tan originales en el retrato del carácter negro como *Tío Remo*. No es menos feliz al describir la clase del « blanco pobre ». Probablemente su mejor obra es *Red Rock (Roca roja)* (1898), que narra un aspecto de la reconstrucción en Virginia.

JAMES LANE ALLEN (1850?-1925) nació cerca de Lexington, Kentucky. El amor a la Naturaleza y a la vida al aire libre lo heredó de tres generaciones de antepasados « farmers ». En Kentucky, tierra de grandes casas, buenos ganados, fragantes prados y dorados campos de trigo, Allen conoció su belleza pastoral y sus características sociales, llevándolas a sus delicados y artísticos apuntes y narraciones, tales como *The Choir Invisible (El coro invisible)* (1897), *Two Gentlemen of Kentucky (Dos caballeros de Kentucky)*, *The Reign of Law (El reino de la ley)* (1900), *The Sword of Youth (La espada de la juventud)* (1915), etc. Sus principales rasgos literarios son : atención a la historia y el color local, realismo imbuído de poesía, gracia, pureza y refinamiento.

LAFCADIO HEARN (1850-1904), dudosamente considerado escritor americano — tanto es así que pocas historias de la literatura americana le incluyen —, vivió en Nueva Orleáns por algún tiempo y es probable que en dicha ciudad desarrollara su estilo. sin embargo, cuanto publicó vio la luz en América. Nació en las islas Jónicas, hijo de un cirujano irlandés y de madre griega. Se preparó para el sacerdocio y estudió en Francia. A los 19 años fue a América y entró como reportero de un periódico, en Cincinnati. Marchó después a Nueva Orleáns, en donde trabajó como periodista y escribió cuentos y apuntes. Estuvo en las Indias Occiden-

tales y cultivó el periodismo en Nueva York. En 1890 marchó al Japón, como corresponsal de una revista ilustrada ; pero nombrado profesor de la Universidad de Tokio, se casó con una japonesa, se naturalizó como súbdito del Imperio, abrazó el budismo (al menos nominalmente) y ordenó que se incineraran sus restos de acuerdo con el rito budista.

Sus mejores obras, anteriores a su viaje al Japón, son apuntes de la vida y del paisaje a lo largo del Golfo de Méjico y de las Indias Occidentales. En los últimos años de su vida publicó muchos libros sobre el Japón y sobre el pensamiento y la vida japoneses. El estilo de su prosa es el resultado de un esfuerzo cuidadoso y consciente. Los primeros bocetos se caracterizan por una gran riqueza y exuberancia y una notable fuerza descriptiva. En sus libros sobre el Japón esta exuberancia parece algo restringida, y aunque su estilo se muestra siempre lleno de rica adjetivación, muchos pasajes son de forma excelente. Sin embargo, hay que destacar la profunda intuición que orientó siempre su camino, pues su primera obra característica, *Some Chinese Ghosts (Algunos fantasmas chinos)* (1887), basada en fuentes francesas, fue escrita en Nueva Orleáns dos años antes de partir para el lejano Oriente. Desilusionado de la cultura germánica y latina, se refugió en el mundo oriental, huyendo de lo que parecía sórdido caos del Oeste. Se adaptó de un modo maravilloso al exótico ambiente. Y no es fantástico suponer que muchos elementos personales desempeñaron un papel poco menos que decisivo : su estatura diminuta, su peculiar continente, la dignidad que todos los orientales confieren al escriba y al erudito. Es importante recordar que llegó al Japón con un estilo ya formado, límpido, con una dicción y sintaxis de máxima simplicidad; así, pues, estaba preparado para captar el perfume y las sutiles vibraciones atmosféricas de la poesía japonesa, tanto como ciertos efectos de desnudo horror, tal en la anécdota « Ingwabaushi », de *In Ghostly Japan (En el Japón fantasmagórico)* (1899), o en otros efectos de cobijadora ternura impersonal, como en el apunte *Pathological (Patológico)*, de *Kotto* (1902). Lo que Hearn encontraba admirable, lo que quería trasportar a Occidente, a América, en lo mejor de su obra, era la experiencia moral del pueblo japonés, la práctica de ciertas antiguas virtudes. Con este punto de vista, tradujo, escribió poemas y proverbios, contó de nuevo viejas leyendas, describió paisajes y fiestas del Japón. Sus intentos para unir la filosofía spenceriana con el misticismo budista son menos conocidos e importantes. Hearn, romántico fugitivo de la civilización occidental, nos presentó, artística y filosóficamente, una visión del Japón de duradero valor y encanto. « La obra de Lafcadio Hearn no tiene un equivalente auténtico, ningún

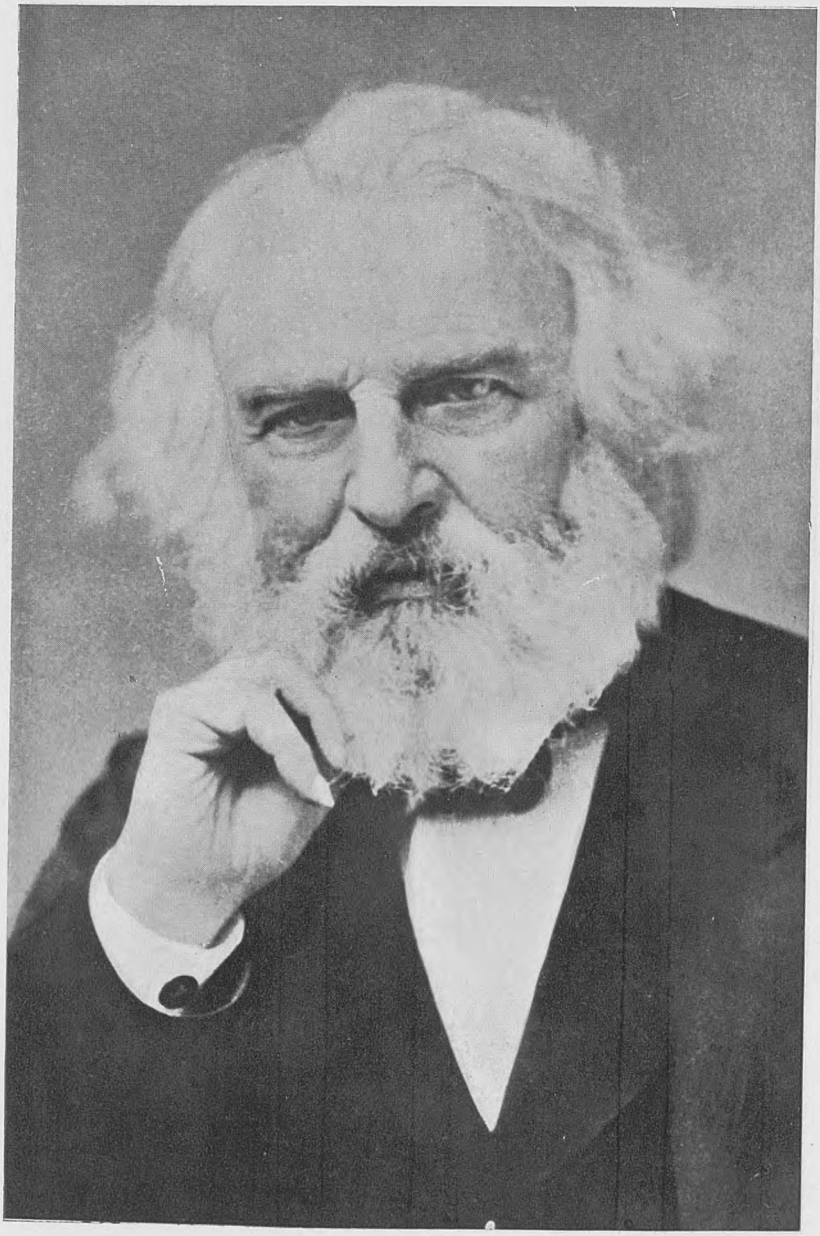
sustituto » (1). Al lado de sus obras sobre el Japón, sus deliciosas cartas han alcanzado un lugar único en el mundo literario, sobre todo por la variedad de sus temas. Por último, no puede negarse que Hearn fue un verdadero poeta, aunque no amaba la poesía métrica o rimada. La poesía refinada le parecía de escaso valor ; en cambio, consideraba que los « vulgares » cantos de los coolíes y pescadores eran verdadera y bella poesía. A las obras ya citadas, añadiremos : *Youma* (1890), *Kokoro* (1896), *Japanese Fairy Tales (Cuentos de hadas japoneses)* (1898-1903), *Japanese Miscellany (Miscelánea japonesa)* (1901), *Kwaindan* (1904) y *Japan : an Attempt at Interpretation (Japón : intento de interpretación)* (1904).

10. Los historiadores. La historia es una parte de la literatura cuando posee la distinción del estilo. Macaulay escribió con brillantez retórica, Carlyle con intensidad dramática ; y la obra de ambos sobrevive en virtud de una excelencia individual del estilo. Otros han narrado los mismos hechos, pero han fracasado al no dar a la historia un aliento vivificador, por carecer de imaginación y de sentido artístico, de forma literaria. La gran masa de escritos históricos es simplemente historia en bruto, material que necesita el toque del genio para convertirse en historia auténtica. América posee historiadores de primera fila, y es significativo que cada uno de los jefes de la escuela histórica americana empezara su carrera bajo la influencia de predilecciones literarias. Estos hombres estaban imbuídos no sólo del espíritu de la investigación científica, sino que reconocían también la necesidad de los elementos imaginativos y artísticos en toda producción que aspirase a un interés permanente. Historias como *Conquest of Mexico (La conquista de Méjico)* y *Rise of the Dutch Republic (El nacimiento de la República holandesa)* son literariamente clásicas.

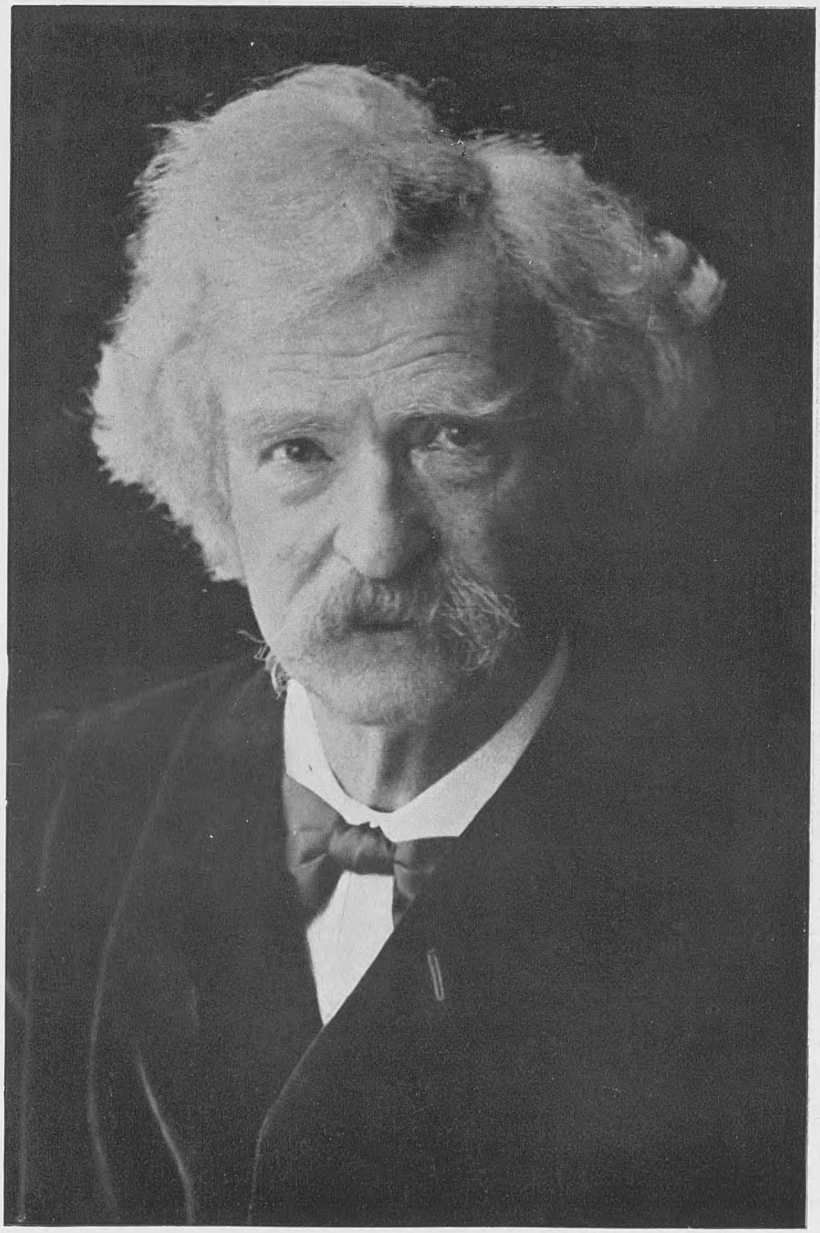
El instinto para la composición histórica había sido muy fuerte en Massachusetts desde los tiempos de Bradford y Winthrop. Cuatro hombres de Massachusetts — Prescott, Bancroft, Motley y Parkman — han sido los autores de libros históricos modernos, igualmente importantes para la literatura. Dos de ellos — Prescott y Motley — se dedicaron a la historia europea ; los otros dos — Bancroft y Parkman — eligieron temas americanos.

William Hickling Prescott (1796-1859), nació en Salem, y estudió en Harvard. A causa de un accidente perdió un ojo, y el otro, como consecuencia, se debilitó hasta el punto de quedar

(1) Nina H. Kennard, *Lafcadio Hearn*, Nueva York, 1912, pág. 340.



Henry Wadsworth Longfellow



Mark Twain

condenado a una ceguera parcial. Esta desgracia determinó su futura vocación : abandonó la abogacía y se dedicó a las letras. Viajó por algún tiempo y colaboró con algunos escritos en la *North American Review (Revista Norteamericana)* y otras. Prescott es un caso de verdadero mártir de la Literatura : sólo podía usar la vista durante tres horas de lectura ; algunos días sólo treinta y cinco minutos, dividiendo este tiempo en etapas de cinco, separados por intervalos de media hora. Por lo general, todo le era leído en voz alta por un secretario. Trabajaba en una habitación oscura y escribía con un noctógrafo, instrumento que guiaba la mano con un « stilo » de marfil sobre papel carbón. Para conservar su escasísima vista, Prescott observaba estrictamente severas reglas con respecto a comidas, vestido, ejercicio y mínimas cosas de la vida, sin perder por esto su alegría. Prescott desmintió la opinión de que ningún hombre podía compilar una historia. Estudió durante diez años literatura general y lenguas modernas, simplemente como preparación para el trabajo literario, y por espacio de otros diez, para la preparación de su historia *Reign of Ferdinad and Isabella (Reinado de Fernando e Isabel)*. Necesitó tres años de lectura antes de empezar a escribir, y empleó tres meses en las notas para el primer capítulo. La obra de revisión y condensación le ocupó cuatro años completos. Al fin, en 1837, dio su historia al público, que tuvo un éxito inmediato y asombroso. Este fascinante período de la historia universal había sido descuidado por los historiadores europeos : un americano ciego entregaba al mundo la primera visión comprensiva del reinado de los dos grandes soberanos españoles, cuyos nombres están inseparablemente unidos a los comienzos de la historia americana. La obra fue también calurosamente acogida por don Pascual Gayangos. Sus estudios hispanos orientaron a Prescott hacia dos nuevos temas también hispánicos : *Conquest of Mexico (La conquista de Méjico)* (1843) — para la cual necesitó seis años de intenso trabajo — y *Conquest of Peru (La conquista del Perú)* (1847). Su última obra fue *History of Philip II (Historia del reinado de Felipe II)* (1855-1858), para la cual reunió una magnífica colección de libros y manuscritos, pero que dejó sin terminar.

El cargo más severo contra las historias de Prescott es que son demasiado interesantes para ser verdaderas. En estos tiempos de literalismo científico es natural considerar sospechoso al historiador que es leído del mismo modo que el novelista. Sin embargo, Prescott escribió sus libros con un consciente respeto por los hechos : ni en los pasajes más llenos de color, puede ser acusado, como Macaulay, de faltar a la verdad, en favor de la retórica. Puede haber sobreestimado el talento de los primeros cronistas

para describir los acontecimientos sin falsearlos con colorido romántico. Si elevó a sus aztecas y peruanos a un plano de civilización no fácilmente reconciliable con los resultados de las investigaciones arqueológicas, no debe olvidarse que lo hizo apoyado por la autoridad de los que habían visto lo que describían. El permanente interés de sus historias se debe a la peculiar atracción de los temas y del estilo : gloriosos períodos de la historia de España, cuando la devoción religiosa se mezclaba con el amor a la conquista y a las aventuras románticas, dando a los hechos históricos ordinarios una tonalidad maravillosa. Prescott concedió al estilo una atención deliberada y cuidadosa, elaborando una expresión artística que ha sido aceptada como modelo de fácil elegancia y vívida plasticidad. Cualquiera que sea el juicio que las obras de Prescott merezcan en cuanto a su valor histórico, tienen asegurados su belleza y vigor en el aspecto literario. Sus dos obras hispanoamericanas son una defensa del conquistador español : según Prescott, Cortés no debe ser tachado de cruel —« El sendero del conquistador está necesariamente marcado con sangre » —, y el soldado español que llegó al Perú, nunca fue superado en valentía.

George Bancroft (1800-1891) fue el primero en estudiar un tema americano. Nació en Worcester y fue uno de los primeros hombres de Harvard que estudió en Alemania ; recibió el grado de Doctor en Göttingen en 1820. En 1823 publicó un libro de *Poems (Poemas)*, casi todos de tema europeo, que reflejan la influencia de su viaje continental y la de los poetas consagrados de la época. En 1834 dio a la estampa el primer volumen de su *History of the United States (Historia de los Estados Unidos)*; la edición definitiva y revisada vio la luz en 1884, en doce volúmenes. Los puestos oficiales que ocupó, le depararon privilegiadas oportunidades para consultar los documentos y archivos del Gobierno. Interpretó la historia a la luz de su concepto democrático de la vida y del gobierno ; por esto le tachan algunos de partidista. Sin embargo, Bancroft fue un concienzudo investigador, habituado a los métodos de los alemanes. Su *Historia* se extiende desde el descubrimiento de América hasta la constitución del nuevo Gobierno, después de la Revolución. Los dos volúmenes últimos están dedicados a la *Formation of the Constitution (Formación de la Constitución)* ; siete se refieren a la Revolución. En todos ellos se manifiesta el talento de Bancroft en la descripción de los acontecimientos bélicos y diplomáticos. Los méritos de la obra son : vasta perspectiva, bien definida concepción del tema, vigorosas cualidades estilísticas y extensa información cuidadosamente condensada en una narración clara y consecuente. Sus defectos, en cambio, también son evidentes : es de-

masiado patriota para ser al mismo tiempo un crítico objetivo, hace excesivo hincapié en la perfección de todas las cosas democráticas y americanas e introduce a menudo demasiadas digresiones, obligando al lector a tener que soportar muchos lugares comunes acerca de la moral y de la filosofía ; por otra parte, sus escritos adolecen de la falta de referencias autorizadas que podrían prestarle la debida autenticidad, y su estilo es a menudo pomposo. Con todo, su obra adquiere caracteres monumentales.

JOHN LOTHROP MOTLEY (1814-1877) nació en un suburbio de Boston. Estudió en Harvard sin brillantez, inclinándose a escribir poemas, teatro y ensayos. También asistió a la Universidad de Berlín y Göttingen y, al regresar a América, estudió leyes, pero sin resultados eficaces ni de valor profesional. Escribió una novela autobiográfica, y representó a su país en misiones diplomáticas en Europa. Durante muchos años, Motley estudió de un modo irregular y, finalmente, se orientó hacia la historia. Publicó un ensayo sobre *Peter the Great (Pedro el Grande)* y desafió a la crítica con una segunda novela : *Merry Mount (Monte Alegre)*. Motley, animado por Prescott, empezó a trabajar en la gran obra con que soñaba, empleando varios años de minuciosa y concienzuda investigación en bibliotecas y archivos de Europa en busca de material : había determinado basar su obra en « documentos originales contemporáneos ». Ésta había de titularse *The Eighty Years' War for Liberty (La guerra de los Ochenta años por la libertad)*, dividida en tres partes : *Rise of the Dutch Republic (El nacimiento de la República Holandesa)*, *The History of the United Netherlands (La Historia de los Países Bajos Unidos)* y *The History of the Thirty Years' War (La historia de la guerra de los Treinta años)*. En suma, una gran trilogía histórica, que había de describir, con dramatismo e interés, una larga serie de acontecimientos. El tema era magnífico, aunque no muy grato para los españoles. La primera parte apareció en 1856, obteniendo un gran éxito y traduciéndose a varios idiomas. La segunda parte se publicó en 1860-1867 y 1874, quedando sin terminar la tercera. La historia de los Países Bajos, escrita por Motley, es tan apasionante como una novela, a pesar de que su simpatía por los protestantes le lleva algunas veces a mostrarse demasiado severo con los católicos, aunque hay que reconocer que, hasta en sus prejuicios, procura atenerse a los hechos. La intensidad dramática, pues, corre parejas con una investigación científica y un análisis magistral. Sus retratos históricos son espléndidos, y en este aspecto rivaliza con Macaulay. Los defectos de la obra proceden más de la personalidad que de los métodos de su autor. Motley parece más un abogado que un juez, más un dramaturgo que un historiador. En la obra, además, hay terribles ataques contra

«los enemigos de la libertad»: contra Granvella, el duque de Alba, Felipe II... Motley sienta la conclusión de que Felipe II fue «el más grande discípulo de Maquiavelo». Sus relatos, a veces, acumulan horrores (sobre todo, en la muerte del rey español) y transforman la historia en novela naturalista. Su parcialidad es manifiesta y su obra tiene algo de tapicería histórica, coloreada por sus prejuicios. Es, desde luego, más débil analíticamente que la de Prescott, pero superior en unidad.

Francis Parkman (1823-1893), nacido en Boston, graduado en Harvard, es un caso semejante al de Prescott, pues estuvo casi ciego y sufrió trastornos nerviosos, que soportaba con entereza y humorismo. Desde muy joven se propuso escribir la historia de la antigua guerra de Francia. Para ello necesitaba conocer los bosques y los indios, y así lo hizo, viviendo varios meses con una tribu de indios dakotas. También realizó cinco viajes al extranjero para obtener material documental de los archivos de Francia e Inglaterra, y llevó a cabo su obra con la ayuda de amigos y colaboradores muy competentes. Poco después de su regreso de las Montañas Rocosas, publicó *The California and Oregon Trail (La ruta de California y Oregón)* (1849), cautivadora narración de sus experiencias, más interesante que una novela de Cooper. La primera parte de sus investigaciones históricas fue *Conspiracy of Pontiac (La conspiración del Pontiac)* (1851), en la que retrata las selvas y los indios de América antes de su desaparición como pueblo organizado, y la lucha entre franceses e ingleses en Norteamérica. Las diversas partes de la obra son: *Pioners of France in the New World (Pioneros de Francia en el Nuevo Mundo)* (1865), *The Jesuits in North America in the Seventeenth Century (Los jesuitas en Norteamérica en el siglo XVII)* (1867), *La Salle, or the Discovery of the Great West (El descubrimiento del gran Oeste)* (1869), *The Old Regime in Canada (El antiguo régimen en el Canadá)* (1874), *Count Frontenac, or New France under Louis XIV (El Conde Frontenac y la Nueva Francia bajo Luis XIV)* (1877), etc. Ni una sola línea de estos doce volúmenes fue escrita sin un gran esfuerzo físico, aunque su estilo es flúido y jovial. Dos cosas quiso alcanzar: interés y exactitud. Su amor a la verdad y su profundo conocimiento de la Naturaleza proporcionan a su estilo un frescor de brisa y aire libre, único en la literatura histórica, aventajando en esto a Prescot. Su estilo es también más realista que el de éste. Se interesa más por las acciones de los hombres que por sus emociones o su filosofía. Vio la historia como una serie de cuadros: su actitud hacia los materiales era la de un artista romántico cuya natural exuberancia era dominada por una íntegra conciencia puritana.

Otros historiadores. Un examen completo de la literatura histórica americana incluiría a muchos autores de distinguido mérito ; la falta de espacio nos obliga a citar sólo los más importantes : RICHARD HILDRETH (1807-1865), con su *History of the United States (Historia de los Estados Unidos)* ; JAMES SCHOULER (1839-1920), con su *History of the United States under the Constitution (Historia de los Estados Unidos bajo la Constitución)* ; HENRY ADAMS (1838-1918), también con la suya ; THOMAS WENTWORTH HIGGINSON (1823-1911), con la más grande historia del país ; EDWARD EGGLESTON (1837-1902), con su *History of Life in the United States (Historia de la vida en los Estados Unidos)* ; JOHN MCMASTER (1852-1932), JOHN FISKE (1842-1901), JOHN GORHAM PALFREY (1796-1881), etc. También debemos incluir a GEORGE TICKNOR (1791-1871), el biógrafo de Prescott, cuya sabia *History of Spanish Literature (Historia de la literatura española)* (1849) no tuvo rival por mucho tiempo. Vivió en Europa desde 1815 a 1819 y, a su regreso, fue nombrado profesor de lengua y literatura modernas en Smith College y Harvard. En 1835 renunció a su puesto y volvió a Europa. A su retorno, se dedicó a escribir la mencionada *Historia,* cuya edición corregida y aumentada apareció en 1863. Su valor fue reconocido inmediatamente, y se tradujo al español, francés y alemán. En 1863 publicó su libro sobre Prescott ; en 1825, *Outline of the Life of General Lafayette (Esquema de los principales acontecimientos de la vida del general Lafayette)* y, en 1831, *On Works of Daniel Webster (Notas sobre la vida y escritos de Daniel Webster).*

Entre los biógrafos, además de Ticknor, hay que mencionar a WILLIAM WIRT (1772-1834), JOHN MARSHALL (1755-1835), Jared Sparks (véase), Irving (véase), JAMES PARTON (1822-1891) y ULISES S. GRANT (1822-1885), autor de unas memorias personales.

11. Escritores de la ciudad. En literatura, como en el comercio y en la sociedad, la influencia de las grandes ciudades ha llegado a convertirse en una fuerza formativa. La energía creadora de la producción se polariza hacia los grandes centros industriales : los variados componentes de la personalidad y de la industria suministran un poderoso estímulo al talento, sea cual fuere el campo en que éste se desarrolle. La metrópoli es, en sí misma, un mundo representativo del gran mundo exterior, del cual recoge la savia. La experiencia humana se amplía y se intensifica, y se acelera el ritmo de la vida. En la ciudad se acumulan los tesoros de la riqueza, de la cultura y de las artes. La vida intelectual de la nación fluye en ella con sus corrientes más elevadas y más activas. En la ciudad están las grandes editoriales, los periódicos, las revistas. El autor se pone en estrecho contacto con el mercado en que se venden sus producciones : trabaja en personal intimidad con su impresor y su editor. En la ciudad se acrece la fama de los escritores que han empezado en el pueblo natal, en la pequeña ciudad de provincia. Sin embargo, esta gravitación de la creación literaria sobre la metrópoli ocurre no sin detrimento de la literatura. Expuestos a la contagiosa codicia

de las ganancias materiales, los autores escriben para satisfacer el gusto popular, el sensacionalismo, influídos a menudo por afán de enriquecerse, en vez de escribir al dictado de imperativos artísticos, sociales o filosóficos y sostenidos por la ambición de los más nobles ideales. El periodismo profesional absorbe cada vez más las mejores energías literarias : escritores magníficamente dotados malgastan su talento en una obra efímera. El espíritu comercial invade la pureza del arte ; un patrón monetario se aplica al triunfo literario. Los autores no escriben para la Humanidad ni por la inmortalidad, sino que más bien aplican los principios de los negocios a la literatura, capitalizando el arte : producción rápida, pingües ganancias y atención a la demanda popular. El gran peligro de la literatura moderna y contemporánea de los Estados Unidos es la tendencia a la comercialización.

Una literatura nacida en tales condiciones llevará necesariamente el sello de su origen metropolitano, más o menos impreso, según la maestría del autor o la influencia del medio. Desaparece el color local, y se tiende al cosmopolitismo. Las mejores producciones de la literatura metropolitana muestran la lucha de lo ideal con lo material. De cuando en cuando, surge un autor de resueltos propósitos que —como Bryant— vive dos vidas : la de la poesía y el ensueño, y la de los negocios ; aquélla, elevada ; ésta a ras del suelo. Nueva York, la gran metrópoli, ha acogido a escritores de todos los puntos cardinales. El grupo « knickerbocker » convirtió ya a Nueva York en un centro literario de gran importancia, y desde entonces no ha dejado de ser la capital literaria del país.

Los poetas. Los principales miembros del grupo metropolitano son : Taylor, Stoddard, Aldrich y Stedman. Todos se hallaban mejor o peor relacionados con el periodismo de la ciudad y todos muestran la influencia de la vida metropolitana en su desarrollo literario. Se reconoció por jefe de estos poetas a Bayard Taylor, cuya amistad fue siempre de preciosa memoria para quienes le sobrevivieron.

Bayard Taylor (1825-1878) nació en Pennsylvania, de ascendencia cuáquera ; su inclinación a los estudios germánicos se atribuye a la herencia de sangre alemana, recibida por parte de su madre. Los primeros ensayos escolares trataban de viajes y paisajes exóticos, en los cuales su fantasía se hallaba constantemente ocupada. A los 17 años, era aprendiz de impresor y en sus descansos estudiaba a los poetas españoles, alemanes e ingleses. En 1844 publicó *Ximena*, pequeño volumen de poemas que lamentó después, pero que le ganó algunos amigos y un poco de dinero : estaba en el camino del éxito y de la fama. Estuvo cuatro

años en Europa : vivía con 6 centavos por día, pero se saturaba de cultura que, según dice un biógrafo, era su « educación universitaria ». Recorrió Inglaterra, Escocia, Bélgica, Suiza, Italia y Francia. Sus cartas a los periódicos las recogió, a su regreso, en el libro *Views Afoot (Vistas a pie)* (1846), que, por el vigor de su estilo y su entusiasmo poético, alcanzó un éxito inmediato. En 1848 publicó *Rhymes of Travel (Rimas de viaje)*, y en 1849 fue a California para descubrir a los lectores de *The Tribune (La Tribuna)* la vida minera de aquellas tierras. Después estuvo en Oriente, la India, Tierra Santa, Egipto, Islandia : los frutos de este recorrido se hallan en once volúmenes, verdadera biblioteca de viajes. Taylor fue un viajero ideal : aprendía la lengua y las costumbres de cada país que visitaba y se mezclaba en la vida de cada pueblo. Pero tales libros, aunque interesantes, son obra perecedera, pues su estilo, si bien lleno de color, es puramente periodístico. A su regreso, escribió tres novelas — autobiográficas — cuya acción transcurre en América. La mejor de ellas, *The Story of Kennet (La historia de Kennet)* (1866) es un relato idílico, que transpira la fragancia de los campos de « Cedarcroft », en Chester ; sus caracteres son reales, algunos de ellos de seres de su propia familia. También compuso cuentos y redactó notas con destino a los « magazines », y algunas de sus mejores prosas son críticas literarias. La prosa, sin embargo, era para él un medio de ganar dinero ; sus ambiciones artísticas las reservaba para la poesía. El don poético era sagrado para Taylor, como para Wordsworth era « la facultad divina ». Así, dio a la poesía lo mejor que había en él : sus pensamientos y sentimientos más elevados, sus ideales, su generosa hombría, su amor por la Naturaleza, su pasión por la perfección, su filosofía religiosa. Sus ricos y coloridos *Poems of the Orient (Poemas del Oriente)* (1855), llenos de pasión sensual por la belleza, son prueba de su don lírico, aunque se advierte en ellos la influencia de Shelley y un desmedido lujo retórico. *The Poet's Journal (El diario del poeta)* (1862) revela la felicidad doméstica del autor, que culminó con el nacimiento de su hijo ; en este libro hay ecos de Tennyson, Swinburne y Lowell. *The Picture of Saint John (El cuadro de San Juan)* (1866), *Lars : a Pastoral of Norway (Lars : una pastoral de Noruega)* (1873) y la *Ode to Gettysburg (Oda a Gettysburg)* son obras ambiciosas. Sus *Home Pastorals and Ballads (Pastorales y baladas)* (1875) dan prueba del amor de Taylor por su nativo Chester. Tres poemas dramáticos señalan el más alto logro de su ambición poética : *The Masque of the Gods (La máscara de los dioses)* (1872), *The Prophet (El profeta)* (1874) y *Prince Deukalion (El príncipe Deukalion)* (1878). En ellos, especialmente en el último, se corporizan sus pensamientos

más profundos y sus aspiraciones más espirituales. En 1870 publicó su traducción del *Fausto*, de Goethe, una buena versión inglesa, fiel al texto. Taylor fue uno de los autores más varios de América : viajero, conferenciante, periodista, crítico, traductor, novelista, poeta. Pero esta versatilidad y su omnívoro interés por todo fueron su desgracia, porque le impidieron lograr la concentración necesaria para producir una obra inmortal. Si la poesía de Taylor carece de originalidad, al ser eco de otros poetas; si su sonora dicción es a veces demasiado retórica, se distingue por su habilidad técnica, su perfección, sus ricos efectos de sonido y color, su fuerza objetiva. Taylor es uno de los representantes del Romanticismo después de la Guerra Civil: su innegable temperamento romántico lo satisfizo viajando por Oriente y la vieja Europa, y entregándose a una ambición desmedida.

RICHARD HENRY STODDARD (1825-1903) es un poeta lírico que no ha sido debidamente elogiado. Nació en Massachusetts, pero desde su infancia, en 1835, vivió en Nueva York. Trabajaba durante el día en una fundición de hierro y por la noche leía a los poetas. Fue, además, mozo de tienda, copista de un abogado, herrero y aprendiz de pintor. En 1849 publicó *Foot-prints (Vestigios)* y, en 1852, *Poems (Poemas)*, primeros libros de su producción poética. Con la ayuda de Hawthorne obtuvo un empleo en la Aduana de Nueva York, que ocupó durante diecisiete años, entregándose después por entero a la Literatura.

En el *Hymn to the Beautiful (Himno a la Belleza)*, Stoddard nos cuenta de qué modo ésta poseía su espíritu en la juventud :

Desde la más temprana infancia mi corazón fue tuyo,
con infantiles pies hollé las naves de tu templo ;
desconociendo las lágrimas, te veneraba con sonrisas,
o, si lloraba, era de divino júbilo.
Día y noche, en la tierra, en el mar y en el aire,
te veía por todas partes.

En 1857 aparecieron sus *Songs of Summer (Cantos del estío)*, y su fama se impuso. Según Stedman, es « el libro de versos más específicamente poético producido en este país por aquel tiempo, y uno de los más dignos por su melodía y artística belleza ». Si Keats le sugirió el apasionado amor a la belleza, Stoddard posee expresiones espontáneas y propias. De este volumen son muy conocidos *Fly of Youth (Huída de la juventud)* y *Birds (Pájaros)*. El don de Stoddards es esencialmente lírico, pero también intentó con éxito la épica en forma de balada. *The King's Bell (La campana del rey)* es un agradable poema narrativo, en suaves y flúidos versos, que describe las limitaciones de la felicidad humana. Son notables también su oda horaciana *Abraham Lincoln* y el poema *History (Historia)*. Pero es más conocido por sus

dulces cantos, ricos en sentimiento: por ejemplo, la pequeña serie *In memoriam*, que expresa el dolor de un modo directo y con el corazón. También recoge el misterio y la belleza del mar, puesto que Stoddard pasó sus primeros años junto al océano, y es digno de nota el *Hymn to the Sea (Himno al mar)*, cuyos variados ritmos reproducen los de las aguas marinas. Fue también un buen prosista. Su crítica literaria y sus biografías — de Irving y Humboldt — son excelentes, y de especial valor, sus recuerdos sobre los escritores americanos que conoció, aunque en ocasiones introduce prejuicios y anécdotas poco favorables. Hay romanticismo en sus cancioncillas doloridas, pero Stoddard carece de vitalidad poética: de ahí la ñoñez y vulgaridad de algunos de sus poemas. Era más versificador que trabajador del auténtico material de la experiencia humana.

Thomas Bailey Aldrich (1836-1907) es el poeta por excelencia de los metros delicados y pulidos. Nació en el pintoresco y viejo Portsmouth, New Hampshire, y allí pasó su temprana juventud. Narró estos años en *The Story of a Bad Boy (La historia de un muchacho malo)* (1870), relatos que encantan a los viejos y a los jóvenes. La mala situación de su familia le privó de una buena educación. A los 18 años fue a Nueva York, empleándose en una casa mercantil. En 1855 publicó *The Bells (Las campanas)*, pequeño volumen de poemas, y, en 1859, su tierno poema lírico *The Ballad of Baby Bell (La balada del campanillo)*, por el cual es muy conocido. Obtuvo un puesto en el *Home Journal*, leía manuscritos, escribía narraciones para los « magazines » y trabajaba con fe en su arte refinado. Desde el principio mostró una tendencia hacia esa perfección de forma y estilo que distingue su obra, en prosa y en verso. Actuó en *Every Saturday* y *Atlantic Monthly*. Durante este período escribió las obras en prosa que le han granjeado un alto rango entre los escritores de ficción: *Marjorie Daw* (1837) impuso su reputación como cuentista; el cuento que da nombre al libro es una pequeña obra maestra llena de originalidad y perfección artística. Sus cuentos largos — que no llegan a ser novelas — son: *Prudence Palfrey* (1874), *The Queen of Sheba (La reina de Sheba)* (1877) y *The Stillwater Tragedy (La tragedia de Stillwater* (1880). Un volumen de notas sobre un viaje por Europa, lleva por título *From Ponkapog to Pesth (Desde Ponkapog a Pesth)* (1883). Las cualidades de su prosa son: garbo, tacto, una aguda intención y un humor delicado. Ningún otro escritor americano, excepto Henry James, ha captado tanto el espíritu de la prosa francesa, sin dejar por esto de ser americano. Una colección de poemas, *Cloth of Gold (Tela de oro)* (1874), llevaba un « Proemio » en que el poeta se describía a sí mismo. Fue seguida

por *Flower and Thorn (La flor y la espina)* (1877), *Mercedes* (1894), drama trágico que tuvo un breve éxito en los escenarios, *Wyndham Towers* (1890) y *The Sister's Tragedy (La tragedia de las hermanas)* (1891). Su talento para la poesía narrativa es más evidente en *Friar Jerome's Beautiful Book (El bello libro de Fray Jerónimo)* (1881), cuento muy bien versificado, envuelto en una atmósfera medieval. Más vigor hallamos en *Judith and Holofernes (Judith y Holofernes)* (1896). Sus sonetos son excelentes. *Spring in New England (Primavera en Nueva Inglaterra)* es uno de los mejores poemas inspirados por la Guerra Civil. Aldrich es un pintor miniaturista en verso : cree en la belleza de las cosas pequeñas. Sus *Interludes (Interludios)* — poemas cortos — son superiores a los largos.

Edmund Clarence Stedman (1833-1908), poeta y crítico, fue a Nueva York desde Hartford, Connecticut, donde había nacido. En Yale College se distinguió en los estudios del griego y del inglés y ganó un premio con el poema *Westminster Abbey (La Abadía de Westminster).* Entró en el periodismo, fue corresponsal de guerra y trabajó fervorosamente en la prensa durante catorce años, hasta que reconoció la diferencia que media entre el efímero relato diario para millones de gentes vulgares y el poema destinado a unos pocos cuya estima sólo pretenden los poetas verdaderos. En 1860 publicó sus *Poems, Lyric and Idyllic (Poemas líricos e idílicos),* entre los cuales se encontraba una de las más originales e inspiradas baladas de la época : *Cómo el viejo Brown tomó el ferry de Harper.* En 1864 apareció *Alice of Monmouth (Alicia de Monmouth),* poema narrativo sobre la guerra, que mereció más favor popular que el *Calvary Song (Canto del Calvario).* Con el propósito, sin duda, de obtener una mayor seguridad económica que le permitiera dedicarse por completo a la literatura, Stedman se dedicó a los negocios en Wall Street (1864) y así continuó durante treinta y seis años. De ahí su nombre de « el poeta banquero », cuya voz poética fue extinguiéndose gradualmente en aquella sazón. Para emanciparse del periodismo, Stedman se había dejado llevar por el engranaje de los negocios bursátiles. Había querido liberar su poesía, pero el dinero terminó matándola. Sin embargo, la voz del poeta fue sustituída por la del crítico. Aun cuando algunos de sus poemas son valiosos, la principal contribución de Stedman a la literatura americana es su crítica contenida en *The Victorian Poets (Poetas victorianos)* (1875), *The Poets of America (Poetas de América)* (1885) y *The Nature and Elements of Poetry (La Naturaleza y los elementos de la Poesía)* (1892), volúmenes que son una historia de la poesía inglesa en el siglo xix, suplementada por un profundo estudio de la teoría y la práctica del arte poético. Stedman llegó a con-

clusiones como éstas : « La Belleza está gobernada por leyes tan severas y manifiestas como las matemáticas » ; « el gran poeta — el gran artista — es universalista, ecléctico ». Como crítico, Stedman es claro e incisivo en el análisis, cordial en la apreciación, certero para descubrir lo bello y lo artístico, justo en sus conclusiones y siempre dispuesto a estimular y ayudar. No obstante, había en él un defecto : era demasiado amable, llegando a desarrollar sus temas en « una dorada atmósfera de generosa apreciación » que tendía más a oscurecer que a descubrir la verdad. Y es que Stedman equipara la Belleza con la Verdad.

12. **Walt Whitman** (1819-1892) tanto puede pertenecer al grupo metropolitano — siempre se llamaba a sí mismo « manhattanés » — como representar a toda la nación, siendo el poeta nacional por excelencia, o ser considerado exclusivamente como un producto original, como un genio autóctono, inclasificable y sin precedente en la historia de la poesía americana. Como Poe, Whitman ha recibido injustos y terribles ataques de la crítica o alabanzas casi increíbles. Adjetivos de la más variada significación, casi siempre contradictorios, han llovido sobre Whitman desde su época hasta la actual. Burroughs declara que es « la figura más imponente y significativa de nuestra literatura ». Un crítico más reciente le considera « el más horrible charlatán y egomaníaco ». Stedman le sitúa entre los poetas líricos e idílicos más importantes. En cambio, Lanier dice que es un simple « carnicero de la Poesía », etc. La obra de Whitman es parte íntima de su vida : « Yo me celebro y me canto a mí mismo », declaraba el poeta con toda sinceridad.

Nació en West Hills, Long Island. El padre era granjero, pero las dificultades para mantener a su familia — nueve hijos — le obligaron a trasladarse a Brooklyn y dedicarse a la profesión de carpintero y contratista de obras. Su madre, de origen holandés y de religión cuáquera, parece haber ejercido una gran influencia sobre el poeta. Este recibió una educación incompleta y superficial, aunque no en demasía, puesto que pudo enseñar en una escuela durante algún tiempo. Desde muy joven, Whitman llevó una vida libre de deberes sociales y de ambiciones profesionales. « Holgazaneo a mi gusto », decía. Aprendió el arte de imprimir y la carpintería. Vivió algunos años en Brooklyn en donde construyó casas, escribió para los periódicos — fue director del *Brooklyn Eagle (El Águila de Brooklyn)* —, vagaba por las calles de Nueva York y estudiaba la vida ciudadana desde el imperial de los omnibuses de Broadway. Llevado por su instinto nómada y por una ávida curiosidad de conocimiento, Whitman, acompañado por su hermano Jeff, hizo un viaje por

los Estados centrales, Ohío, Mississipí, hasta Nueva Orleáns, volviendo por los Grandes Lagos, Bajo Canadá y el Hudson. Durante su estancia en Nueva Orleáns (1849-1850) escribió para el *Crescent*. De regreso en Brooklyn, dirigió *The Freeman (El Hombre Libre)* y, durante tres o cuatro años, construyó y vendió pequeñas viviendas. Concibió la idea de escribir las *Leaves of Grass (Hojas de hierba)* y, en 1855, apareció la primera edición, obra que Emerson consideró «indiscutiblemente americana». Una edición más extensa vio la luz en 1856, y la tercera, en 1860. Las ventas eran escasas, y los críticos, hostiles. En 1862, George Whitman fue herido en la primera batalla de Fredericksburg. El poeta corrió inmediatamente al frente para cuidarle. Impresionado por las miserias y penas de los soldados, se convirtió en un enfermero voluntario del ejército y sirvió durante tres años en los hospitales de Washington. «Salvó muchas vidas», afirmó un cirujano que le había visto actuar. Pero su vigorosa naturaleza quedó afectada y una seria enfermedad le mantuvo postrado largo tiempo. Cuando sanó, obtuvo un empleo en el Departamento del Interior, pero fue expulsado de él por haber escrito un libro «indecente». Se le halló un nuevo empleo en la oficina del Procurador General, donde permaneció hasta que, en 1873, fue víctima de un ataque de parálisis parcial. Desde este año hasta su muerte, vivió en Camden, Nueva Jersey. No se casó nunca. ¿A causa de su pasión por una absoluta libertad o por su instintiva rebeldía contra toda atadura?

A las ediciones citadas de las *Hojas*, hay que añadir la cuarta en 1867, y la quinta, en 1871; *Drum-Taps (Redobles de tambor)*, en 1865; *Democratic Vistas (Perspectivas democráticas)*, 1871; *After All, Not to Create Only (Después de todo, no crear solamente)*, 1871; *Passage to India (Paso hacia la India)*, 1871; *As a Strong Bird on Pinions Free (Como un vigoroso pájaro de libres alas)*, 1872; *Memoranda During the War (Memorias de la guerra)*, 1875-1876; *Two Rivulets (Dos arroyos)*, 1876; *Specimen Days (Días ejemplares)*, 1882-1883; *November Boughs (Ramas de noviembre)*, 1888; *Good-Bye My Fancy (Adiós, mi fantasía)*, 1891; *Autobiography (Autobiografía)*, 1892; *Notes and Fragments (Notas y fragmentos)*, 1899; *An American Primer (Cartilla americana)*, 1904; *Lafayette in Brooklyn (Lafayette en Brooklyn)*, 1905; *Criticism: an Essay (Crítica: un ensayo)*, 1913; *Pictures (Cuadros)*, 1927; *A Child's Reminiscence (Una reminiscencia de niño)*, 1930. Más ediciones de las *Hojas*: en 1872, 1876, 1881-1882, 1882, 1888, 1889, 1891-1892.

La tormentosa oposición inicial contra Whitman fue cediendo gradualmente: poco a poco se convirtió en una figura notable de las letras contemporáneas. Se le invitaba a leer poemas origi-

nales en actos públicos y, en sus últimos años, gozó de cierta canonización poética : muchos peregrinos iban a visitar en Camden al « buen poeta gris », se le compró una casa por suscripción, etc.

Con el título de *Leaves of Grass (Hojas de hierba),* se ha recopilado la totalidad de la obra poética de Whitman. Los pocos lectores de las primeras ediciones hallaron en el libro una tal crudeza y vulgaridad que, a su juicio, no merecían la menor reseña crítica. Pero nuevas ediciones aparecieron sucesivamente y, poco a poco, suscitaron la controversia. Whitman se proclamaba como un reformador literario : abolía todos los convencionalismos del arte, de la moral, de la religión, renunciando a todos los principios de la poesía precedente e imponiendo los suyos. Para aceptar éstos era necesario un reajuste de los principios fundamentales de la poesía a partir de Homero. Pero, en realidad, el arte y el genio verdadero no necesitan explicaciones. Según Stedman, Whitman sentía las « variadas armonías de la Naturaleza, la antífona de los vientos, el rumor del oleaje, la risa innumerable de las olas del océano ; intenta apresar esta melodía y ritmo interno » (1). Su libertad de métrica producía con generosidad naturales acordes, rítmicos latidos y melodías de la Naturaleza. Todo era una aparente paradoja : el ataque a los principios poéticos obedecía, en realidad, a las leyes internas de la « armonía de la Naturaleza ». Así, suplicaba lleno de amor : « ¡Dame, oh Naturaleza, tus perfecciones originales! ». Bayard Taylor reconocía : « Sí, hay algo en él, pero es un hombre de colosal egotismo ». Abernethy, por su parte, opina : « Hay algo estimulante en su intenso americanismo, y en su totalizadora fe en el futuro de la Democracia. Hay algo en su lucha por el individualismo y en la noción complementaria de la camaradería, « una amistad soberbia que procura unir todas las clases dentro de una perfecta armonía, desde el plano del hombre corriente ». Hay algo de fuerza y valor auténticos en sus peculiares descripciones estallantes, especialmente de la Naturaleza, « llamaradas de realidad », en las cuales recoge sus propias experiencias. Como inventor de epítetos, sus admiradores le llaman « homérico ». Su verbo es rico, lleno de vigor, de sorpresas, y con él se manifiestan las valientes y habituales palabras del pueblo » (2). Hay versos y pasajes, en sus últimas obras, poemas enteros que son poéticos totalmente : he aquí un ejemplo, extraído de *From Noon to Starry Night (Desde el mediodía a la noche estrellada)* :

¡Tú, astro cenital! ¡Tú, ardiente mediodía de octubre!
inundando con luz devoradora la gris arena de la playa ;

---

(1) *Poets of America.*
(2) Op. cit., pág. 430.

el sibilante mar cercano, con sus lejanas perspectivas y espumas
con sus fulvos regueros, sombras y azul inmensidad.
¡Oh, resplandeciente sol del mediodía! ¡Para ti mi canto singular!
. . . . . .
tú, que lo envuelves todo imparcialmente, no sólo los continentes, sino
[también los mares;
tú, que tan generoso te prodigas a los racimos, a la cizaña, a las
[silvestres florecillas,
difúndete, difúndete a través de mí y de lo mío, mas dedícame uno solo
[de los rayos fugitivos de tus millones de millones,
traspasa estos cantos.

No limites a ellos tu sutil esplendor y tu poderío:
prepara el más remoto día de mi ser, prepara mis sombras que se
[alargan,
prepara mis estrelladas noches.

La guerra le sirvió para ennoblecer su vida y purificar su obra, intensificando su sensibilidad y expresión poéticas hasta un grado de suprema elevación. De este modo, acaso *Drum-Taps (Redobles de tambor)* sea su mejor obra: en ella se encuentran los poemas dedicados a la memoria de Lincoln, los cuales son los únicos que han alcanzado, en los Estados Unidos, una popularidad auténtica. He aquí los fragmentos VI y VII de *When Lilas Last in the Door Yard Bloom'd (Cuando las últimas lilas florecían en la puerta del patio)*:

Féretro que avanzas por las calles y los caminos,
que avanzas noche y día bajo la gran nube negra que oscurece la región,
con la pompa de las enlutadas banderas, con las ciudades cubiertas
[de negro,
con el espectáculo de los Estados, semejantes a mujeres en pie bajo
[sus velos de crespón,
con las sinuosas y largas procesiones y las nocturnas antorchas,
con las innumerables teas ardientes, con el silencioso mar de rostros
[y de cabezas descubiertas,
con la tumba que aguarda, el féretro que llega y los rostros sombríos,
con los fúnebres himnos a través de la noche, con millares de voces
[que se derraman solemnes y sonoras,
con todas las voces doloridas del fúnebre coro alrededor del féretro,
con las iglesias pálidamente iluminadas y los lamentos de los órganos,
con el doblar de las campanas que tañen y tañen,
aquí, féretro que pasas lentamente,
yo te ofrezco mi ramo de lilas.

(No es para ti, no es para ti solo,
yo deposito flores y verdes ramas sobre todos los féretros.)
¡Oh, muerte sagrada y saludable! Haee tiempo que quería dedicarte
un canto tan fresco como el alba.
¡Oh, muerte!, te ofrezco ramilletes de rosas y de lirios tempranos;
mas ahora te brindo esas lilas primerizas,
corto las ramas de los floridos arbustos,
y, con los brazos cargados de ellas,
te los brindo a ti y a todos los féretros, ¡oh, muerte!

Abernethy dice que, a pesar de su aliento cósmico, éste es estrecho, que sus ideas son escasas y excesivamente repetidas, que su pensamiento es incoherente, y lo que parece profundo es, con frecuencia, vacío; añade que Whitman no conocía la sociedad de un modo amplio, sino a unos pocos tipos comunes —marineros, impresores y cocheros—; que no le atraía el refinamiento y despreciaba la erudición; que participa del realismo moderno en el cual lo común y lo vulgar son exaltados sin rodearlos de una atmósfera ideal. «En la más baja atmósfera del realismo vivía Whitman y tenía su ser» (1): le reprocha haber llenado páginas enteras con grotescos lugares comunes. «Su realismo es con frecuencia animalismo. Para él, todas las funciones físicas son divinas y suministran temas de inspiración» (2). La crítica de este autor es terrible, pues trata a Whitman de «poseur», sensacionalista, confirmado en sus afectaciones por Emerson y unos pocos. Dowden, por su parte, señala: «Rompe nuestras clasificaciones. Nos atrae, nos repele; excita nuestra curiosidad, admiración, amor, o nuestra extrema repugnancia. Nada logra, excepto dejarnos indiferentes... Debe ser comprendido y aceptado, o debe ser desechado. Pero no puede ser pasado por alto» (3)

Desde luego, es difícil interpretar su carácter y su significación. Las impresiones que causaba en los demás, eran muy diversas: para unos era simpático, abierto, generoso, ingenuo; para otros era un ególatra o un ser trivial. En realidad, Whitman era maravillosamente sensible a todas las actividades humanas; la Naturaleza le atraía en sus aspectos más vastos y más libres, y el hombre en sus actitudes más enérgicas, vitales, prácticas, creadoras o laboriosas. Su viaje por los Estados le permitió conocer al pueblo común de América. Su amor por los hombres, no en conjunto, sino como seres humanos individuales, es su característica más notoria. Se nos presenta como un apóstol vivo de la Democracia en su más amplio sentido, como un defensor del pueblo corriente, como un satirizador de los poderosos y de los tiranos. Su concepción de la Democracia la expone en *Democratic Vistas (Perspectivas democráticas)*, obra en prosa.

Casi todos sus poemas aparecen escritos en primera persona: usa el pronombre «yo» para designarse no sólo a sí mismo, sino a todo hombre y mujer. Aún más, cree que todos los objetos, acciones y atributos son parte del esquema divino y, por esto, nada debe ser eludido por la poesía. Las más severas censuras que recibió, se dirigían contra aquellos poemas en que su teoría alcanzaba a los fenómenos del sexo. Éste, para Whitman, es tan

(1) Op. cit., pág. 432.
(2) Ibídem.
(3) *Studies in Literature.*

puro y natural como todas las demás experiencias humanas y debe ser tratado libremente. La mayor parte de los americanos era demasiado puritana para aceptar tal nueva poesía de las relaciones sexuales de un hombre cuya propia vida no se conformaba con los modelos convencionales de la moral. Si Whitman se hubiese casado y hubiese sido un padre de familia, ¿habría escrito tales pasajes? ¿Violaba la sensibilidad moral o la simplemente estética? ¿Era el anunciador o el profeta de una nueva poesía? Equiparaba el cuerpo con el alma, el « slang » de la calle con la dicción literaria, las expresiones españolas, francesas e italianas con las americanas. Sus últimos poemas, a pesar de que contienen más elementos espirituales que físicos, no significan un cambio de filosofía, sino el avance de los años y de la experiencia. El lector que rechaza a Whitman como filósofo y profeta, no debería rechazar al menos su poesía como indigna de toda atención. Un cuidadoso estudio de ella le mostraría deficiencias, pero también muchas bellezas, a pesar de los largos catálogos de palabras y del uso afectado de otras.

Whitman ha sido el infortunado centro de una violenta y extremada discusión entre amigos y enemigos. Los ataques, generalmente, han sido producto de la incomprensión y de un puritanismo excesivo. Inglaterra le consideró el más genuino poeta americano, pero todavía sigue siendo desconocido por el pueblo de América. Sólo el público cultivado ha tomado sus poemas en serio.

Whitman no es un producto literario, ni tiene antecesores poéticos : es un hijo de la tierra, es un producto autóctono, desnudo y veraz, ruidoso, vociferador, que se deleitaba ingenuamente con la música de su voz, pero también tierno, susurrante, hasta delicado. El *Song of Myself (Canto a mí mismo)* es la más característica expresión de su genio : en él proclama su interés por todo lo que es humano, simpatiza con las alegrías y las penas de los hombres, identificándose con lo más alto y lo más bajo. La idea se desarrolla en incontables variaciones. Cada fenómeno de la vida humana enseña su lección : todo le concierne y le apasiona, y se identifica con la más miserable de las criaturas, sin la menor reserva estética. Es su doctrina de la unidad del ser. Su *Salut au Monde* es una visión de reinos y naciones, total y detallada : es geografía y catálogo ; la latitud y la longitud tienen significado en este canto ; el poeta escucha las miríadas de sonidos de la vida de todos los pueblos : oye al muezín árabe, a los sacerdotes cristianos, etc. Es un canto totalizador. El poema que más nos sirve para comprenderle es el *Song of the Answerer (Canto del respondedor)*, es decir, del poeta : « Ahora y en todos los tiempos se aguardan las palabras de los poemas verdaderos.

Las palabras de los poemas verdaderos no gustan simplemente : trascienden. Los verdaderos poetas no son los seguidores de la belleza, sino los maestros augustos de la belleza... ». Su amor a la tierra nativa es patente en *A orillas del Ontario azul.*

Whitman escribió la poesía que Emerson apetecía y predecía. Hoy estamos empezando a darnos cuenta de que el poeta reproducía, a su manera, muchas cosas halladas en los ensayos de Emerson. Su concepto de la Naturaleza era rousseauniano, pero algo nuevo en poesía. ¡Y qué poesía! Ni rima, ni metro, ni bellas figuras de dicción, ni nada de lo que habitualmente se encuentra en un libro de versos. ¡Y qué palabras! El siglo XIX no podía suponer que se usasen semejantes palabras en un libro, y menos si era un libro de poemas. ¡Palabras tomadas de la boca de los cocheros, carpinteros, soldados y oscuros americanos! Tal libro era algo atroz, una insufrible indecencia. Pero Emerson aprobó el libro, y Thoreau y Alcott fueron a visitar al autor en Brooklyn. Sin embargo, las actuales generaciones, en la apreciación definitiva de Whitman, no han dicho la última palabra aún. ¿Lo harán en lo futuro?

En Whitman hallamos el egotismo del individualista y la fraternidad humanitaria, el canto del hombre-Whitman y el canto de la Democracia, altos vuelos de poesía y los detalles anatómicos de una autopsia. En las *Hojas* hallamos una paternidad trascendentalista en su concepción de la naturaleza humana, su optimismo, su idea de la Naturaleza, su tolerante individualismo y un fondo místico. ¿Cuál es el misticismo del poeta? « Lo no visto se prueba por lo visto », decía. La luz interior era originada por Dios. De ahí la mística unión del hombre con Dios ; de ahí la igualdad de todos los hombres ; de ahí la base de la democracia espiritual y política. Whitman es también el poeta del Optimismo: no existe la nada y tiene confianza en la bondad de la vida y de la muerte. Su significación es cósmica, porque habla para cada uno y para todos los hombres, a los astros y a las piedras, al alma y al cuerpo. Representaba al hombre libre y al esclavo, al blanco y al negro, al sudista y al norteño, al habitante de la ciudad y al trampero del Oeste, al americano y al europeo. Muchas citas podrían comprobar, por otra parte, el carácter mesiánico de su poesía : « Todas las verdades esperan en todas las cosas ». La Ciencia, los inventos, la maquinaria y el hombre ordinario — dice Whitman — representan el futuro de la Poesía : no la guerra, no el amor, ni los mitos. El poeta anunciaba la era actual. Sus *Hojas* no eran su autobiografía : nada cuenta de su residencia en Camden, de sus amigos personales, de sus reacciones ante la vida : « Yo, Walt Whitman, un cosmos ». Lo universal, lo típico, rebasaba los límites de lo personal.

Whitman da la impresión de un poeta pagano, trascendentalista, místico y romántico. Deleitado por el cosmos, lo veía reflejado en su propio espejo en miríadas de fases. Es, acaso, el alma más profundamente religiosa producida por América, lanzada a las tinieblas por los falsos puritanos de la época. Pero también fue un revolucionario hasta el fin : el objetivo inmediato de la Revolución era la libertad individual, la ruptura de todas las cadenas. Nacido rebelde, siempre predicó el evangelio de la rebelión : « Soy el radical más radical, pero no pertenezco a ninguna iglesia », declaraba. Espíritu revolucionario, es el amigo de hoy, de ayer y de mañana, de todas las almas rebeldes. La concepción de la solidaridad, que por entonces empezaba a entrar en el dominio del pensamiento proletario por obra de Marx y Engels, fue la respuesta de Whitman a los nuevos tiempos : respuesta que fundía su fe democrática con el humanismo. Veía al pueblo americano « en masse ». Aceptó a Emerson, pero debió mucho a Hegel y a los idealistas alemanes, con cuya ayuda penetró en las cosas descubriendo en ellas una realidad espiritual interna : la substancia. Su religión mística, en armonía con el trascendentalismo, estaba profundamente impregnada del espíritu de la Ciencia : con la evolución de Herbert Spencer. Consideraba que su Democracia pertenecía al futuro y que no se había realizado aún en América : creía en el crecimiento del hombre, en armonía con el Estado perfecto, ampliamente social más bien que estrechamente político. El lazo que unía a los hombres era el amor y la solidaridad. Ante el industrialismo actual de su patria — con estériles esclavos del dinero en vez de hombres —, los sueños de Whitman parecen grotescos. Pero quizás algún día, no muy lejano, se cumplan...

Whitman es una gran figura, la más grande, tal vez, de toda la literatura norteamericana, y acaso un niño grande también, que sumó y transmitió a la poesía todas las apasionadas aspiraciones de una América que había pasado por la Revolución romántica : el poeta de la amistad y el profeta de la hermandad universal.

Pero también nos queda como un enamorado de las palabras. En su *An American Primer (Cartilla Americana)* nos dice : « Todas las palabras son espirituales ; nada es más espiritual que las palabras. ¿De dónde provienen ellas? ¿A lo largo de cuántos millares y diez millares de años han venido? Estas realidades huidizas, flúidas, bellas, descarnadas ; Madre, Padre, Tierra, Yo, Este, Alma, Lengua, Casa, Fuego ». También amaba las palabras extranjeras — palabras españolas, francesas, italianas, alemanas —, en un anhelo de universalidad lingüística. Las *Leaves of Grass (Hojas de hierba)* son deliberadamente extrañas, raras : es decir, son únicas. Y han alcanzado esta rareza, esta origina-

lidad, sin pérdida de maestría, pues han conseguido una forma —forma nueva — que exige la nueva profecía de Whitman. Era el poeta, no de lo alcanzado, sino de lo por alcanzar : el hombre es para él un proceso infinito, un devenir heraclitiano. « ¡Oh, si existo para tener tanto, dejadme tener más! ».

13. El color local. Después de la Guerra Civil se sintió la necesidad de viajar a través del país. Los viajeros se dieron cuenta de las grandes diferencias que existían entre las diversas regiones, y tuvieron ocasión de observar los paisajes típicos, las costumbres y modos dialectales y el color local. La literatura recogió pronto estas peculiaridades. Ya hemos visto cómo los escritores del Sur — Cable, Harris, Page, Miss Murfree, etc. — llevaron a sus narraciones las características de su región, pintando la vida en las plantaciones, retratando el criollismo de Nueva Orleáns, etcétera. Eran representantes de esta escuela del « color local », romántica y realista a la vez, que apareció en el país desde 1865 a 1890, en la época que algunos críticos llaman « Edad Dorada » y que, en realidad, señala la transición del Romanticismo al realismo. No fueron ellos los fundadores de la nueva modalidad literaria. En rigor, fue Bret Harte el descubridor de la modalidad, y, probablemente, el autor más popular del grupo.

Bret Harte (1839-1902) prestó gran relieve a la narración colorista local, hasta el punto de que puede afirmarse que pocas veces fue superado. No llegó a ser una gran figura, aunque sí un cuentista cabal, legándonos unas pocas narraciones verdaderamente notables. No obstante, el entusiasmo con que se acogieron sus historias de California determinó, al cabo, su ruina : durante años se contentó con repetir su fórmula que al principio se mostró efectiva. Harte no intentó retratar el escenario de los buscadores de oro en su integridad ; deliberadamente se circunscribió a trazar sólo dramáticos incidentes de sus pintorescos caracteres, siendo cada uno de ellos representación típica de un grupo. Así, trabajó en un campo muy estrecho. Harte no era un hombre del Oeste. Fue llevado a California a los 15 años, donde permaneció hasta los 34, y nunca más volvió a su país. Nació en Albany, Nueva York, en el seno de una familia culta, que poseía una buena biblioteca. Es algo irónico que el descubridor de « Pike County » en la literatura y el narrador romántico de la vida fronteriza fuese un producto de las grandes ciudades. El joven empezó a leer a Dickens, que fue siempre su maestro literario. En 1854 se trasladó a San Francisco con su familia. Diez años más tarde se le nombró secretario de la Casa de la Moneda de dicha ciudad, empleo que le dejaba muchas horas libres para dedicarlas a su carrera literaria. Pronto empezó a colaborar en *The Golden Era*,

revista local, y en 1868 fue director de *The Overland Monthly*. Por esta época Harte había ya emborronado muchas cuartillas. Sus primeros apuntes tenían un fuerte sabor colorista de la California española. Pronto publicó *The Luck of Roaring Camp* (1870), a quien debió su súbita popularidad : América contaba con un nuevo ídolo literario y un nuevo tipo de literatura : el colorismo local. Instantáneamente, Harte se convirtió en el escritor más popular del país. En 1871 fue al Este, y siete años más tarde aceptó una representación consular en el extranjero. Nunca regresó a su patria. No es exagerado decir que Harte adoptó los métodos de Dickens : la misma fórmula invariable, el uso de caracteres típicos. *The Outcast of Poker Flat* y *Tennessee's Partner* son buenos ejemplos. Y no significa esto que Harte fuese más grande que Dickens ; por el contrario, el americano no alcanzó nunca la profundidad ni la sinceridad del escritor inglés. Harte elegía sólo lo dramático y lo pintoresco, la acción melodramática y teatral. Sus obras más conocidas son : *The Lost Galleon and Other Stories (El galeón perdido y otros cuentos)* (1876), colección de poemas; *Condensed Novels (Novelas condensadas)* (1867), inteligentes parodias de autores destacados; *Stories of the Sierras (Cuentos de las sierras)* (1872), *The Story of a Mine (La historia de una mina)* (1878), etc.

James Whitcomb Riley (1849-1916), aunque no fue un gran poeta, supo combinar el humor, el pathos y el dialecto de Indiana de tal modo, que alcanzó una gran popularidad. Sus primeros poemas vieron la luz en *Indianapolis Journal*, y su primer libro *The Old Swimmin' Hole and 'Leven Other Poems*, que se publicó en 1883, le dio su fama como poeta « del pueblo » ; en él había ritmos fáciles y hasta canciones de cuna, recitados miles de veces en reuniones sociales y populares. Riley es « el laureado del pueblo », aunque como poeta tiene serias limitaciones : conscientemente excluyó de sus páginas todo pensamiento serio e idealizó la vida granjera americana para atraerse la simpatía del público, que le ama precisamente por sus defectos.

Joaquin Miller (1841-1913), entre los coloristas locales, fue el que menos se circunscribió a la limitación de su territorio : todo el Oeste constituyó el motivo de su poesía. Como resultado, sus descripciones son exageradas y sus versos carecen de sinceridad. Miller fue un verdadero hijo del Oeste : se crió en Oregón y participó de aquella pintoresca vida : campaña contra los indios, trabajó en una mina de oro, etc. En 1868 publicó un libro de poesía, que tuvo escasa aceptación, y lo mismo le ocurrió con el segundo. Sin embargo, sus *Poems of the Pacific (Poemas del Pacífico)* (1871) obtuvieron un éxito sensacional ; inmediatamente se reimprimieron con el nombre de *Songs of the Sierras (Cantos de las*

Sierras), aunque Miller nunca supo distinguir entre la poesía y la ruidosa retórica. Influído por Byron, no supo captar los inimitables versos fáciles y las descripciones de *Childe Harold*, adoptando, en cambio, un tono altisonante. Lo mejor de Miller se halla en unos pocos poemas, como el bien conocido *Columbus (Colón)*, y en sus descripciones del paisaje y la vida del Oeste.

14. Los humoristas. Se ha llegado a admitir, de un modo general, que América ha producido un tipo original de humor que, a pesar de su difícil definición, tiene características inconfundibles. El yanqui astuto, calculador, mordaz, resuelto y de buen natural — representado así por el *Brother Jonathan (Hermano Jonatán)* —, ha dejado profunda huella de su personalidad en la literatura americana ; pero se ha sido injusto muchas veces con el temperamento humorístico americano y se han exaltado las manifestaciones más groseras de su carácter. La correcta ortografía de *Josh Billings*, la inimitable tontería de *Artemus Ward* y la chocarrería del « hombre chistoso » de los periódicos, no son manifestaciones tan auténticas del humor americano como los productos literarios de *Hosea Biglow* y *The Autocrat (El autócrata)*. La expresión humorística no necesita ser grosera, ruda y vulgar para ser americana. El mejor y más fino humor americano se halla en escritores como Stockton, Howells, Kate Douglas, etc., en donde aparece como una delicada y graciosa cualidad literaria. La gracia salvadora de muchos relatos americanos contemporáneos es justamente este humor sutil. El humor americano se puede describir mejor que definir. Su cimiento es el vigoroso sentido común nativo. Debajo de su bufonada existe por lo general una experiencia o una acertada crítica de la vida ; es fresco, espontáneo, sin amargura ni veneno ; posee una extraordinaria aptitud para lo incongruente y hace uso de la contradicción y del anticlimax. Artemus Ward aconseja : « Vivid siempre con vuestros ingresos ; si no, tendréis que pedir prestado dinero para hacerlo ». Es a menudo irreverente, pues trata con igual libertad lo sagrado y lo profano, deleitándose en descubrir el lado cómico de las cosas serias y en emplear audazmente el pensamiento y las frases de las Escrituras. Por último, su característica más sobresaliente es su extravagante y caprichosa exageración : su figura retórica favorita es la hipérbole. Esta descripción del negro, hecha por Lowell, puede servir de ejemplo : « Era tan negro, que el carbón de leña hacía una señal de tiza sobre él ». Un brochazo de exageración se combina con una gravedad extrema en el juicio : la proposición más absurda es presentada con apariencia de seriedad.

« ARTEMUS WARD » fue el nombre con el cual Charles Farrar Browne (1834-1867) escribió sus sátiras y burlas sobre la vida americana. Empezó a describir, para el *Cleveland Plain-Dealer*, las experiencias de un director de espectáculos a quien llamó Artemus Ward. Dirigió *Vanity Fair*, revista cómica de Nueva York. En Virginia City, Nevada, pasó tres semanas con Mark Twain y es probable que el futuro de éste dependiera de su amistad con el escritor más experimentado. El humor tiende a cambiar según la moda; los chistes que reían los padres, necesitan una explicación previa antes de ser captados por la generación posterior. Éste no es el caso del humor de Artemus Ward, que era un satiríco de la sociedad popular y, al mismo tiempo, minoritario. Carece de irritación y petulancia, su penetración y humor asegura el aprecio de lectores futuros. Ward caricaturizó, con sátira llena de penetración, el patriotismo botarate y extravagante de América en el período de la Guerra Civil, que trascendía en discursos inflamados más que en laudables acciones. Como Twain y Will Rogers, Ward odiaba la insinceridad y el sentimentalismo, que es siempre el epítome de aquélla : las canciones, las novelas y la poesía sentimental de la época. El « espectáculo » de Artemus Ward se hizo inmensamente popular en el país y en el extranjero. Su originalidad era casi única. Cada cosa tiene para él un lado grotesco y absurdo. Nada era demasiado serio para no ser cómico, nada demasiado sencillo para no ser blanco del ingenio. Su sátira es generalmente justa, pues ridiculiza sólo lo que merece el ridículo. Su mejor ingenio lo hallamos en *Artemus Ward: His Book (Artemus Ward: su libro)* (1862) y *Artemus Ward : His Travels (Artemus Ward : sus viajes)* (1865). Todavía recuerda América un dicho de Ward : « ¡Yo os digo, compatriotas, que habría diez dólares en el bolsillo de Jeff Davis, si nunca hubiese nacido! ».

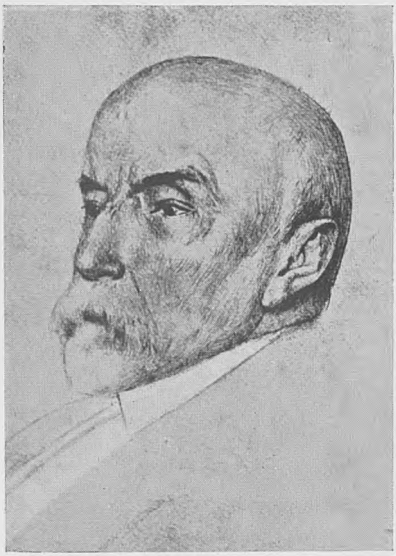
MARK TWAIN es el nombre, conocido en todo el mundo, de Samuel Langhorne Clemens (1835-1910). Nació en Missouri y pasó sus primeros años en Hannibal — ciudad dormida cuyo único contacto con el mundo era el Mississipí —, llevando una vida ruda, elemental, impropia para el desarrollo de los gustos literarios. A los 13 años, se inició en el oficio de impresor. Su ambición más precoz era llegar a ser marino. Así, el impresor se hizo piloto del Mississipí durante cinco años. Un viaje a Nevada, lleno de aventuras, le suministró el material para *Roughing it* (1872), uno de los mejores libros sobre el Oeste americano. Intentó la minería sin éxito ; después, el periodismo durante un tiempo. En San Francisco dio una conferencia, cuyo anuncio terminaba de este modo : « Las puertas se abren a las 7,30. La cosa empezará a las 8 ». Fue un éxito, y pronto la repitió en Nueva York, y des-

pués, en todas las partes del mundo. En 1867 apareció su primer volumen de apuntes humorísticos, *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County (La celebrada rana saltarina del Condado de las Calaveras)* (1867). El mismo año visitó el Viejo Mundo y dos después publicó *Innocents Abroad (Los inocentes en el extranjero)*, que le produjo fama y fortuna. Siguió a éste una larga lista de libros que alcanzaron una popularidad semejante y fueron traducidos a las principales lenguas europeas. En 1873 apareció *The Gilded Age (La Edad Dorada)*, escrita en colaboración con Charles Dudley Warner, que es una sátira contra la especulación y la locura por el dinero que poseía al pueblo americano. Un segundo viaje a Europa fue recogido en *A Tramp Abroad (Una trampa en el extranjero)* (1880), *Tom Sawyer Abroad (Tom Sawyer en el extranjero)* (1894), *The Adventures of Huckleberry Finn (Las aventuras de Huckleberry Finn)* (1885), que se supone autobiográfica: todas estas obras son estudios asombrosamente inteligentes del pícaro americano. Su mejor narración autobiográfica es *Life on the Mississippi (Vida en el Mississipí)* (1883): este majestuoso río le dio su mejor inspiración, fluyendo a lo largo del libro y dotando a la expresión de una elocuencia que sólo podía nacer de un afecto por lo nativo. El Mississipí pertenece a Mark Twain, como el Hudson pertenece a Irving. *The Prince and the Pauper (El príncipe y el pobre)* (1882) y *A Connecticut Yankee at the Court of King Arthur (Un yanqui de Connecticut en la corte del Rey Arturo)* (1889) son narraciones de tema inglés con fondo histórico cuidadosamente estudiado. En la última obra citada, con un espíritu quijotesco, interviene en un torneo contra la caballería rosa. *Joan of Arc (Recuerdos personales de Juana de Arco)* (1896), narra de modo soberbio la historia de la maravillosa doncella, y fue publicada anónimamente.

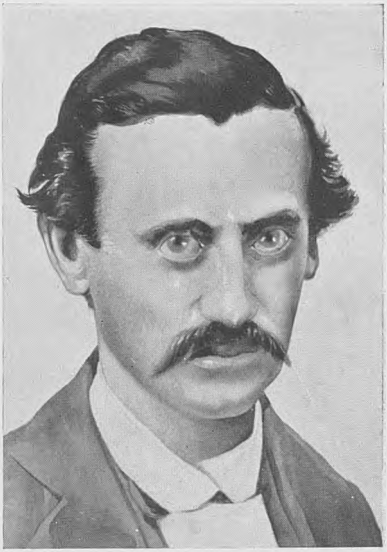
Durante largo tiempo, Mark Twain gozó de la distinción de ser universalmente considerado como « el primero de los humoristas vivos », calificación debida en gran parte a su inmensa popularidad de bufón público. Pero Twain era más que « el comediante privilegiado de la República », más que el chancero profesional de millones de gentes. Poseía un verdadero don literario. Brander Mattheus dice: « Ningún autor americano de hoy posee un estilo más nervioso, más variado, más flexible o más directo que Mark Twain ». Ve las cosas con notable claridad y las describe con una expresión exacta, clara y tajante. Los cuadros en que pinta la sociedad en que nació son valiosos, aunque sólo sea desde el punto de vista histórico. Su ingeniosa fantasía parece ser inagotable en recursos creadores, pues crea con natural facilidad las más asombrosas extravagancias, adornadas en los detalles con minuciosidad fotográfica. Sin embargo, debajo de esa exa-

geración pintoresca hay generalmente un fundamento de buen sentido, y así podemos reconocer una cierta justicia inesperada en sus juicios. Es un intérprete de la vida y de los hombres, no como Holmes a través de la cultura, sino de la experiencia. Posee el espíritu, aunque no la autoconciencia del reformador. Odia la falsedad, el fingimiento y el halago, y contra ellos esgrimió la sátira en legítimo uso. No condensa su sátira en una sentencia, sino en la página entera. Sus libros aparecieron en las letras nacionales, entre los profesores y los guardadores de la tradición gentil, como algo áspero y bárbaro que atentaba contra el gran Arte. Hoy en día, a pesar de sus deficiencias, Twain ocupa un lugar bien cimentado en la literatura americana. Empezó siendo un típico humorista occidental con gran capacidad para la sátira social; pero, bajo ciertas influencias, esgrimió el humor y creó su obra más perdurable con el tratamiento humorístico de su pasado, recogiendo sus recuerdos románticos y mezclándolos con la imaginación. Al mismo tiempo, era un atento observador de la vida y un gran lector. Sus observaciones viajeras y sus lecturas le llevaron a una nueva manera de pensar; así, murió odiando la crueldad de la raza humana y albergando el angustioso sentimiento de que el hombre es un autómata movido por combinaciones de fuerzas incomprensibles. A la sombra de tales creencias, escribió un cierto número de obras profundamente pesimistas. En éstas y en su *Autobiography (Autobiografía)* (1924), libro póstumo, se evidencia lo que bien se puede llamar dual naturaleza del hombre: su pesimismo y su humor.

En muchos aspectos, Mark Twain es un excelente archivero de los cambios intelectuales de su época. Veía con profundo dolor que América volvía las espaldas a los fáciles caminos de la vida fronteriza, y con el mismo dolor se veía inmerso en el nuevo estado de cosas que no podía entender o desembrollar. El satírico se había casi perdido en el humorista; el humorista retrocedía ante el conocimiento de que los chistes eran la última cosa que la Edad Dorada debía tener y en la cual él se hallaba perdido. Mark Twain era un producto auténtico de la frontera, la cual abominaba la distinción de clases y propugnaba una genuina democracia igualitaria. Por esto, el industrialismo y sus cambios sociales — dominio sobre el débil del poderoso o del mejor situado — no le satisfacían. Twain aborrecía esta crueldad e injusticia. Para él, la justicia social era algo real, que se podía obtener de un modo directo y sin tecnicismos. La vida fronteriza le había inculcado, entre otras cosas, el sentido de la libertad personal y de que el hombre es dueño de su destino y capitán de su alma. El optimismo era la herencia natural del pionero. Twain se formó en dos fronteras: en el Missouri jeffersoniano y luego



Henry Adams



Henry Timrod

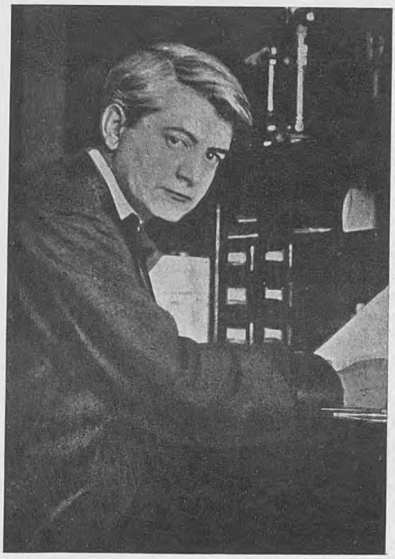
William H. Prescott

Lafcadio Hearn

Willa Cather

Henry James

Edith Wharton



Frank Norris

en Nevada y California, con su fondo romántico, el Eldorado de sus padres. Twain representa el humor típico del Oeste americano : humor y aguda sátira social, frío odio contra la tiranía, la injusticia y la inhumanidad.

Innocents Abroad (Los inocentes en el extranjero) es una fina sátira contra los turistas americanos que hacen exclamaciones de acuerdo con las guías de viaje : Twain es el fronterizo americano que, ante los museos, las bibliotecas y palacios de Europa, lanzaba las mismas grotescas bufonadas que dedicaba a las mendaces guías. « Si usted no lo comprende, ríase de ello », parece ser su móvil. Es un libro alegre y un libro triste : se lee con alegría por sus ataques contra los hipócritas sentimientos y románticos raptos del turista americano ; con tristeza, porque en él nos damos cuenta de las limitaciones culturales de Mark Twain. Y sus limitaciones eran las de América occidental : el fronterizo es autosuficiente y desprecia toda cultura. Su *Tom Sawyer* y los otros dos libros autobiográficos ya citados llevan la impronta del genio. Son libros al margen de toda discusión, pues son excelentes, tan excelentes, que ningún hombre del siglo XIX habría desdeñado ser el autor de cualquiera de ellos. *Tom* es probablemente más artificial que los otros, pero algunos episodios están llenos de espontaneidad y vigor. *Huckleberry* es, sin duda, su obra maestra.

Nacido en la frontera, la Edad Dorada le arruinó : el éxito, su matrimonio con la hija de una familia respetable, el dinero que ganaba, su amistad con hombres de negocios y políticos, le obligaron a aceptar algunos de los ideales de esta sociedad. Su antiguo espíritu de pionero se caricaturizó en algo grotesco, y nunca se atrevió a hacer uso abiertamente de la pluma para fustigar las injusticias sociales de la época, porque su esposa deseaba que escribiera una literatura « nice » *(« agradable »)*. De ahí que cayera en el pesimismo. Dos obras cortas representan esta tragedia : *What is Man? (¿Qué es el hombre?)* (1917) y *The Mysterious Stranger (El extranjero misterioso)* (1922). La primera es un diálogo filosófico que expone la opinión de que el hombre es un autómata a merced de poderosas influencias, que no comprende ni puede dominar. La segunda es una de las más elevadas manifestaciones del pesimismo en literatura : termina con la idea de que la vida es un sueño, un sueño malo.

Lewisohn le considera un « adolescente » de las letras : era Tom Sawyer, Huck Finn y el yanqui de Connecticut. Se olvida que Twain había llegado a exclamar : « Cada cosa humana es patética. La secreta fuente del Humor no es la alegría, sino el dolor. No hay humor en el cielo ».

15. Henry Adams (1838-1918) goza de dos reputaciones : una como historiador y biógrafo, la otra como el intelectual para quien no se encuentra fácilmente un lugar. Algunos críticos le colocan al lado de Twain ; en cambio, otros le sitúan dentro del siglo actual. En realidad, es uno de los cultivadores de la novela de « problemas », que anuncia la novela social posterior ; es un escéptico, producto de aquella época, y, con Twain, aunque con diferentes puntos de vista, sus raíces brotan entre el lodo de aquella época de transición. Adams sufrió muchos infortunios, pero ninguno tan grande como el de haber nacido en el seno de la familia Adams y vivir en la Edad Dorada. Los Adams reverenciaban los ideales del servicio a la comunidad ; eran esclavos del deber y otorgaban a la cultura una suprema importancia. No gozaron de popularidad, porque nunca abandonaron el aire de superioridad moral e intelectual. Henry Adams heredó todas las características de su familia y, con cada una de estas virtudes del siglo XVIII pesando sobre él, se sumergió en una América espantosamente desmoralizada, que no se sentía impresionada por los ideales de deber, servicio público y cultura. Era un hombre de talento, pero en 1870 se dio cuenta de que el talento de los Adams era tan arcaico como sus virtudes. Henry Adams se sorprendió. Dando de lado su sentimiento de « superioridad espiritual », entró en su casa y se sentó a la ventana para observar la panorámica visión de finales del XIX. Esta sensación de apartamiento no le abandonó nunca, ni tampoco su cínico humor y su amarga ironía, y no consideró nada divertido que cuatro generaciones le hubiesen preparado para convertirle en el espectador de la obra que su abuelo había iniciado. La gran tarea de Adams fue autoeducarse. Siempre declaraba que su experiencia de Harvard y de una Universidad alemana había sido no pequeña desgracia. No aprendió nada en parte alguna. Su verdadera educación comenzó en Londres, en donde tuvo los profesores más caros del mundo : Palmerston y Gladstone. En otras palabras, Adams empezaba su educación observando el juego de los políticos. De este modo comenzó a preocuparse por la política y los problemas sociales. Volvió a su país en 1868 y fue profesor de Historia en Harvard y director de la *North American Review*. Al cabo de diez años abandonó sus tareas docentes y dedicó su tiempo y energía al estudio de la Historia y a escribirla. Produjo dos biografías y la larga historia de las administraciones de Jefferson y Madison. A partir de 1892, su « educación » le ocupó todo su tiempo. Adams se puso a trabajar en una de las más profundas cuestiones que pueden ocupar el intelecto del hombre : deseaba descubrir nada menos que el origen y la naturaleza de la fuerza que orienta la corriente de los negocios humanos. La

respuesta sería una clave para la filosofía de la historia. Adams intentó reducir todas las fuerzas que trabajan en el mundo a un común denominador, a fin de estudiar la unidad en vez de la multiplicidad de influencias. Al principio le pareció que la teoría evolutiva de Darwin era la respuesta a su problema. Un examen de la vida americana desde Washington hasta los políticos de la época, no indicaba evolución, sino cambio: era todo. El darwinismo no era, pues, la respuesta. Luego, buscó otras y otras explicaciones y nunca halló satisfacción. Terminó cayendo en el pesimismo, llegando a creer que una fuerza incomprensible arrastra al hombre irresistiblemente a un hado melancólico. Para determinar si existe el progreso en la historia humana, es necesario fijar un punto desde el cual puedan medirse el movimiento y la dirección del impulso humano. Adams decidió que tal punto sería la época en que el hombre ha conseguido «la más alta opinión de sí mismo como unidad en un universo unificado». Considerables investigaciones convencieron al historiador de que esta época eran los 100 años comprendidos entre 1150 y 1250. De estos estudios nacieron dos libros que se han considerado excelentes: *Mont-Saint-Michel and Chartres (Mont-Saint-Michel y Chartres)* (1904) — estudio sobre la unidad del siglo XIII — y *The Education of Henry Adams (La educación de Henry Adams)* (1907), su autobiografía, que corresponde al examen de la sociedad contemporánea, y es un estudio de la multiplicidad del siglo XX. Este último libro se impuso a sí mismo. Adams terminó su vida sin haber encontrado respuesta a ninguna de sus interrogaciones: «su discusión era fútil y el silencio... era señal de buen sentido». En su autobiografía analizó el significado de la vida en el mundo moderno de las máquinas: era el simple reconocimiento del fracaso terminando con una profecía de disolución universal. El tono era casi burlón; el humor, sombrío. La generación siguiente a la suya descubrió gradualmente que la voz de Adams era la suya propia, menos joven, pero no menos desilusionada. Como autobiografía, *La educación* no es muy satisfactoria: hay que leer mucho entre líneas y entre capítulos. Ni con ayuda de parte de su correspondencia, posteriormente publicada, la historia de su vida aparece bien narrada. En ella, el fracaso del individuo significa el fracaso del hombre: el individuo — el hombre — es incapaz de regir su propio destino o escapar al curso de los acontecimientos que ocurren fuera de él. En *La educación* no aparece el suicidio de su esposa. Adams cayó en la desesperación cuando murió su hermana en Roma, refugiándose más en la blasfemia que en el estoicismo: el Dios que permitía tal crueldad, no podía ser bueno. Dos novelas — *Democracy (Democracia)* (1880) y *Esther* (1884) — fueron el producto de sus

años de matrimonio : son la obra de un inspirado « amateur » más bien que la de un artista. Ambas se relacionan con dos de los problemas más acuciantes del día : la corrupción y la duda religiosa (resultado de los ataques de la Ciencia sobre el Dogma). En ambas, el tema central es la repugnancia de una mujer inteligente y sensible a buscar su realización en el matrimonio. En dichas novelas, Adams se muestra insuficiente o inferior en cuanto al argumento, incidentes y caracteres secundarios, pero su análisis psicológico y su talento expresivo son superiores a muchos de los escritores contemporáneos suyos. He aquí una curiosa confesión de Adams : « Cuido más un capítulo o una docena de páginas de *Esther* que toda la historia, incluídos mapas e índices ».

IV. Realismo y experimentalismo (1890-1950)

1. El nacimiento del realismo (1890-1920). Después de la Guerra Civil se produjo un cambio en el espíritu de la novelística americana. Hasta 1860 las novelas habían sido predominantemente románticas en su tono, porque la vida americana era romántica. Poe, Cooper, Simms, Kennedy, Paulding, eran románticos. La industrialización del país y la desaparición del hombre fronterizo, al acabar dicha guerra, expulsaron el elemento romántico de la vida nacional: la ficción se hizo realista. Hacia 1890, fin de la época que algunos críticos han llamado « Gilded Age », apropiándose el título del libro escrito por Twain, el país estaba en manos de los «grandes negocios», y éstos fiscalizaban la industria y el trabajo : el tradicional sentimiento de libertad estaba desapareciendo rápidamente. Como es natural, la Literatura empezó a reflejar esta nueva vida. Sin embargo, el artificial Romanticismo del 70 y del 80 aún disputó el campo al nuevo rival, y nunca fue derrotado por completo, porque el seudorromanticismo de Lew Wallace y E. P. Roe había de continuar en Zane Grey, James Oliver Curwood y Peter B. Kyne, que alcanzaron a tener millones de lectores. ¿Por qué? El público, cuyo gusto se había formado en la novela superficial y artificial de la Edad Dorada, se oponía al nuevo método de la ficción y la consideraba poco interesante, sórdida y hasta inmoral. Este nuevo método o estilo era el *realismo*, del cual fueron campeones Howells y Garland.

Puesto que el término *realismo* es un término relativo, es imposible decir quién fue el realista más antiguo de los Estados Unidos. Rebeca Harding Davis (1831-1910) escribió un relato realista de la vida en los altos hornos de Pennsylvania. Edward Eggleston (1837-1902) fue también un pionero del realismo al pintar con gran exactitud los diversos aspectos de Indiana, su región nativa, y del valle de Ohío, y en todas sus obras procuró ser un prosista tan impersonal como los pintores flamencos. *The Hoosier Schoolmaster* (1871) es un fiel retrato de la vida del Oeste a mediados del siglo xix. Como novelista, Eggleston subestima el argumento y dedica una minuciosa atención a los detalles, interiores y costumbres. Y aún habría que citar a Joseph Kirkland y Ed Howe.

El nuevo realismo era un producto nativo, sin gran relación con la técnica europea. En su más temprana expresión, se inclinaba — como ya hemos visto en el segundo período de la época anterior — a una coloración romántica o idílica, pero, a medida que se fue desarrollando, se aproximó con mayor exactitud a la verdad. Este realismo primitivo se originó principalmente en la escuela colorista local, pero fue suplementado por la escuela social. Al explotar materiales locales, surgió una diferenciación muy notoria : América se parcelaba geográficamente en grupos locales o regionales. Eggleston, en Indiana del Sur ; Cable, en Nueva Orleáns, Miss Murfree, en el Tennessee oriental, etc. : todos representaban, en cierto modo, la verdad local dentro de la ficción, enfrente de lo romántico, pues eran fieles al « medio », exacto retrato del carácter y del escenario. Todo esto preparaba el camino a un realismo más adecuado. El naturalismo que a la sazón triunfaba en Europa, era ajeno al temperamento americano : ofendía al puritanismo nacional. Aunque los americanos estaban construyendo grandes ciudades, emocionalmente aún eran un pueblo afecto a la tierra, lejos de la mente urbana, industrial o dominada por la Ciencia ; seguía fiel a la moral antigua, a la vieja creencia en la bondad de la vida en América. El naturalismo sólo surgiría más tarde, en autores nacidos en un medio ciudadano. Los realistas americanos, nutridos todavía de cultura victoriana, interpretarían la vida de las clases medias y altas.

William Dean Howells (1837-1920) nació en Martin's Ferry, Ohío, lugar impropio para la formación de un escritor. La oficina periodística de su padre y los libros de su hogar fueron los principales instrumentos de su educación. Aprendió el oficio de impresor y, con su salario, contribuía al mantenimiento de la familia. Obtuvo trabajo en los periódicos de la capital del Estado. Publicó por entonces con su compañero Piatt un volumen de versos, *Poems of Two Friends (Poemas de dos amigos)* (1860). Sus aspiraciones y el desfavorable ambiente que le rodeó durante estos años, están fielmente descritos en *Impressions and Experiences (Impresiones y experiencias)* (1896) y en *A Boy's Town (El pueblo de un muchacho)* (1890). En 1860 escribió una biografía de Lincoln, y este servicio le valió ser nombrado cónsul en Venecia. Esta trasplantación desde Ohío a Venecia fue un gran acontecimiento en su vida, del cual hizo buen uso : le proporcionó «cuatro años de casi ininterrumpido estudio y trabajo literario ». Sus apuntes *Venetian Life (Vida veneciana)* (1866) e *Italian Journeys (Viajes italianos)* (1867) son obras que pueden considerarse como las más agradables y valiosas en su género, en las cuales se advierten, por su minuciosa observación y cuidadoso estilo, las características posteriores del escritor. Regresó a su

país y, en 1872, se dedicó por completo a la creación independiente. Un año antes había publicado sus *Suburban Sketches (Apuntes suburbanos)*, que describen, con encantador humor y gracia de estilo, cuanto veía desde su casa de Cambridge. Al siguiente, vio la luz *Their Wedding Journey (Viaje de bodas)*, especie de apunte extenso que reveló de modo sorprendente las posibilidades literarias de un vulgar viaje de bodas a través del Estado de Nueva York. En 1873, *A Chance Acquaintance (Una posibilidad de trato)* fue un paso más de aproximación a la novela realista que, al final, llegó Howells a construir. Sus teorías literarias aparecen en *Criticism and Fiction (Crítica y ficción)* (1891), en donde afirma que no busca lo grande, ni lo remoto, ni lo romántico, sino que abarca lo común ; el material de la novela debe proceder de la humanidad corriente, cotidiana y « el realismo no es nada más y nada menos que la expresión fiel de lo material » ; nada que no sea tan sencillo, natural y honrado debe entrar en la ficción. Howells renunciaba a lo novelesco y a lo heroico, pues era para él una « cosa indigesta y nociva ». Scott le era intolerable. El argumento y la acción — dice — no son necesarios en un relato, ni siquiera un héroe o heroína. La descripción continua y circunstancial de un carácter o de un grupo de gentes constituye un relato. La obligación del novelista es observar y describir lo que ve : el proceso no es tanto fotográfico como microscópico, porque la cámara deja algunas cosas en la sombra, y el realista debe, teóricamente, revelar cada cosa. La única gran debilidad de las novelas de Howells es su falta de significación elevada : por esta razón, raras veces, nos animaremos a leerlas dos veces. Sus caracteres no ofrecen nunca demasiado interés, pero ello halaga la vanidad del lector corriente, porque descubre que la humanidad que aparece descrita en la Literatura, es tan mediocre, tan falta de pasión, como toda la gente. Se va de lugar común en lugar común. Este realismo inadecuado se nota especialmente en el modo como Howells trata a la mujer : los caracteres femeninos de sus novelas son, en su mayor parte, simples variaciones de un solo tipo de mujer bien vestida, ilógica, capaz sólo de bondades parciales, de conversaciones vacuas. Tal injusticia de Howells ilustra la común tendencia del realismo americano a representar sólo ciertos segmentos de la vida humana, escogiendo siempre los a ras de tierra. Sin embargo, a despecho de todo esto, Howells es un novelista de primer orden. Su estilo es el triunfo literario de unas teorías ; produce placer « por el simple hecho de escribir tal como se escucha una conversación o una voz musical que nos satisface más que el talento o la sabiduría » (1). Es de una sencillez peculiar, que se apoya en el uso

(1) HIGGINSON, *Short Studies of American Authors.*

de palabras comunes, seleccionadas, no obstante, por un austero sentido de la propiedad, y en el empleo del « slang » corriente. Howells es maestro en el uso de un humor matizado constantemente de ironía. Este humor es más perceptible en sus comedias, tales como *The Elevator (El ascensor)* (1885), *The Mouse-Trap (La trampa de ratones)* (1889), *The Albany Depot (El depósito de Albany)* (1892) y *Unexpected Guests (Huéspedes inesperados)* (1893). Estas graciosas y agradables obras teatrales constituyen una notable contribución de la literatura al teatro de aficionados ; contienen diálogos ligeros que mantienen en el espectador una risa cordial, promovida por los absurdos que cometen las gentes vulgares, puestas ingeniosamente en situaciones insólitas.

Se pueden distinguir tres períodos en la progresión de la ficción howelliana. Al primero pertenecen, en adición a los dos relatos ya mencionados, *The Lady of Aroostook (La dama de Aroostook)* y *The Undiscovered Country (El país no descubierto)* (1880). El encanto de estos primeros libros se acendra por el ligero idealismo que el autor no había podido desenraizar por completo de su naturaleza. El segundo período está representado por *The Rise of Silas Lapham (La regeneración de Silas Lapham)* (1885), triunfo del realismo, y *A Modern Instance (Un ejemplo moderno)* (1882), su libro más vigoroso y más desagradable, en el que presenta la vida americana al desnudo. *A Hazard of New Fortunes (Un azar de las nuevas fortunas)* (1890) representa la última fase de su ficción : su tendencia a poner sobre el tapete problemas sociales. Durante este período, su obra evidencia una fuerte influencia de Tolstoi : un mayor contenido ético, inexistente en su primer estilo. Pero estos cambios sólo eran de tono y material, pues su método siguió siendo realista. Howells queda, pues, dentro de la novelística americana, como el introductor y propagador del realismo. Pero fue un realista tímido, porque circunscribió su labor a un estrecho campo de la sociedad americana, y de ahí su principal limitación. Su mérito principal consiste en haber introducido una nueva técnica novelística, abogando por la verosimilitud, la expresión fidedigna de los hechos. Así, persiguiendo la verdad, aligeraba el argumento, insistiendo en que la vida es un lugar común que nunca llega al clímax de la ficción. Rehusaba falsear los hechos para que la trama ganase en interés o consiguiera un final feliz. Creía que « el héroe » era un sobreviviente de la cultura aristocrática pasado de moda y que debía ser reemplazado por hombres y mujeres corrientes. Animaba a descubrir la tragedia y la comedia que se ocultan, no en lo grotesco, sino en lo común y ordinario. En síntesis, Howells intentó democratizar el material y los métodos de la novela americana.

El método usado por Howells en sus novelas ha recibido el nombre de « realismo reticente », término acuñado por el propio autor. Howells describe muy bien y con gran habilidad, pero, al final de cada novela suya el lector tiene la sensación de que ha desperdiciado su gran talento en asuntos triviales. Aunque no faltaba a la verdad, nunca se propuso analizar las profundidades del alma humana. Todo esto, sin embargo, no nos debe cegar, y tenemos que reconocer el gran papel que Howells ha desempeñado en la evolución de la novela contemporánea. Por muy reticente que pueda haber sido y por muy endebles que fuesen los materiales que empleó, no debemos olvidar que fue el adalid del realismo, aunque lo practicara con manifiesta timidez. Bajo su dirección, los realistas ganaron lentamente la aceptación crítica y popular, después de haber luchado con los evidentes residuos puritanos del país. En resumen, Howells creía que la vida es una sucesión de acontecimientos comunes, que el hombre está, por lo general, lejos de lo heroico y que los novelistas no deben elevar los simples actos de la existencia a dramáticos desenlaces, impulsando al hombre prosaico a adoptar actitudes heroicas. Celebraba las cualidades típicas de los americanos : decoro, decencia y humor. Howells pintaba al hombre normal, en condiciones normales y en la localidad que conocía mejor. Descartaba la seducción, el asesinato, el robo, el incesto : cosas todas ajenas a su arte.

Es imposible y fútil discutir las cuarenta novelas de Howells. Todas poseen las mismas cualidades : buenas dotes de observación, felices intuiciones en el dibujo del carácter, certera aunque generosa crítica de las instituciones... No obstante, su *Silas Lapham* es la novela típica de Howells. Los caracteres están muy bien dibujados y aún hoy día sus personajes se mantienen vivos. Los Lapham y los Corey están perfectamente diferenciados, con no menos delicadeza y justeza que exactitud. La acción del libro, ni escasa ni trivial, va aumentando en vigor y encanto, y ciertas escenas culminantes, tales como la comida de Corey en la que Lapham se emborracha, son modelos del arte novelístico. Hay, en la obra, incidentes arbitrarios de los que no se intuye la necesidad, pero los caracteres secundarios tienen un gran realismo : tal como Rogers, la hermana de Tom Corey, el empleado de la oficina de Lapham y Zerrilla Dewey.

Howells era un americano nativo que, a pesar de sus viajes, no deseó europeizar su mente : la realidad americana satisfacía sus necesidades artísticas, y la aceptaba como Walt Whitman. Llegó tarde a interesarse por lo social y al final de su vida quiso predicar el evangelio de la social democracia en la América de la Edad Dorada. Howells fue uno de los pocos intelectuales que

habló en favor de la justicia. Constituyó un acto de valor hablar en 1886 para los «Anarquistas de Chicago». Howells fue el primer literato americano distinguido que expuso el socialismo marxista. Se convirtió en el consejero de muchos jóvenes rebeldes de la época. Su corazón estaba al lado de los débiles y de los explotados. *The Traveller from Altruria (Un viajero de Altruria)* (1894), la primera de sus novelas utópicas, sometió el sistema capitalista a un análisis crítico : es un libro inteligente que desarma al lector. Su urbanidad — el bienestar altrúrico parece estar en la línea de Platón, Moro y Bellamy — es sólo una máscara : protegido por ella, ataca al capitalismo, que a su juicio es un cáncer que destruye lentamente la vida americana. Ataca con deliciosa ironía a las clases profesionales — al profesor, al ministro, al escritor — por su supuesta defensa de las clases explotadas, pues, en realidad, son apologistas del orden existente. Esta obra es un análisis de la vida americana, con un fondo marxista. Trece años más tarde, Howells completó su utopía con *Through the Eye of the Needle (A través del ojo de una aguja)* (1907), en que apunta con detalle el orden de la vida en Altruria : rechaza la sociedad basada en la máquina y aboga por una vuelta al orden anarquista descentralizado.

Hamlin Garland (1860-1940) nació en una granja, cerca de West Salem, Wisconsin. Durante su niñez marchó con su padre a Iowa y Dakota, ayudándole en el duro trabajo de la tierra. Estudió en el Seminario de Cedar Valley, Iowa, y después en Boston, donde comenzó a trabajar en la enseñanza y en su carrera literaria. Garland es el más genuino de los seguidores de Howells. Pertenece al grupo literario del Middle Border y representa el espíritu tradicional e idealista. Siente la amargura de los cambios operados en su tierra, cree que los viejos tiempos deben conservarse y que las fértiles praderas del Middle Border han perdido su felicidad y su belleza. Para las generaciones que no han conocido los tiempos áureos de aquella región, Garland resulta anticuado y extraño ; sus descripciones son sombrías, porque pretenden revelar la verdad tal como él la ve, sin esperanzas de redención para su pueblo, sin justicia ; pero, a pesar de la forma sincera y auténtica con que Garland presenta el ambiente del Middle Border, no se le puede considerar un típico realista, porque hay en él un ardiente idealismo, y sus sueños de belleza y justicia traicionan al ingenuo romántico que perdura en su alma. Le apasionan los problemas de la agricultura fronteriza. Empieza a escribir con la noble aspiración de poner de relieve la dura lucha de los granjeros de su región, los peligros de la industrialización, etc. Desea usar un lenguaje que pueda ser comprendido por esos granjeros y que alivie su triste condición. Sus doc-

trinas y su pasión se unen para fijar un camino a su arte y, en frases expresivas y escuetas, narra sus vastas experiencias, clama por que la tierra pertenezca a todos los hombres. Estas primeras obras, las mejores de su carrera, muestran a un escritor polemista y renovador, cuya actitud parece que ha de señalar un nuevo camino en la literatura. Pero, paulatinamente, Garland abandona los problemas fronterizos y se dedica a un nuevo tipo de narraciones sentimentales, con un apego romántico al mismo tema y a los mismos personajes. Sin embargo, en el primer volumen de su autobiografía, *A Son of the Middle-Border (Un hijo del Middle-Border)* (1917), Garland recupera su antiguo entusiasmo al recordar su juventud y sus experiencias.

Main-Travelled Roads (1891) y *Prairie Folks* (1893) expresan su protesta ante un mundo construído a costa del sacrificio de la humana felicidad. *The Captain of the Gray Horse Troop* (1902) es un relato que revela el alcance estético de Garland : el protagonista descubre que la belleza en sí no puede llenar una vida y sólo cuando se dedica a proteger a la raza más débil, encuentra la auténtica alegría y plenitud ; es decir, no el arte por el arte, sino el arte al servicio del bien de la humanidad. Los maestros de Garland son Whitman, Spencer y Henry George. En *Crumbling Idols (Ídolos desmoronados)* (1894) hace profesión de fe : su ideal es democrático y realista (1). « Todo arte es social », dice, y, en general, todo el fondo social de su obra encierra una protesta ante la preponderancia de la vida industrial que ha ahogado los idílicos tiempos de la agricultura. El principal valor de Garland emana de su profundo conocimiento de los problemas agrarios del Middle Border, que pone de relieve con la esperanza de un porvenir, en que los hombres volverán a los viejos tiempos : de un porvenir en que triunfarán la belleza y la justicia. A la obra autobiográfica citada, hay que añadir *A Daughter of the Middle-Border (Una hija del Middle Border)* (1921) y *Back-Trailers from the Middle Border* (1928), en las que desarrolla idénticas preocupaciones sociales. Casi toda su producción, bastante copiosa, tiene como base la vida de los « farmers » (granjeros). En ella sigue empleando el « modo » de la época anterior. Su última obra, *The Mistery of the Buried Crosses (El misterio de las cruces enterradas)*, se publicó en 1939.

HENRY JAMES (1843-1916), según la opinión común, es el verdadero sacerdote del realismo americano ; es el creador del

---

(1) Desarrolla su teoría del « verismo » — derivada de Whitman —, proclamando en ella su pasión por la verdad y por la expresión individual. (« Imitar es fatal », dice). « El Verismo es, realmente, un optimismo, un sueño ». Garland ve la vida *como debe ser*, pero no deja de reconocer la vida tal como es.

tipo « internacional » de novelas, representado por sus primeros libros, *The American (El americano)* (1877), *Daisy Miller* (1879) y *An International Episode (Un episodio internacional* (1879). En estas narraciones, los contrastes de caracteres y costumbres entre la América democrática y la aristocrática Europa se manifiestan con toda la fuerza del realismo y con una fría desatención para los sentimientos de los americanos. La aparición en el extranjero de Daisy Miller, la típica muchacha americana, impulsiva, indomable, inquieta, desencadenó una sensacional tormenta de protestas. James pintaba la rudeza americana sobre un fondo de cultura europea: pintaba la verdad, escogida con la habilidad de un artista consumado. Porque esto lo había conseguido por la educación y la experiencia. Henry James nació en Nueva Inglaterra y recibió una herencia literaria. Se educó en las principales ciudades de Europa y residió en el extranjero gran parte de su vida, convirtiéndose en un hombre de cultura cosmopolita y con gran conciencia de este hecho. Su brillante cultura se muestra en la firme maestría de su arte literario. En sus ensayos y en la *Life of Hawthorne (Vida de Hawthorne)* (1879) se manifiesta como un crítico superior. En su primer volumen de relatos, *The Passionate Pilgrim (Un peregrino apasionado)* (1875) hay muestras de libertad, toques de romanticismo y sentimiento, evidenciándose que el principio realista no se había definido aún bien en su mente. Mas pronto formuló su ideario y, desde entonces, lo sostuvo con una peculiar rigidez, de tal modo que, con él, el realismo fue llevado a la perfección de una ciencia social. Procede del modo siguiente: Selecciona un grupo de caracteres, se sienta junto a ellos, con lápiz y cuaderno en la mano, observando y anotando con exactitud científica cada palabra y cada movimiento, sin pasión o simpatía, indiferente a la moral, con el solo propósito de llegar a reproducir por completo el carácter. No crea una trama ni una progresión : la escena termina donde empezó y no se deduce ninguna conclusión. James presenta los hechos sencillamente y reproduce las conversaciones, a menudo brillantes, con habilidad y humor, las cuales son siempre auténticamente reales. En contraste con los caracteres ordinarios de Howells, los caracteres de James son, por lo general, interesantes, gracias a su significación individual y a su caracterización personal. Impulsado siempre por un interés científico, sus relatos son con frecuencia estudios, problemas de psicología y de conducta. La perfección de su talento se muestra más claramente en los cuentos, en cuyo género alcanzó una maestría única. Su arte es demasiado exquisito para lograr una amplia popularidad. « Uno casi desea que el estilo cometa un barbarismo en alguna

ocasión para romper la monotonía de la excelencia » (1). Howells opinaba : « En literatura, uno no puede decir, sin miedo a contradicción, que el escritor de más distinción ahora en la lengua inglesa, es Henry James » (2).

James, a no ser por el nacimiento, apenas puede ser considerado un escritor americano. Fue un novelista y un crítico internacional, uno de los primeros en ejercer una vasta influencia. A despecho de su frecuente uso de tipos americanos, da escasas muestras de sangre americana en el contenido de sus novelas, y aún menos la da en cuanto a la forma y la técnica que emplea. James pertenece a Richardson, Stendhal y Proust. En el comienzo de su obra sufrió la influencia de Hawthorne, pero, después de su viaje a Europa, desarrolló su técnica literaria bajo la tutela de hombres como Flaubert y Turguenev. Sus estudios psicológicos, más que elaboraciones de argumentos convencionales, eran disecciones de una situación o de un carácter. Su *Daisy Miller* es menos jamesiana que la mayor parte de sus libros y guarda una mayor relación con la estructura tradicional de la novela americana, pero incluso dicha obra está construída en torno a una situación que muchos escritores americanos habrían considerado falta de emoción.

En general, sus obras son magistrales estudios psicológicos, que aunque superficialmente fríos y sin emoción, no carecen de una íntima pasión en su significado más profundo ; es decir, su pasión no es dinámica. El reposo, no la acción, es la cualidad característica de la mayor parte de sus tramas. Si bien es cierto que James no es un novelista de fácil lectura, se ha exagerado muchísimo su complejidad. Los temas de sus primeros libros contienen siempre algún aspecto de Europa en oposición a alguno de América. *The Passionate Pilgrim (Un peregrino apasionado)*, la primera obra notable de James, es de gran interés para quienes estudien al autor, porque la figura central es un americano que efectúa un apasionado peregrinaje a Inglaterra, en busca de cultura. Otro libro aparecido seis años más tarde, *Roderick Husdon* (1876) tiene el mismo tema general, con la excepción de que el peregrino es un escultor americano que busca su inspiración en Roma. *The American (El americano)* (1877) analiza el amor de un americano por una mujer de una aristocrática casa francesa. *The Europeans (Los europeos)* (1878) presenta un contraste entre Nueva Inglaterra y Europa. *Daisy Miller* cuenta la historia de una impulsiva muchacha americana que despreciaba los convencionalismos de Europa sólo para sufrir trágicamente. *The Portrait of a Lady (Retrato de una dama)* (1881) es una novela

(1) ABERNETHY, Op. cit., pág. 448
(2) *North American Review*, abril, 1901.

poblada de refinadísimos americanos situados en Europa ; una novela ultraeuropea y caricaturesca en este aspecto. *The Bostonians (Los bostonianos)* (1886) es notable por su fría actitud hacia los románticos de Nueva Inglaterra. Evidentemente, la filosofía swedenborgiana era una cosa, y el celo romántico reformador, otra. A partir de 1890, James no escribió ninguna novela por espacio de diez años. Durante este tiempo produjo cierto número de cuentos, pero el teatro le interesó principalmente. Aunque sus cualidades no eran aptas para la composición dramática, escribió varias obras teatrales que no tuvieron éxito. De 1902 a 1904 escribió los tres libros que patentizan la culminación de su carrera novelística: *The Wings of a Dove (Las alas de una paloma)* (1902), *The Ambassadors (Los embajadores)* (1903) y *The Golden Bowl (El cuenco de oro)* (1904).

Las características más notorias de James son la desordenada disección de caracteres y la también desordenada presentación de sus hallazgos. Su estilo es curiosamente oblicuo, en zigzag, con paréntesis explicativos. No es afectado, pero su larga práctica y la facilidad alcanzada le hacen parecer artificial ; es la expresión natural de una mente sensitiva que se sirve de subterfugios para evitar el choque violento con la realidad. En los primeros libros, el estilo es claro, pero un creciente interés en el análisis minucioso de los matices más finos del sentimiento y el correspondiente deseo de describir el análisis en un lenguaje exacto, hace que sus libros posteriores sean « obras maestras de ambigüedad » (1). Sin embargo, por sus peculiaridades estilísticas últimas, James es indudablemente una de las grandes figuras de la literatura americana. Orientó la novela hacia el análisis psicológico, convirtiéndose en el progenitor artístico de toda una generación de seguidores, pocos de los cuales han sido capaces de emular a su maestro. Pero difícilmente pertenece a la literatura americana : es una figura internacional, es el hombre de letras nacido en América que más ha contribuído a la literatura universal. James no es un artista serio solamente, sino profundo, perfectamente consciente de su arte y de sus fines. « Si su obra parece algunas veces superficial, nunca parece la obra de una personalidad superficial » (2). La enconada crítica que se ha hecho contra él, proviene del hecho de que el escritor ha tratado lo trivial con una seriedad tal, que llega a parecer interesado en lo superficial. En realidad, nada es trivial para James. De ahí sus digresiones, el exceso de detalles, su prerrafaelismo artístico. Pocos novelistas han sentido como James tan profundo respeto por su material como material, conformando su arte más rigurosa-

(1) Blankenship, Op. cit., pág. 502.
(2) Brownell, *American Prose Masters*, Nueva York, 1929, pág. 339.

mente a su expresión característica. Y de ahí también que su obra represente, después de todo, la quintaesencia del realismo. James cree en la correspondencia de la vida con su arte. Piensa que sabe interpretar en su esencia real y en sus relaciones reales el mundo real de hombres y mujeres reales. Y siempre quiso producir tal ilusión. La observación es, desde luego, su facultad maestra. El más delicado, refinado y elegante de los novelistas americanos se convierte en el realista más completo de la ficción. Pero es un error popular confundir el realismo con la rudeza y grosería, excluyendo todo idealismo.

James poseía un temperamento esencialmente crítico, pero nunca se dedicó a la crítica de un modo formal. Sus ensayos nunca han llegado a agotar el estudio de cada tema. Tendía más a la aglutinación que a la síntesis. Sin embargo, sus notas críticas son penetrantes. Sus *French Poets and Novelists (Poetas y novelistas franceses)* (1878) y *Partial Portraits (Retratos parciales)* (1888) son preeminentes en la crítica literaria americana, y sus *Essays in London and Elsewhere (Ensayos en Londres y en cualquier parte* (1893) no le van a la zaga. Sus estudios sobre Hawthorne y Maupassant son piezas críticas insuperables. El virtuosismo literario de James es, acaso, lo más característico de su personalidad. Su actitud más típica es la averiguación ; su inspiración es la curiosidad. Pero James no nos pinta una vida « rica », sino varia únicamente. Sus libros no son tesis morales, sino composiciones psicológicas, estudio, no de las fuerzas, sino de las manifestaciones. ¿Por qué no constituyen una « comedia humana? ». Porque el valor « personal » es escaso : sus personajes no han sido caracterizados muy vívidamente y no han sido presentados de un modo muy cabal como seres humanos. ¿Por qué fracasa James en la caracterización? En nuestra opinión, porque abandona el estadio del corazón, peligro natural de la novela psicológica, de la novela científica. De ahí que James, excepto en sus primeros libros, sea un novelista de la cultura más que de la vida. Cuando los contrastes entre Europa y América le preocupaban, produjo « documentos » de valor auténtico y de sorprendente vitalidad, y sus caracteres no sólo eran reales, sino representativos.

James no llega a nuestro corazón, pero es un estilista, un maestro de la forma, creador de una obra memorable, a pesar de ciertas estridencias y fracasos parciales. Probablemente es el literato más eminente de América. Pero el hombre James se nos oculta bajo el estilo, bajo nubes de palabras : la literatura es, para él, una evasión, una evasión de su país y de sí mismo. Y no huye *hacia* algo, sino *desde* algo, porque el ser no puede conciliarse con el destino y la circunstancia : la única cosa de la que

un hombre huye siempre, es de sí mismo. Los datos de su vida son más bien significativos por lo que no contienen, por negación : solterón empedernido, viajero sin hogar... Decir que James fue un gran artista es decir muy poco. Enumerar los defectos de su técnica o de las características verbales de su estilo es una ocupación para estudiantes. Fue un artista de una personalidad singularísima: un hombre que consideró que la vida y la experiencia humana eran de difícil acceso. Por esto desarrolló sus facultades de observación hasta un grado de sagacidad sin paralelo y agudizó su sensibilidad hasta considerar las pasiones como algo visto de cerca. Fue un observador profundo, agudo y lleno de simpatía, pero frío y alejado de la vida, como lo estaba él mismo : de aquí su falta de vigor descriptivo « directo ».

Difiere de Howells y de los narradores regionales de América, no sólo por la riqueza de su arte, sino por su fuerza mental. Sus limitaciones eran temperamentales, no intelectuales. Ni contemporizó con las malas costumbres de su época, ni con los hipócritas gestos morales de su tiempo. Desde el principio, James se mostró dispuesto a expresar la vida en sus crisis trágicas y significativas, y nunca evitó — como Howells — los « temas escabrosos ». Nunca puede ser acusado de salidas desesperadas para buscar un final feliz : así, en *The Patagonia (La Patagonia)* (1889), el suicidio acaba con la frustada vida de la heroína. Así como James no evita los « temas escabrosos », tampoco evita, sino que más bien se regocija en ellos, los elementos más comunes del arte de la ficción ; el interés, la emoción, la suspensión en el relato. ¿Por qué poseía falta de « directismo »? Por no tener experiencia y sobra de elaborado estilo. Nunca había estado en el lugar de la acción : describía los indicios y los reflejos de las cosas, pero nunca las cosas mismas. La parte perecedera de su obra se halla prácticamente en sus novelas largas, en las que hay demasiada sabiduría, demasiado genio y demasiada y ardiente paciencia artística, pero, en cambio, escasa substancia vital, imprescindible para el logro de una gran novela. Su fuerza es otra : lo que él podía hacer de un modo incomparable era destilar de ciertos fracasos y frustraciones de la vida, una nota elegíaca de suprema belleza. Por esto, las formas más breves y comprimidas de la ficción eran su vehículo más apropiado : el cuento y la novela corta, en la que llegó a ser un verdadero maestro. Y es significativo que empezara a escribir novelas cortas, puesto que, sin duda, debióse dar cuenta de que la novela corta era la forma expresiva que mejor se avenía a su estilo creador. En efecto, a pesar de escribir novelas largas, siempre volvía a las cortas: *Washington Square* (1881), *Mistress Temperley* (1889), *The Lesson of the Master (La lección del maestro)* (1892), *The Death of the Lion (La*

muerte del león) (1895), *The Finer Grain (El grano más fino)* (1910), etc. Todas ellas llevan el sello de la perfección.

Después de un recorrido por toda América, James sacó la conclusión de que no podía darle sensación de patria ni de hogar. Se expatrió voluntariamente, siendo un caso único en las letras americanas (Lafcadio Hearn no era americano de nacimiento). Era, sobre todo, un apasionado de Inglaterra ; toda su vida sintió pasión por el Viejo Mundo. La huella de Europa — falsa o auténtica — se revela en su amor por las cosas antiguas, muebles y cuadros antiguos : se deleita con ellos, como un coleccionista. Y amaba también los lugares antiguos en los que se respiraba una atmósfera estética, los viejos trajes y las viejas costumbres.

James no era muy rico en ideas ; sus relatos son variaciones sobre el mismo tema : el choque entre el individuo y la sociedad. Su objetivo es demostrar que la sociedad hace y deshace al hombre y, al mismo tiempo, de qué modo el hombre se hace y se deshace a sí mismo. James era incapaz de tratar un término sin el otro.

Creía que el artista está siempre solo. Filosóficamente, tanto como artísticamente, James, en realidad se hallaba solo, y su obra tiene las limitaciones y las ventajas de tal situación. La riqueza y la flexibilidad del mundo que ideó, son el resultado de la labor de una fina y flexible individualidad. Decía que su dominio era : «La casa de la vida y el palacio del arte». Sus libros sólo cautivan la inteligencia, pues sus héroes sólo parecen existir en función de su intelecto, desasidos de la carne. Y estos héroes sólo viven en función de sus relaciones : son desesperadamente mundanos. De aquí que James no nos parezca interesante ; es sólo inteligente : no oculta misterio ni secreto ninguno.

Edith Wharton (1862-1937) nació en Nueva York y murió en Francia, país en que residió muchos años y en donde obtuvo la Legión de Honor. Perteneció a la alta sociedad neoyorquina y alcanzó los días en que aún se conservaba la tradición colonial : estos principios influyeron decisivamente en sus ideas y, si llega a convertirse en novelista, no es por reacción, sino por la necesidad de describir el ambiente que la rodea, por propia evasión, por la necesidad de ser algo, por un sentimiento deportivo, en suma. Cuando comienza a escribir sólo posee la mediana cultura propia de la época y su experiencia entre el gran mundo. No hay en ella ningún ideal estético, ni siquiera social, aunque se considera discípula de James. Así, sus primeros cuentos y novelas son el resultado de sus reacciones personales y de su propia vida en relación con las de aquél. Por eso, su deseo de ser una gran artista, una mujer liberada, no llegó nunca a realizarlo completamente. Los críticos, en general, juzgan que Edith Wharton abusó del

tono trágico, de la preocupación por la muerte, de los problemas con pretensiones espirituales. Su tema más trascendental es la lucha, seguida de fracaso, entre la gente de tradición espiritual y la nueva generación materialista e industrial. Este fracaso es, a la postre, una victoria espiritual para Edith Wharton : siempre dentro del círculo aristocrático, se entiende. Uno de sus personajes dice, en *The House of Mirth (La casa de la alegría)* (1905) : « ¿Por qué llamamos ilusiones a nuestras ideas generosas, y verdades a las ruines? ». Quizá su sentido de lo trágico provenga de su incapacidad para vivir en otro medio. Y muchos de sus héroes fracasan también, porque son espiritualmente superiores, pero inútiles materialmente. Las demás clases sociales no tienen para Edith Wharton consistencia real. Cuando escribe sobre la clase trabajadora, le atribuye un carácter oscuro, mecánico. Piensa en los pobres, no como si pertenecieran a una clase, sino como a una condición. Tampoco tiene un sentido general de América : ésta se reduce a Nueva York y a su mundo. Dentro de estos límites, posee un fuerte realismo y contribuye en gran modo al avance de esta tendencia en la novela contemporánea. Por último, decepcionada en su ansia de alcanzar un arte supremo en las letras, Edith Wharton se dedica a la fácil literatura de « magazine », especial para mujeres. « Su obra demuestra a la postre que nunca poseyó el espíritu superior y la distinción que se adjudicaba a sí misma », dice Kazin. La heroína de la novela antes citada, es una aristócrata que sólo vive en el mundo de los convencionalismos sociales ; cuando llega un momento de crisis económica, no sabe hacer frente a la situación, fracasa en su intento de trabajar y se suicida. *The Custom of the Country (La costumbre del país)* (1915), quizá la mejor de una serie de novelas que satirizan a los « escaladores » de fortunas, critica la plutocracia, especialmente la del Oeste, la del cerdo. *The Age of Innocence (La edad de la inocencia)* (1920) es un estudio de los veinte últimos años del siglo XIX, mundo estéril que vive en clan, convencionalismos y negaciaciones : es uno de sus mejores libros y de mayor popularidad, con el que ganó el premio Pulitzer 1921. Sin embargo, se considera que *Etham Frome* (1911) es su obra maestra : en ella reduce los materiales de la tragedia al mínimo, alcanzando una vigorosa intensidad que es rara en la literatura americana ; también, el ambiente de Nueva Inglaterra es auténtico, y los caracteres poseen una realidad convincente. Edith Wharton fue una aristócrata hasta el fin y nunca se dedicó a la propaganda ni a la novela social. Si posee ideas para un mejor orden de la sociedad americana, su habitual tono satírico e irónico la libran de expresarlas directamente. Por último, diremos que Edith Wharton anuncia, en cierto modo, el naturalismo, y que sus obras poseen

virtudes muy raras dentro de la literatura americana : belleza arquitectónica y belleza en la estructura interna.

2. El naturalismo. Es obvio definir aquí el naturalismo. Sólo diremos que es el método literario que utiliza todos los materiales usados por el realismo, lo común y lo ordinario, al lado de lo más elevado, al mismo tiempo que intenta valorar dichos materiales en términos de una filosofía pesimista. Por esta razón se le ha llamado « realismo pesimista », pero esta definición no puede prevalecer, porque la esencia del realismo consiste en una presentación objetiva de los hechos, sin ninguna interpretación personal o filosófica de ellos. Uno de los criterios primarios del naturalismo es rechazar el principio del libre albedrío, y nadie puede rechazar tal doctrina sin convertirse, más o menos, en un pesimista. El naturalista concibe al hombre, por lo general, como un ser impotente, en un mundo que no está ni remotamente gobernado por una fuerza inteligente. La lucha del hombre con esta fuerza es inútil y, si logra algún éxito, éste se debe a una combinación de circunstancias sobre las cuales el hombre no tiene dominio alguno. El personalismo y el cientifismo son los principales objetivos del naturalismo, pero éste es siempre pesimista y, con frecuencia, determinista : el libre albedrío, tan amado por los románticos, es un resplandor de la fantasía. Los naturalistas no siempre están de acuerdo con la exacta naturaleza de la fuerza que impulsa al hombre, mas, por lo general, aceptan tres posibilidades : que es biológica, mecánica o fatalista.

El naturalismo — de origen europeo, como es sabido — no podía ser recibido alegremente por los guardianes del tradicionalismo americano, y así casi todas las novelas de la nueva escuela fueron criticadas y desaprobadas de un modo general. Mas, a despecho de tal reprobación, los naturalistas y sus propugnadores insistieron hasta alcanzar una opinión crítica favorable y una satisfactoria aquiescencia popular. Jalones del progreso del naturalismo americano fueron la publicación de las novelas de Zola durante el 70 y el 80, el éxito de Crane en el 90 y de la *Spoon River Anthology (Antología del río Spoon)* en 1915, y la aceptación general de *An American Tragedy (Una tragedia americana)*, de Dreiser, en 1925.

Los elementos con los cuales tuvo que combatir el naturalismo americano fueron el puritanismo y el espíritu fronterizo. El primero subrayaba la supremacía de la ley moral y defendía la existencia de una voluntad eterna que gobierna el mundo hasta en los menores detalles. Ambas cosas negaba el naturalista. De aquí los ataques de los puritanos, que consideraban al naturalismo irreligioso y subversivo. Por otra parte, el optimismo era el mejor

legado del pensamiento americano. El pesimismo gris del naturalismo desagradaba, pues, a los optimistas profesionales, del mismo modo que su actitud amoral a los puritanos. A despecho de tales críticas, el naturalismo fue ganando a escritores y lectores, sobre todo porque habían aparecido unas nuevas condiciones en la vida nacional. La edad de la máquina estaba dando a América una mente nueva, y la nueva manera de pensar no era positivamente adversa a las ideas del naturalismo. La vida libre e independiente fue sustituída por la vida gregaria, por la aglomeración en las ciudades. El individuo pasaba a formar parte de la masa. La ciudad tendía a crear una psicología de la masa, porque el hombre no puede separarse de sus semejantes y debe pensar en términos de la multitud, más bien que en términos de John Smith, el americano independiente. Con la pérdida de su independencia, el individuo perdió su democracia económica. La acumulación de la riqueza en las manos de unos pocos dio a las clases más pobres el fuerte sentimiento de que vivían en una sociedad rígidamente dividida en castas económicas.

Otra de las bases del naturalismo —la ciencia— era la madre de la edad de la máquina. Y hasta la psicología del siglo XX concibe al hombre como un mecanismo movido por glándulas, impulsos profundamente ocultos, complejas acciones y reacciones fisioquímicas, lejos del dominio y casi comprensión del individuo. Del mismo modo que la teología guiaba el pensamiento del siglo XVII, y la filosofía racionalista el del XVIII, la ciencia domina la edad de la máquina. Con este terreno tan bien preparado, el naturalismo ha sido la influencia que más se ha dejado sentir en la literatura americana por espacio de veinte años; ha producido algunos escritores notables y, lo que es casi más importante, ha sido el incentivo de muchos otros movimientos literarios que no siempre tienen relación con él. La gran novela social se desarrolló directamente del naturalismo y la resurrección de la novela romántica —el «romance»—, en los últimos años del siglo XIX, fue sólo una reacción contra la misma influencia.

STEPHEN CRANE (1871-1900), nacido en Nueva Jersey, es considerado, de acuerdo con el testimonio de los críticos más competentes, el genio de su generación. En realidad, parece que fue un escritor nato. Su primer libro, *Maggie: a Girl of the Street (Maggie, una muchacha de la calle)* (1892), escrito a los 20 años, era una obra acabada, cosa poco corriente en la literatura americana. Tratándose de la obra de un muchacho tan joven, tanto la concepción como la realización son algo sorprendente. *The Red Badge of Courage (La roja escarapela del valor)* (1895), escrita a los 23, parece que tiene asegurado un puesto permanente en las letras americanas, y algunos críticos opinan que es digna de ser colo-

cada al lado de *Sebastopol*, de Tolstoi, de *La débâcle*, de Zola, y *Sin novedad en el frente*, de Remarque. El valor de Crane reside principalmente en la fuerza y habilidad con que trasmite impresiones de luz, color, sonido y las sensaciones físicas. Y ese talento para describir no lo aprendió en ningún libro y de ningún maestro.

De ascendencia noruega, fue un buen estudiante en cuantas asignaturas le gustaban, pero prefería el baseball y la experimentación en el uso de nuevas y expresivas palabras. Amaba los libros y adoraba a Tolstoi. Durante un tiempo fue reportero de un periódico de Nueva York. Escribió novelas y poesía.

La vida de Bowery, barrio bajo de Nueva York, le inspiró su novela *Maggie*, obra completamente distinta de toda la ficción anterior: «Empieza casualmente y acaba casualmente», dejando una sensación de realidad total, pocas veces conseguida en la novelística. El léxico empleado es el lenguaje hablado en los barrios bajos; la acción es sólo la que podía esperarse de los caracteres descritos, y la atmósfera es también de un realismo casi increíble. El libro es un pedazo de la vida neoyorquina, presentado con la máxima objetividad. La historia es una tragedia y termina con una nota de tremenda ironía. ¿Quién es Maggie? Una simple muchacha de la vecindad de Bowery, que se marcha de su casa por la beoda brutalidad de su madre, busca refugio junto a un «rufián», luego le pierde y, al fin, se suicida. Crane no moraliza con esta historia. Tales cosas ocurren y nada más. Los hechos hablan por sí mismos. Había que comunicarlos a los lectores como si los hubiese vivido. Una opinión cualquiera sería un intrusismo dentro de la tragedia de Maggie. He aquí el final de la novela: «En una habitación, una mujer sentada a la mesa, está comiendo como un orangután. Un hombre sucio, sin afeitar, empujó la puerta y entró. «Bien — dijo él —, Mag ha muerto» (1). Es un mundo carente de virtudes que usa el tabú social para condenar a Maggie, el único ser realmente puro. La novela constituía un ataque a cuanto era respetable en la literatura americana. Era una afrenta contra la tradición gentil, y fue rechazada por el público sumido en tal romanticismo. Pero Hamlin Garland ayudó a Crane a vender algunos cuentos, le prestó dinero y, lo más importante de todo, envió un ejemplar de *Maggie* a Howells. El jefe de los realistas quedó encantado y declaró: «Hay un escritor que nace a la vida completamente armado». Pero todo su entusiasmo no pudo conseguir un editor para *Maggie*. Entretanto, Crane la había publicado por su cuenta. Sin embargo, Howells organizó una comida en honor del autor y leyó a su huésped algunos poemas de Emily Dickinson: ambos

(1) STEPHEN CRANE, *Works*, New York, 1926, vol. 10, pág. 216.

incidentes fueron de gran importancia para Crane. A la postre, *Maggie* resultó un completo fracaso de venta, aunque mereció el elogio de algunos novelistas y críticos. Sólo en 1896 fue publicada por una editorial.

Un día, Crane leyó *La débâcle*, de Zola. Desde su infancia había oído hablar de la Guerra Civil, pero muy pocas novelas se habían referido a ella, y sólo con una mezcla de melodrama y sentimentalismo. Los primeros libros sobre la guerra atendían más al argumento, a la acción y a las figuras heroicas. Crane poseía un gusto innato bastante certero para evitar los pecados literarios en que otros escritores habían caído. Atacó directamente el corazón del problema, desechando cualquier alusión a la heroicidad y expresando con todo realismo sólo las sensaciones de un oscuro y joven soldado. Tan alejado de lo heroico aparece el joven, que, como soldado, jamás se distingue por su nombre y nunca se yergue por encima de sus compañeros. Crane intentaba que el lector participase del sentimiento del soldado al sumergirse en la multitud. Se percibe la naturaleza casual de la vida y la muerte, de la derrota y la victoria, se ve que las victorias son accidentales y que la guerra, como la vida, es un choque de fuerzas ciegas malvadamente dirigidas. Pero el libro — *The Red Badge of Courage (La roja escarapela del valor)* o *La divisa roja*, que también podría llamarse así en castellano — no moraliza ni filosofa : es una objetivación fría, un informe experimental y científico. El diálogo es corriente y, como en *Maggie*, los pasajes descriptivos son notables por su brevedad e intensidad. He aquí como termina un capítulo : « El sol era una oblea pegada en el cielo ». Esta novela, en cambio, alcanzó un gran éxito. Hay pocas cosas repelentes — éstas habían determinado el fracaso de *Maggie* —, y, en cambio, una gran eficiencia literaria que señala un buen avance sobre la obra anterior. La crítica la acogió con entusiasmo ; era el primer triunfo del realismo americano.

Crane fue un auténtico naturalista, aunque su técnica impresionista le libraba de trabajar detalladamente a la manera de muchos de sus colegas. Adoptando su obra los cánones del naturalismo, se advierte una objetividad científica en el tratamiento del material y un resuelto propósito de anotar los hechos e impresiones sin emitir juicio moral alguno. También aparece en sus novelas el principio determinista : Maggie era la víctima de un barrio bajo, ambiente en el que ella no podía prevalecer ni tampoco podía huir de él ; el soldado de *La divisa roja* era la víctima de varias fuerzas, ninguna de las cuales estaba dominada por su voluntad. «Le ocurría que nunca había deseado ir a la guerra. No se había alistado por voluntad propia. Había sido arrastrado por un gobierno sin piedad ». Su impresionismo,

al ahorrar detalles en la descripción y en la narración y al mostrar preferencia por la « instantánea », presta una gran eficacia a su arte : el autor ve las cosas con una rápida y certera ojeada, y con idéntica rapidez transmite sus impresiones a los lectores. He aquí un ejemplo proporcionado por *The Red Badge of Courage (La divisa roja)* : « Las tiendas se yerguen como extrañas plantas. Las fogatas, como singulares flores rojas, puntean la noche ».

Hasta aquí como novelista. La poesía de Crane es de un considerable mérito intrínseco y posee algo más que un pequeño valor histórico como precedente de ciertas fases de la Nueva Poesía, movimiento que advino a los catorce o quince años de la muerte del poeta. Desde luego, Crane no logró en su poesía la intensidad que existe en cada frase de su prosa, y gran parte de sus versos carecen de esa impersonalidad fundamental que para algunos es uno de los elementos más atractivos de su ficción. Crane, como poeta, parece que se esfuerza constantemente en decir algo muy bueno y muy importante. Sin embargo, de cuando en cuando muestra un excelente dominio de la imagen, destreza en el uso del lenguaje y habilidad para expresar muchas cosas en pocas palabras. En su intento de crear imágenes concretas, es un auténtico predecesor de los imaginistas, y muchos poetas posteriores copiaron sus versos cortos y nerviosos, en metro libre, tan diferentes de los sonoros y musicales versos de Whitman. Crane publicó dos volúmenes de poesía : *The Black Riders (Los caballeros negros)* (1895) y *War is Kind (La guerra es agradable)* (1899). Muchos versos muestran su naturalismo :

Decía un hombre al universo :
« Señor, existo ».
« Sin embargo — replicó el universo —,
el hecho no ha creado en mí
un sentido de obligación ».

Crane murió en Alemania, a donde había ido por motivos de salud. Su temprana muerte fue una gran desgracia para las letras americanas. Ningún otro escritor creó tan grande obra en tan poco tiempo. Fue el genio que fundó la escuela contemporánea de la novela, y, con Emily Dickinson, el precursor de la Nueva Poesía. Un conmovedor poema suyo puede, acaso, servirle de símbolo y de epitafio :

En el desierto
vi a una criatura bestial, desnuda,
que, agachada sobre el suelo,
sostenía su corazón entre sus manos,
y de él comía.
Yo dije : « ¿Es bueno, amigo? »
« Es muy amargo, amargo » — respondía.

« Pero me gusta,
porque es muy amargo
y porque es mi corazón ».

FRANK NORRIS (1870-1902) nació en Chicago, pero, cuando era niño aún, su familia se trasladó a San Francisco. Una notable disposición para el dibujo le indujo a elegir la carrera de pintor. Pasó varios años en París, donde estudió Arte y leyó a Zola y a otros novelistas franceses. Al regresar a América, completó su educación académica en la Universidad de California y en Harvard. La literatura suplantó pronto su interés por la pintura. Siendo todavía estudiante, empezó dos de sus novelas naturalistas : *McTeague* y *Vandover*. La primera vio la luz en 1899 ; la segunda no quedó nunca terminada, pero el manuscrito, salvado del incendio de San Francisco, se descubrió, al fin, y se publicó en 1914. Nombrado corresponsal en África del Sur, enfermó allí de fiebre tropical y estuvo a punto de morir. Nunca más recobró la salud y fue dicha fiebre la principal causante de su muerte. Con la desaparición de Norris y Crane, el naturalismo americano sólo dejó un seguidor : Theodore Dreiser, que publicó su primera novela en 1900.

Aunque realmente romántico de corazón, su temprano e íntimo contacto con las obras de Zola llevó a Norris a escribir tres novelas naturalistas : las dos citadas y *The Octopus (El octópodo)* (1901). Su novela *The Pit* (1) (1903) participa del realismo y el Romanticismo. Sus demás libros son todos románticos. En todas sus novelas, Norris revela su Romanticismo por su predilección por lo extravagante, épico y espectacular ; pero en las tres novelas naturalistas mencionadas tal predilección está al servicio del naturalismo. Otra tendencia suya antinaturalista es su inclinación a juzgar moralmente los caracteres y las acciones de sus personajes. Esta valoración ética es más patente en *The Pit*, cuya novela se relaciona con la especulación triguera.

Cuando Norris escribió sus primeras obras, se hallaba bajo la completa influencia de Zola. Los elementos sensacionalistas del autor francés le atrajeron poderosamente ; así, de un modo deliberado planeó sus novelas con la intención de utilizar los efectos más sorprendentes. Buscó temas poco usuales, muchos de los cuales requerían, para su adecuado desarrollo, el uso de marcos poblados de una multitud de figuras. Empezó a escribir un relato épico en prosa, en tres volúmenes, que había de contar la historia del trigo, desde su producción hasta su consumo en Europa. Sólo llegó a escribir dos : *The Pit* y *The Octopus (El octópodo)*. También planeó otra trilogía que había de constituir un

(1) Los « pits » son las cestas o « corbeilles » donde se negocian los valores del trigo, avena, maíz, etc. En este caso, se trata de la cesta del trigo.

ciclorama de la batalla de Gettysburg. Se proponía dedicar un volumen a cada día de la gigantesca lucha, pero no llegó a escribir ni una sola línea de este épico intento. En sus novelas, que forman un solo volumen, se advierte asimismo la influencia de Zola: *McTeague*, por ejemplo, debe mucho a *L'assomoir;* ambas estudian la degeneración del carácter, ambas destacan la influencia del ambiente sobre el individuo y ambas siguen el mismo método literario. A pesar de su gusto por lo sensacional y efectista, Norris sigue en sus novelas las postulados del naturalismo : hay que decir la verdad por desagradable que sea.

McTeague es el libro más vigoroso e impresionante de Norris, aunque algunos pasajes de *Vandover* lo igualan. Es un cuidadoso estudio de la degeneración de un carácter bajo una presión inexorable. En el mundo de este libro hay varias influencias determinantes : a veces, exigencias económicas ; a veces, la aparición de la simple casualidad, que en algunos casos se manifiesta malignamente, pues hace naufragar las vidas y los caracteres sin una causa racional. Por el concurso de todos estos elementos, que aparecen en las partes substanciales de la novela, el libro puede conceptuarse de naturalista. Figuran también en él elementos románticos : el uso simbólico del oro, la presencia de ciertos caracteres románticos y el empleo de la venganza. Pero estos elementos aparecen incrustados sobre un fondo que es esencialmente naturalista. Como obra de arte, el libro tiene sus defectos, como, por ejemplo, la inserción, dentro del relato, de otra narración que se aparta de la trama principal. Sin embargo, es demasiado fuerte, demasiado vigoroso para admitir tan pobres objeciones. McTeague es un viejo minero, especie de charlatán, que ejerce ilegalmente la profesión de dentista en un barrio pobre de San Francisco. Un accidente fortuito le proporciona a una joven cliente, Trina Sieppe, de la cual se enamora y con quien tiene que casarse. Bajo la influencia de Trina se civiliza y se refina, pero en ella se revela una sórdida codicia hereditaria. McTeague, denunciado por su rival Marcus Schouler, pierde su posición y, reducido a la desesperación, asesina a la odiosa Trina y se apodera de su dinero. Vuelve a la mina de oro donde trabajaba antes, pero, perseguido por la policía, termina refugiándose en el Valle de los Muertos, en donde le persigue y le alcanza Schouler. Los dos hombres se ven condenados a morir de sed, pero el odio los lanza uno contra otro. McTeague triunfa, pero es en vano : encadenado por grilletes al cadáver de su rival, le espera la muerte.

En esta novela, Norris desarrolla las teorías de la herencia y del ambiente. La conducta del héroe y la heroína principales no está tan determinada por el medio como por la herencia y las

circunstancias. Norris pone de relieve, en efecto, el papel del azar, y sus personajes no pueden reaccionar por su propia voluntad contra las ciegas leyes del destino. La fatalidad enfrenta a McTeague y a Trina, en la cual la suma de cinco mil dólares despierta una sed de oro hereditaria. El autor, por otra parte, sólo describe lo que conoce, lo que ha observado como un reportero ; sus pinturas son, por tanto, de una rigurosa exactitud : por ejemplo, el gabinete dental, el barrio de Polk Street con sus tiendas, mercados, restaurantes, etc. Un símbolo romántico impera a lo largo de todo el libro : el oro, que determina las pasiones, los odios y los crímenes de todos los personajes. El naturalismo era, para Norris, otra forma de Romanticismo.

Vandover and the Brute (Vandover y el bruto) es la historia de un joven que, bajo la presión del medio ambiente y de las circunstancias, se embrutece poco a poco en la práctica del vicio, sometido también a la ley de la herencia : no puede ni quiere resistir, se adapta siempre al ambiente que le rodea, los placeres empiezan a corromperle y degradarle : seduce a Ida Wade, que acaba suicidándose ; en vez de servirle esto de lección, sigue envileciéndose, hasta que su ser malo vence a su ser bueno. Vandover se convierte en un bruto inferior que camina a cuatro patas : su degradación física es paralela a su descomposición moral. En este libro, Norris satiriza la disipación de los « freshmen » (novatos) de Harvard y el libertinaje de la juventud de San Francisco.

The Octopus (El octópodo), en su nota preliminar, anuncia las ideas fundamentales que han de servir de tema a los tres libros de la epopeya del trigo : la producción, la especulación y el consumo. Para ilustrar y dramatizar el problema de la producción, Norris no hizo sino explotar un acontecimiento que ocurrió en Mussel-Slough, en el valle de San Joaquín, en California. Norris no inventó, pues, la tragedia que sirve de fondo a su novela ; sin embargo, creó la atmósfera, los personajes y puso de manifiesto el determinismo económico que gobierna al individuo y a los grupos sociales. Por sus descripciones, *The Octopus (El octópodo)* es un documento del lejano Oeste en el último cuarto del siglo XIX, con recuerdos de la vida californiana ; en él, el autor no ha olvidado la « misión » franciscana, cuya voz resonaba como un eco del viejo mundo. Los granjeros de la novela llevan una vida activa y laboriosa ; no existe entre ellos la política. Norris ha dejado toda una jerarquía de personajes inolvidables : Magnus Derrick, en quien se desarrolla una lucha trágica entre los intereses y los principios ; Hilma Tree — su más bella creación — es el símbolo de la belleza y del amor femeninos ; Annixter, Behrman... Relatar simplemente la lucha del *trust* contra los granjeros,

sin comentario alguno que justificara la pugna, implicaba la condenación del ferrocarril. En este caso, no hubiera sido una novela de tesis, es decir, una novela verdadera, tal como Norris la entendía. El autor, pues, ha narrado objetivamente los hechos sin atenuar la responsabilidad de la Compañía, ha puesto de relieve la corrupción política y la situación de los rancheros. En la novela, éstos son aplastados y triunfa la injusticia. Pero he aquí que, para poner a todo el mundo de acuerdo, Norris, bajo la figura de Presley, se hace explicar el ineluctable determinismo que rige la conducta humana : « El trigo es una fuerza, el ferrocarril es otra... Y, frente a ellas, los hombres carecen de importancia. Pueden surgir complicaciones, ciertas condiciones pueden ser duras para el individuo, pueden aplastarle, pero el trigo debe ser transportado tan necesariamente como debe crecer » (1). Nadie es así responsable, ni siquiera el *trust*. Sólo hay una indiferencia colosal. « Los hombres no son nada, la muerte no es nada, la vida no es nada ; sólo hay fuerzas, fuerzas que hacen nacer a los hombres, fuerzas que los hacen salir de este mundo para dejar lugar a otras generaciones, fuerzas que hacen crecer el trigo...» (2). Pero la sangre vertida y los muertos — sus mejores amigos — sublevan a Presley contra las fuerzas que rodean y oprimen al individuo. Sin embargo, al fin del libro, Norris quiere darnos un consuelo : « El error se desvanece, la injusticia y la opresión acaban borrándose y desapareciendo » (3). Mas no vemos sobre qué se basa semejante optimismo. Es curioso notar cómo Presley — es decir, Norris —, indignado contra el ferrocarril — el octópodo — y sus agentes, se transforma en un anarquista, para después ablandarse, resignarse y aceptar la moral de Shelgrin. Norris temía ser acusado de propósitos revolucionarios. Así, a pesar de los hechos que son pruebas incontrovertibles, procuró purificar al culpable.

The Pit también se basa sobre hechos ciertos : el acaparamiento del trigo, que repercutió en la Bolsa de Chicago en 1898 y causó la ruina del especulador Joseph Leiter, el cual perdió de dos a tres millones de dólares. Tal es la tragedia financiera que presenta la novela, complicada con un drama doméstico que se desarrolla paralelamente a aquélla. El dinero es la fuerza que intenta vanamente dominar el trigo. La conclusión de la novela es la misma que la de *The Octopus (El octópodo)* : el hombre, encajado en el medio social y juguete de las fuerzas económicas, está determinado por esas fuerzas ciegas que le aplastan o le encumbran, le arruinan o le enriquecen. En *The Pit*, el trigo

(1) Norris, *Octopus*, vol. II, pág. 285.
(2) Ibíd. pág. 343.
(3) Ibíd. pág. 361.

mata a Cressler, arruina a Jadwin sumiéndole en el borde de la locura, y, devastador como un formidable torrente, arranca a Laura de los brazos de este último, dejando a su paso la desolación y la muerte. El epílogo es el mismo en las dos novelas : el trigo corre como un diluvio — en *El octópodo* — desde las Sierras al Himalaya para nutrir a millares de seres hambrientos ; el trigo trae la vida — en *The Pit* — y la prosperidad a las ciudades de Europa.

A pesar de su sujeción a Zola, Norris deja una impresión de novedad y de originalidad : en sus defectos y en sus cualidades es un escritor americano. Se proponía crear vida y no literatura, y así lo hizo. Descuidó, sin duda, con frecuencia la composición y la forma artística, que constituyen la base de las obras de arte y aseguran la inmortalidad. Sin embargo, sus libros, apasionantes y vigorosos, han ejercido una poderosa y duradera influencia. Norris fue uno de los primeros en explotar el determinismo económico, preparando el camino a Sinclair Lewis y Sherwood Anderson.

En *The Responsabilities of the Novelist (Las responsabilidades del novelista* (1903), Norris expresa sus ideas sobre la cuestión. Dice que el novelista debe servir al público : « El pueblo tiene derecho a la verdad, como tiene derecho a la vida, a la libertad, a la felicidad. No es justo que se le explote, que se le engañe, ni que se le presenten caracteres falsos, juicios falsos, sentimientos falsos, filosofía falsa, etc. ».

Theodore Dreiser (1871-1945) nació en Terre Haute, Indiana, de padre alemán. Se educó en la Universidad de Indiana. Fue periodista en Chicago y San Luis, 1892-1895, y director del *Every Month* (« magazine » literario y musical), 1895-1898. Desempeñó puestos directivos en el *McClure's*, *Century*, *Cosmopolitan*, y otros. En 1907, organizó la campaña de Socorro Nacional a la Infancia. Llegó a ser el jefe del naturalismo americano ; su método deriva de Zola y su material lo extrae de su varia y extensa experiencia periodística. Espíritu inquisitivo, no se detiene ante nada, no claudica, en su deseo de poner de manifiesto la verdad de América. Siente inquietud por los problemas sociales. Desde Whitman no se ha producido un caso semejante de franqueza, al extremo que el mundo de los fariseos clama contra él, contra lo que saca a la luz y que, según los convencionalismos sociales, debe quedar oculto so pretexto de una puritana educación. Se extiende en largas disquisiciones en las que insiste en defensa de la verdad, aun en contra de la clase media. Su filosofía se caracteriza por una gran inquietud que acaba por desembocar en el agnosticismo. Dice en *Hey, Rub-a-Dub-Dub (Eh, tan-tan)* (1920) : « He vivido hasta ahora 40 años y he visto transcurrir

un buen trecho de vida. Pero soy una de esas curiosas personas que no pueden elevar sus mentes en el vacío. Leo y leo... Pero encuentro que una historia contradice a otra, un filósofo sustituye a otro ; los ensayistas, en general, señalan defectos y paradojas en la concepción normal de las cosas ; los novelistas, dramaturgos y biógrafos nos explican historias o desastres sin fin o tontas ilusiones acerca de la vida, el deber, la oportunidad y el gusto. Y yo me siento aquí y leo, leo cuando tengo tiempo...» (1). En *The Titan (El titán)* (1914) manifiesta : « Nada está probado, todo está permitido ». Parece que se pregunta : « El mundo no tiene razón o sentido para nosotros. Por qué estamos aquí y con qué fin, nos es desconocido ». Los hombres son componentes químicos ; se dividen en fuertes y débiles, no en buenos y malos. El ansia de poder, el deseo de placeres orienta a los hombres en su carrera. ¿Qué restricciones tienen? Códigos morales y convencionalismos sociales a veces útiles, a veces nocivos.

Dreiser poseía una vasta y casi terrorífica imaginación, pero no busca refugio en lo ideal, ve las cosas tal como son. Su objetividad proviene de su desasimiento de las cosas, de su lucha contra las ilusiones y los convencionalismos, de su consciente apartamiento de los grupos sociales. Por eso la masa, que es incapaz de personalidad, no puede perdonarle. Lo significativo de Dreiser está en el hecho de que es un individualista que ha roto con la sociedad, un anarquista que no admite « tabúes ». Para el vulgo, su amoralidad se metamorfosea en inmoralidad : no acepta ni las máximas cristianas ni los credos en uso, y todo ello es considerado como terriblemente pernicioso. ¿Cuál es su justificación? No descubre más que hipocresía, inmoralidad, injusticia e indiferencia por todas partes. Sin embargo, Dreiser no es un cínico. Hay en él una profunda moralidad : la de la verdad y la piedad. Su naturalismo es más que una adhesión a una escuela : es una forma de expresión franca y natural. Nunca se propuso escandalizar y quizá ni se dio cuenta de que escandalizaba y asombraba. Su técnica no ha podido ser copiada nunca por ningún escritor. Con su proverbial negligencia, sus barbarismos e incongruencias, su pésima sintaxis, sus solecismos, es el único ejemplo de escritor que conserva un gran valor, a despecho de sí mismo. Pero es precisamente por esta falta de tecnicismo literario, por el doloroso esfuerzo con que construye su ficción, por la sinceridad de ésta, por lo que el pueblo americano admira a Dreiser. Porque él se ha dirigido al pueblo con la misma emoción que éste experimenta, hablándole de sus propios problemas en un lenguaje desarticulado. Nadie ha escrito más, con tan res-

(1) DREISER, *Hey, Rub-a-Dub-Dub-*, New York, 1920, pág. 1.

tringido vocabulario. En sus obras aparece la eterna lucha entre forma y contenido. Puede decirse que, en él, la forma no existe. Y no sólo está ausente el estilo, sino hasta las más elementales nociones de vocabulario y puntuación. Todo el interés de las novelas de Dreiser estriba en la substancia de sus narraciones. Su teoría es la de la humana irresponsabilidad. El destino del hombre — según Dreiser — no se debe a sus propias faltas o debilidades, sino que, a través de ciertas condiciones fisiológicas, es empujado a fines que desconoce. Su punto de vista no es la « divina ironía » de Sófocles o Shakespeare ; Dreiser no concibe la raza humana como un juguete de los dioses. Personas de distintas condiciones humanas o económicas y, por encima de todo, de variados deseos, se ven forzadas e impelidas, en contra de éstos, a una conducta inconveniente, y como consecuencia de este proceso, a su infelicidad. Dice en *The Financier (El financiero)* : « Llueve del mismo modo sobre el justo y el injusto. Sufrimos por nuestros temperamentos, que no son obra nuestra, y por nuestras debilidades y faltas, que no forman parte de nuestro deseo al obrar ». La labor de Dreiser destaca no sólo por la luz que arroja sobre las limitaciones de su país, sino por los oscuros senderos de que se sirvió para escapar de aquellas limitaciones.

Sus primeras obras produjeron extrañeza y desconcierto, pero nunca pasó inadvertido dentro del reducido círculo de sus lectores. Sólo hacia 1925 fue reconocido por la crítica y el público en general. *Sister Carrie* (1900), su primera novela, fue retirada por los propios editores y no volvió a la circulación hasta 1911. Es un buen estudio del carácter femenino y una pintura de la vida de una actriz en Chicago y Nueva York. Carrie es un carácter débil, víctima de las circunstancias, una simple autómata, una marioneta movida por hilos y alambres. La crítica se escandalizó mucho, porque Dreiser no pretendía sacar ninguna moraleja de su historia y porque no consideraba que su protagonista debía ser castigada por sus pecados. Pero la gran creación del libro es el carácter de George Hurstwood, figura muy bien imaginada y ejecutada. Las mejores páginas de la novela son aquéllas en que Dreiser nos describe la desintegración moral de Hurstwood, dolorosamente arrastrado por la fatalidad. La fuerza, la ambición, el orgullo, el simple deseo de vivir, van desapareciendo uno tras otro hasta que el personaje encuentra la muerte.

Otro tipo femenino, también víctima de sus instintos y de su amor, es el que presenta en *Jennie Gerhardt* (1911), novela muy humana y conmovedora. La fatalidad también arrastra a la protagonista, pues, para Dreiser, no existe el libre albedrío y, posiblemente, tampoco la libertad. La obra contiene cierto número de caracteres, pero el único que atrae la atención, además del de la heroína, es el del viejo Gerhardt, padre de ésta.

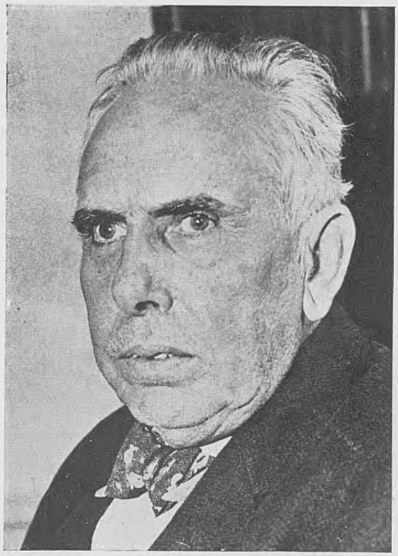
The Financier (El financiero) (1912) y *The Titan (El titán)* (1914) son la historia, en dos volúmenes, del típico hombre de negocios americano. Dreiser tomó como modelo al conocido magnate industrial de Chicago y Filadelfia, Charles T. Yerkes, logrando una formidable pintura del hombre de presa, sin escrúpulos, fuerte y victorioso. Sin embargo, no hay en ellas sátira social alguna. Dreiser acepta este nuevo tipo de sociedad — la novela pasa a fines del siglo XIX — como una consecuencia de los hechos. Es fatalista. Donde otros novelistas de su tiempo veían al demonio del capitalismo en términos de causalidad política o económica, Dreiser no ve más que la mano del destino. Frank Cowperwood, el hombre de negocios, es una figura nietzscheana auténtica : desde su juventud se siente poseído por el deseo de alcanzar riqueza y poder. Nada le detiene en el camino de su ambición. Una experiencia que ha tenido siendo niño, le convence de que la humanidad debe « comer o ser comida », debe conquistar o ser conquistada. Y él se determina a conquistar y vencer. Sin escrúpulo alguno, cumple todos sus deseos. Pero, al fin, la suerte le abandona y termina en la cárcel por haber enajenado fondos públicos. Al poco tiempo de conseguir su libertad, el incendio de Chicago origina un pánico que le permite acumular una fortuna en el espacio de una noche. Así termina *The Financier (El financiero)*. En *The Titan (El titán)*, Cowperwood y sus asociados luchan por conseguir una intervención lucrativa y permanente en la explotación del servicio de tranvías. A punto de alcanzar su mayor éxito, Cowperwood fracasa otra vez. El plan original de Dreiser consistía en mostrar a su héroe, en Londres, trabajando en nuevos proyectos financieros, pero no llegó a escribir la última parte de esta trilogía. Probablemente, no existe otra obra americana más realista que estos dos libros, como pintura de los negocios de América durante la Época Dorada.

The Genius (El genio) (1915) es una novela biográfica que tiene como fondo a Nueva York. Adolece de dos defectos : falta de dirección y desordenada longitud. Hay una grande energía, pero sin una orientación precisa. El héroe principal, Eugene Witla, es lanzado vertiginosamente desde la oscuridad a la fama, sin gradación ninguna.

An American Tragedy (Una tragedia americana) (1925) es un largo estudio de la aceptación pasiva del sufrimiento y la muerte. Es, tal vez, el libro mejor construído de Dreiser, pero no el más naturalista : es la maduración del problema planteado en *Sister Carrie* y corporizado en George Hurstwood. Dreiser había madurado, sí, pero no cambiado. Lo que había cambiado era el gusto del público americano : de este modo, la obra fue un éxito y la plena consagración de su autor.

Uno de los libros más valiosos para quien estudia a Dreiser, es su autobiografía *A Book About Myself (La historia de mí mismo)* (1922); por ella se sabe que muchos episodios de su vida aparecen en varias de sus obras, al mismo tiempo que varias experiencias personales. En *The Colour of a Great City (El color de una gran ciudad)* (1923), su autor recoge varias impresiones de viajes, de Nueva York, etc.

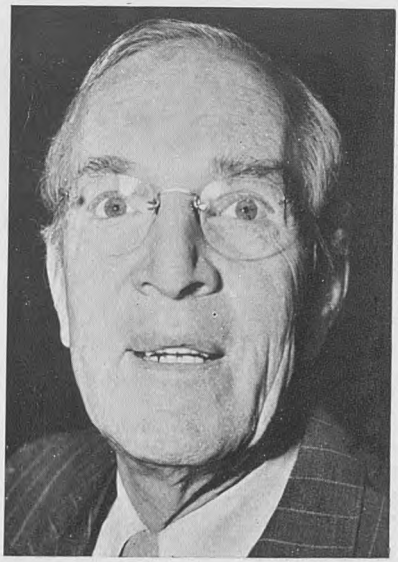
Dreiser describe la lucha biológico-social con cierta imparcialidad o equilibrio, con un objetivismo desprovisto de condenación didáctica. Su obra enseña que la vida, tal como él la ha visto, es esto : es una mezcla de alegría y dolor, de belleza, expectación, terror y, sobre todo, de misterio. El destino humano es un misterio. En sus poemas nos ofrece Dreiser una expresión concentrada de este sentimiento místico con respecto a la vida, como se advierte en *Moods, Cadenced and Declaimed (Disposiciones de ánimo, ritmadas y declamadas)* (1926). En algunos relatos se vuelve con frecuencia a lo oculto y a la religión; Witla y su esposa, en una época, estuvieron interesados en la ciencia cristiana; y *The Bulwark (El baluarte)* (1946) es una historia de los cuáqueros, en la que Solon Barnes encuentra el consuelo del misticismo. Cuando una serpiente venenosa le amenaza en su jardín, él la mira con los ojos del amor. El peligro es conjurado y él se siente identificado con el universo. La desconocida fuerza creadora de la vida — la fuerza que arrastró a Cowperwood a las alturas del poder, que rompió el alma de Eugene Witla, que envió a Clyde Griffiths (el héroe de *An American Tragedy (Una tragedia americana)* a la silla eléctrica — se revela ahora como el amor universal. Dreiser murió — como su personaje Solon Barnes — en pleno misticismo, es decir, negando la concepción puramente material de la vida al admitir la necesidad de la religión, necesidad que, de un modo implícito, existió siempre en su pensamiento. Equipado con una « teoría de la existencia », aunque no de un modo sistemático, Dreiser estaba en condiciones de hacer indagaciones más profundas que las de Howells, Garland o James. Dreiser dramatizó en la novela el éxito americano : su mundo proviene de las ciudades en crecimiento, en donde diariamente se alcanzan éxitos y se amasan fortunas. Sus caracteres toman el color de este «medio» y sus ideales arrancan de la experiencia. La ocupación que ejercen los personajes, influyen mucho en sus destinos; sólo por casualidad, éstos son resultado del accidente y de la circunstancia. Sus caracteres son más bien sociales que individuales. Así, en las novelas de Dreiser, la tragedia es una tragedia social. Sus personajes no hablan sólo por sí mismos, sino que representan la clase a que pertenecen. El darwinismo social de las actitudes básicas de Dreiser con respecto a la naturaleza humana se destila



Theodore Dreiser

Margaret Mitchell

Jack London



Upton Sinclair

Louis Bromfield

William Saroyan

Pearl S. Buck

Sinclair Lewis

en una filosofía social de determinismo y cambio. Hay que advertir que ese misticismo antes apuntado no impidió a Dreiser reconocerse comunista antes de morir. En 1928, publicó su libro *Dreiser looks at Russia (Dreiser mira a Rusia)*, obra cautelosa para unos y muy significativa para otros. Sea cual fuere la posición política de Dreiser en sus últimos tiempos, quedará siempre como el primer hombre que reconoció las relaciones de simpatía existentes entre el naturalismo y América, y que convirtió aquél en la técnica literaria dominante de las letras americanas contemporáneas.

3. La reacción contra el naturalismo. El naturalismo encontró, dentro del campo de la ficción americana, la oposición de otras escuelas literarias. Sus oponentes parecían dividirse enconadamente en dos clases : los de una, objetaban que el nuevo método era sórdido, antisentimental y sin alegría ; los de la otra deseaban remediar las desagradables condiciones sociales que aparecían en las novelas naturalistas. Los primeros gustaban del sentimentalismo, del optimismo y del brillo falso de los « romances », especialmente de las novelas históricas ; los últimos preferían explotar todas las posibilidades de la novela social o sociológica.

A. El « romance » o novela romántica. Los sentimentales nunca renunciarán a las lágrimas, a los estremecimientos y finales felices. Casi desde los comienzos de la novela y del cuento había habido escritores prontos a granjearse el favor popular suministrando al público « romances » empapados de sentimentalismo y chorreando azúcar, y, aun en la actualidad, no se ven señales en América de que el realismo a secas conquiste al gran público que lee. Los novelistas históricos de fines de siglo aún hallan hoy un considerable número de lectores retardados. Harold Bell Wright y Zane Grey son todavía popularísimos. ¿Qué significa esto? La gente trata de escapar de los hechos desagradables y prefiere una literatura puramente de imaginación, lejos de los conflictos sociales que la conmueven en la vida diaria, que llenan los periódicos y preocupan a todo el mundo. El « romance » pertenece, pues, a esta literatura de evasión, «escapista». Y por esto ha merecido, en todas sus modalidades, el favor del público.

En manos de Walter Scott, la novela histórica reveló por primera vez sus elementos de atracción y sus debilidades : facilidad con que puede ser leída — porque exige del lector un mínimo de capacidad mental —, incidentes seudohistóricos — trajes bellos y extraños, costumbres exóticas y galas antiguas — que alejan la imaginación de las desagradables cosas cotidianas. La popularidad de Scott atrajo a muchos escritores americanos :

Cooper, Kennedy, Simms, etc., escribieron novelas históricas. Hacia 1890 apareció el segundo período de la ficción romántica y una verdadera riada de tales novelas invadió América. Los autores que han alcanzado mayor popularidad han sido : Silas Weir Mitchell, Maurice Thompson, Gertrude Atherton, Booth Tarkington, Margaret Mitchell y Ellen Glasgow. Muchas obras de estos autores tienen considerable demanda en las bibliotecas públicas, pero su brillo fugaz es un signo melancólico del paso del tiempo y del cambio en el gusto del público. Al lado de las novelas de éxito relativo en cuanto a valor histórico, existieron otras que fueron indiscutibles engendros, y uno de los aspectos más descorazonadores del gusto americano por la narración almibarada es el hecho que tales engendros artísticos se vendían lo mismo que los libros más logrados. La más estúpida película de hoy es mejor que cualquiera de aquellas producciones.

Las novelas históricas fueron extraordinariamente populares en este país de 1890 a 1905, pero no pudieron satisfacer la afición americana al « romance ». Muchos escritores abandonaron el modelo de asunto común de los novelistas históricos y escribieron docenas de novelas populares que debieron su enorme éxito al matiz sentimental con que trataron una gran variedad de temas, los cuales difícilmente podrían llamarse históricos. Muchas de ellas eran sólo relatos de color local.

Durante los años de prosperidad nacional, a partir de 1896, apareció un nuevo tipo de « romance » que glorificaba al triunfador hombre de negocios americano. GEORGE HORACE LORIMER (1868-1937), con sus *Letters from a Self-Made Merchant to His Son (Cartas a su hijo de un comerciante formado por sí mismo)* (1902), novela que predica el evangelio de la industrialización, y de la clase media sin distinción, pero dueña de los negocios, abrió el camino a este tipo de novela. Naturalmente, la glorificación del hombre de negocios eliminaba toda clase de consideraciones éticas. Sin embargo, dentro de esta escuela, GEORGE RANDOLPH CHESTER (1869-1924) escribió, conscientemente o no, algunas sátiras deliciosas.

Tres novelistas de este período merecerían algo más que una simple noticia, pero la falta de espacio sólo nos permite citarlos. Ellos son : Francis Marion Crawford, Mary Johnston, William Allen White — autor de *A Certain Rich Man (Cierto hombre rico)* (1909) — y Winston Churchill (véase éste último en págs. 14 y 211).

GERTRUDE ATHERTON (1857-1948) escribió *The Conqueror (El conquistador)* (1902), *Stories of Old California (Relatos de la vieja California)* (1902), y también sobre motivos españoles de la Colonia y civilización latinoamericana. Sus *Adventures of a novelist (Aventuras de un novelista)* (1932) y *My San Francisco*

(Mi San Francisco) (1946) son autobiográficas. Gertrude Atherton está muy influída por Henry James y se inclina a cierto sensacionalismo.

BOOTH TARKINGTON (1869-1946), nacido en Indianápolis, Indiana, vivió en Nueva York y París y acabó aposentándose en su ciudad natal. Alcanzó cierto éxito como escritor de novelas « romances », pero su auténtica personalidad no se manifiesta hasta que escribe su primer libro de humor, *Pemrod* (1914). *Monsieur Beaucaire* (1900) es, por ejemplo, un encantador « pastiche » de la vida de Luis Felipe de Valois, con románticas aventuras al gusto americano. En sucesivas novelas vuelve sus ojos a su provincia natal y satiriza los prejuicios locales, pero su crítica es siempre amable y nunca intenta profundizar los problemas sociales ni nada que roce las leyes o costumbres convencionales. El citado *Pemrod* y *Seventeen (Diecisiete)* son libros juveniles que pueden leer e interesar a las personas mayores ; el primero es otro *Tom Sawyer*, pero sin la imaginación y la poesía de la obra de Twain, aunque ha llegado a ser un personaje tradicional. Parrington dice que Booth Tarkington posee las virtudes de la inteligencia, la respetabilidad, el optimismo y el humor, y le llama « el decano de la clase media intelectual » (1). En realidad, Tarkington es muy respetuoso con todos los tabúes victorianos. La vida, según su punto de vista, es una agradable experiencia. Su tema favorito es, justamente, la vida de la clase media, y sus novelas, para agradar a ésta, terminan siempre bien : de ahí su gran popularidad. Booth Tarkington es, pues, un novelista « confortable », un humorista sano y lleno de optimismo. También escribió obras teatrales, destacándose entre ellas *The Man from Home* (1906), escrita con Harry L. Wilson, y *Mister Antonio* (1916).

MARGARET MITCHELL (1900-1949), con su única novela *Gone with the wind* (1936), traducida al español con el título *Lo que el viento se llevó*, largo « romance » de la Guerra Civil americana, ha dado una extensa boga al género novelesco que ahora nos ocupa. Su éxito ha sido inmenso en América y en todo el mundo. En América se han vendido más de tres millones de ejemplares. La obra ha sido el más grande éxito editorial del siglo. La Guerra Civil, con su violencia y sus crueldades, sirve de fondo a la historia de Escarlata O'Hara y de su familia. Los caracteres aparecen dibujados con rasgos inconfundibles, el ambiente está vívidamente descrito y la acción no se detiene nunca a pesar de la casi excesiva longitud del libro, el cual participa de la cualidad del « romance » histórico y de la novela épica. Por otra parte, está

(1) Op. cit., pág. 375.

escrita con el afán de elevar la moral femenina : es una obra de una mujer escrita para mujeres. Y es lícito recordar aquí que éstas dominan en los Estados Unidos.

DOS CULTIVADORES DE LAS FORMAS ROMÁNTICAS. Ellos son James Branch Cabell y Joseph Hergesheimer. Ambos practicaron tales formas, pero así como Cabell persigue fines psicológicos o morales al dar vida a sus personajes, Hergesheimer sólo se preocupa de la vestimenta de los suyos.

JAMES BRANCH CABELL (1879) nació en Richmond, Virginia. Vive como un « scholar » y como un caballero. Sus dos apellidos pertenecen a ilustres y antiguas familias de Virginia, entre las que abundan gobernadores, generales, miembros del Congreso, etc. Antes de graduarse en el William and Mary College, enseñó francés y griego. Después de dos o tres años de trabajo periodístico, se dedicó por entero a la literatura. Ha escrito gran número de libros: poesía, teatro, cuentos, novelas y ensayos, además de algunas obras de genealogía. Cabell es uno de los pocos escritores contemporáneos que no se ha contagiado con el tema social. El material de sus obras es absolutamente personal y sus fuentes son mucho más europeas que americanas : Bernard Shaw y, sobre todo, Anatole France. Para Van Doren (1), de todos los novelistas que han utilizado la Historia en el « romance », Branch Cabell es el que más fielmente ha cultivado este género tradicional en los Estados Unidos, revisándolo, fortaleciéndolo y profundizándolo con belleza e ironía, hasta conseguir un arte exquisitamente peculiar.

Entre sus libros menores, quizá los mejores son, *The Cords of Vanity (Los cordones de la vanidad)* (1909), *The Rivet in Grandfather's Neck (El remache en el cuello del abuelo)* (1915), *The Certain Hour (La hora cierta)* (1916) y *Domnei* (1920). El primero es una alegre historia, que relata los amores de Robert Townsend con un aire de picaresca galantería, pero que encierra una lección moral sin violentar el tono jocundo. La edición de 1920, revisión de la anterior, está tan bien escrita, que es difícil que ninguna otra obra de Cabell sobrepase a ésta en belleza de estilo. *El remache en el cuello del abuelo* es una graciosa sátira contra la tradicional hidalguía de Virginia y narra la vida de un hombre excesivamente favorecido por la sangre y la tradición familiar, pero sin energía ni sentido práctico, que se casa con una muchacha frívola a la que quiere hacer partícipe de sus ideales caballerescos.

En sus obras mayores, Cabell se aleja por completo de lo familiar y lo contemporáneo y se alza el nuevo reino de Poictesme,

(1) *Contemporary American Novel*, pág. 23.

dotándolo de una mitología, una historia y una dinastía. En una serie de volúmenes, en los que el autor resucita la antigua saga, vemos aparecer a Dom Manuel, héroe épico de Poictesme, que Cabell sitúa en el mapa de la Europa medieval, pero, en realidad, la historia no tiene ni unidad, ni tiempo, ni lugar. Muchos críticos han considerado anacrónica y confusa esta colección de sagas en las que también aparecen Escandinavia, Constantinopla, Aquitania, Navarra, Portugal, Roma, París, Arcadia, Olimpia, etc., pues cuando Cabell no tiene fuentes ni erudición donde documentarse, inventa cuanto le es necesario. Otros críticos menos exigentes consideran, sin embargo, que en esto radica el verdadero encanto de Branch Cabell. La primera obra de esta serie, *Beyond Life (Más allá de la vida)* (1919), sirve como prólogo y contiene la idea filosófica del autor acerca de la vida y la literatura, entremezclada con la aguda crítica de un escritor auténtico. Estudia a autores como Marlowe, Sheridan, Dickens y varios contemporáneos, y no sólo es interesante por sus teorías literarias, sino por el estilo con que está escrita. *Figures of Earth (Imágenes de tierra)* (1921) es la primera parte de la saga de Poictesme y contiene la historia de Dom Manuel ; pero encierra la alegoría de un artista que lucha por crear belleza sin un material duradero. Aunque el soñador sólo alcanza una obra inconsistente y el fracaso, al menos le ha permitido pensar en sí mismo de un modo trascendente. *Jurgen* (1919) está considerada como la obra maestra de Cabell y, aunque ocasionó serias controversias y aun la intervención de los Tribunales, ha contribuído mucho a deshacer el falso tabú de los sexos en la novela americana. Jurgen es un epicúreo escéptico que gasta su vida en aventuras amorosas de toda especie, con las más seductoras bellezas que Cabell encuentra en su fantasía y en la Mitología ; después de fabulosas aventuras y sueños utópicos, retorna a sus antiguos quehaceres de prestamista, al lado de su esposa, en el oscuro hogar cotidiano. *Something About Eve (Algo acerca de Eva)* (1927) es una variación sobre el tema básico de Cabell con el mismo tipo de mujer, símbolo, mito o heroína de fábula e idéntico héroe en el que se mezclan una especie de moral hecha de escepticismo y una fuerte naturaleza sexual.

La filosofía de Cabell, a través de sus caracteres y de su concepción de la *virtus*, parece ser fundamentalmente irresponsable, como lo ha sido la de muchos ironistas del pasado. Aparece claramente el deseo de seguir las huellas de Shaw y de France. En cierto modo, es un lazo entre el pasado y el futuro de la literatura americana. Según Spiller (1), su estilo es brillantemente alusivo

(1) *Literary History of the United States*, vol. II, págs. 1220-1221.

y agudo, con mucho del Romanticismo de final de siglo, y, además, un consciente « pastiche » en el cual Cabell, como más tarde hará Joyce, usa la imitación y el seudorromanticismo para sus propios fines. Henry Seidel Canby (1), por su parte, dice que no es necesario que Cabell elija escenarios exóticos para indicar que el sexo es un factor dominante, que la mujer se opone siempre a los románticos anhelos de ideal y grandeza. La idea está ya tan gastada, que sólo una gracia especial en la narración o un argumento interesante puede justificar la insistencia en el tema. Agrega que Cabell está equivocado al creer que la falta de idealismo en el americano depende exclusivamente del sexo. Hay muchos otros factores que destruyen el ideal en América, además del erotismo: la comodidad física, el poder del dinero, el nervosismo consecuente del esfuerzo tenaz, la lucha por el éxito, etc. Cree que tanta insistencia en hablar del sexo, tanta despreocupación en la expresión, tanta crudeza, provienen de la reacción sufrida por el autor ante los ataques de que ha sido víctima por parte de las gentes mojigatas. Piensa que es un reprimido y se considera víctima del medio; pero es casi seguro que el medio ambiente americano no ha influído en él, porque escribe desde su torre de marfil y cultiva un estilo que, aunque reiterativo, difuso y preciosista, es más cuidadoso y literario que el de cualquier contemporáneo americano. Blankenship (2), por su lado, observa que Cabell es el más consistente de los hombres. porque su actitud con respecto a la Naturaleza y a la vida no cambia nunca: cree que la vida es un triste negocio, sólo tolerable gracias al Romanticismo, y juzga que la literatura puede servir los fines del « romance » y de la vida, proveyéndolos de las cosas que más desea y que menos posee el hombre. Considera también que Cabell es un novelista filósofo, en el sentido en que lo fueron Swift, Voltaire, France y Samuel Buttler, es decir, significando que tales escritores se interesan más por las ideas que por el argumento, la técnica o los accidentes. De acuerdo con tal definición, Cabell es el único novelista filosófico a quien puede darse adecuadamente tal nombre en los Estados Unidos. No es popular, desde luego, porque es demasiado enjundioso para la mayoría de los lectores, es demasiado inteligente, demasiado irónico y escéptico, y su estilo demasiado elaborado para atraer a un público que admira lo sencillo y directo, y cuyo gusto se ha formado en la lectura de periódicos. La aversión de Cabell hacia lo trivial y común se traduce en una técnica indirecta que actúa por alusiones. Se ha dicho que su estilo es artificial, pero lo cierto es que parece responder exactamente a una compleja manera de pensar. Aunque

(1) *American Estimates*, págs. 73-79.
(2) Op. cit., págs. 685-695.

el vocabulario es perfecto, Cabell gusta de palabras poco usuales, lo que da a su prosa casi un sabor arcaico. Lo que aparta a Cabell de América y de otros novelistas americanos es su ironía, su comedimiento y su aire de completo escepticismo. Podemos añadir, por nuestra parte, que la prosa de Cabell, a pesar de su aparente artificialidad, es un maravilloso instrumento que, al margen de lo local y de los tópicos, da vida a su mundo.

Llerwellyn Jones (1) opina, por el contrario, que Cabell no es en absoluto un romántico como se cree a sí mismo, sino un didáctico, un artista antirromántico, que tiene un mensaje que decir : el mundo no es nada importante, pero el hombre sabio debe vivir en el reino de los sueños. En resumen, que lo que Cabell nos ofrece no es « romance », sino una ficción didáctica y lo que enseña es una idea de sí mismo no comprobada, y, en último término, una falacia filosófica. Parrington (2) le llama « el incomparable Mr. Cabell ».

Su libro *Straws and Prayer Books (Pajas y devocionarios)* (1924) es una obra de crítica literaria, en donde expone sus teorías y, a la vez, presenta interesantes estudios de figuras contemporáneas. En 1929 publicó un libro de sonetos. Sus últimas obras son : *Hamlet Had an Uncle (Hamlet tenía un tío)* (1940), *The First Gentleman of America (El primer caballero de América)* (1942), *There Were Two Pirates (Había dos piratas)* (1946) y *Let Me Lie* (1947).

Cabell queda en la novela americana contemporánea como un oponente del realismo. Se evade de la realidad a través de sus narraciones románticas, muchas de las cuales ocurren en su Poictesme, imaginaria provincia de la Francia medieval. Pero sus novelas son algo más que simples fantasías, pues hay en ellas agudeza e irónicos comentarios sobre los lugares comunes de todas las épocas. *The Cream of the Jest (La crema de la broma)* (1917), por ejemplo, cuenta cómo un autor moderno, Felix Kennaston, huye de un medio incompatible soñando con el pasado y con Etarre, la « mujer amada y amante ». El meollo de la broma o burla reside en el hecho en que es transportado a sus sueños por una cosa bastante prosaica : el rótulo de una orza de « cold cream », cuya inscripción imita jeroglíficos de una lengua desconocida, pero que el cuidadoso lector puede descubrir que se trata de un mensaje en llano inglés, el cual revela el pensamiento que se halla detrás de la novela. De cierto, el estilo de Cabell conturba a muchos lectores, en tanto que deleita a otros. No es para menos, cuando hay palabras como « mundivagante » o « nefelococigia », y anagramas (Lytreia : Reality, realidad), etc.

(1) *Contemporary Fiction*, en « American Writers », 1931, págs. 498-500.
(2) Op. cit., págs. 335-345.

JOSEPH HERGESHEIMER (1880), nacido en Pennsylvania, basa su reputación, como novelista, en sus primeras obras, escritas con una pericia y un interés que no ha logrado en las posteriores. En sus comienzos se le comparó con Cabell. El protagonista de sus novelas, sin embargo, es siempre el ambiente, descrito con mayor cuidado y con mucha más fuerza que los caracteres que aparecen en la obra y dan la impresión de hallarse oprimidos por el medio ambiente que determina sus acciones. Esta actitud que, a primera vista, podría parecer superficial, no responde al deseo de halagar al público, sino que obedece a una filosofía particular de Hergesheimer. En primer lugar se trata de un temperamento sensual que, al extremar el gusto de sus sentidos, se manifiesta con una aguda sensibilidad para todo lo bello y amable de la vida. Por otra parte, tiene una idea pesimista del hombre : éste no siempre realiza prodigios y su vida no es casi nunca heroica. La mujer es más encantadora que eficaz. En suma, Hergesheimer ve a los seres humanos como un conjunto de vulgaridad del cual sólo escapan los que tienen un pasado aristocrático, bellos muebles, objetos artísticos, una casa, en fin — y ésta es una idea que le obsesiona —, una tradición. Tal es el tema principal de *From an Old House (Desde una vieja casa)* (1925). El hogar tiene mucha importancia para él : ha de ser expresión del hombre cabal, el asilo de su espíritu. Debe ser sólido, una obra de arte, como a veces lo es la vida. Hay, pues, en Gergesheimer una tendencia aristocrática heredada de sus antepasados presbiterianos, pero tal inclinación está atemperada por un espíritu no conformista y un sentido de formalidad — o gravedad — que se aúna con la independencia de su mente y de su conducta. En todos sus personajes hay siempre un gesto de dignidad que los salva de sus frivolidades y que obedece a un formal impulso de responsabilidad. Hergesheimer dice en una ocasión : « Una formalidad completa, me parece, proveía de una máscara detrás de la cual el individuo podía descansar, retirarse, no afectado por el infinito cansancio de los contactos personales ». Hergesheimer es un aristócrata rebelde, que da gran importancia a los placeres sensuales : comida exquisita, telas suaves, trajes entonados, el baño, la brisa... Hay mucho de epicúreo en él, aunque no carece de espiritualidad. No pretende halagar el gusto del público — y en esto se diferencia de los « romancistas » —, ni se preocupa de describir tipos heroicos o finales felices. La vida es algo más vulgar. Hergesheimer, partiendo de un hogar con tradición, con un vívido pasado, habla de este pasado en un lenguaje moderno. Asegura, por ejemplo, que la música de baile actual es « una confusión de formas, muy parecida a esta época... el asalto de un persuasivo

descontento ». No obstante, Hergesheimer nunca ha llegado a alcanzar la madurez de Cabell. He aquí algunas de sus obras principales : *Linda Condon* (1919), *San Cristóbal de La Habana (Sic.)* (1920), *Cytherea* (1922), *The Party Dress (El traje de fiesta)* (1930), *Tropical Winter (Invierno tropical)* (1933), etc.

B. La novela social. Como hemos dicho, la novela social fue el segundo oponente del naturalismo. Congénita al espíritu del pueblo americano desde 1903 a 1917, barrió el « romance » histórico y mantuvo a los novelistas naturalistas en una discreta posición por más de una década. Fue tan popular, que vigorosos naturalistas — como Herrick y London — se inclinaron al nuevo campo y muchos de los « romancistas » históricos desertaron de sus tareas para escribir novelas sociales. Desde los comienzos del siglo hasta 1917, América sufrió su primer ataque agudo de autocrítica. La obra de los naturalistas nativos y extranjeros había orientado la atención de muchos lectores hacia las deplorables condiciones de la vida social moderna. Pronto sobrevino la discusión : los problemas sociales de las ciudades y de los distritos rurales exigían una concienzuda consideración. El nuevo espíritu crítico revisaba todos los aspectos de la vida nacional, por muy antiguos y respetables que fuesen. El natural resultado de tales opuestas influencias — los latigazos morales del presidente Roosevelt y de este espíritu crítico — fue un fervor contra los errores indígenas, desarrollándose así una sensible conciencia nacional que se reflejó en la obra de los periodistas «muck-rakers», en las multiformes actividades de los rebeldes políticos y literarios y en las novelas sociales en general. Y es que los movimientos literarios en los Estados Unidos, salvo contadísimas excepciones, siempre son de índole social. Aún podría añadirse : de protesta social. El escritor americano es, por regla general, un rebelde, un hombre en desacuerdo con la marcha política y económica del país, una inteligencia clarividente que se asusta ante el materialismo que invade todos los sectores de la nación ; pero no se trata aquí de un materialismo filosófico, sino de un materialismo de la más crasa condición vulgar. Pero como parte integrante de esa masa homogénea, disciplinada y tipificada que forman los ciudadanos de los Estados Unidos, su protesta suele tener dos aspectos y un solo resultado : o bien el escritor se destierra voluntariamente — como E. Wharton, Gertrude Stein, Hemingway, etc. — pretendiendo europeizarse, lo que supone una protesta contra su propia civilización y cultura, para acabar volviendo a América y amoldarse al ambiente, o bien se dedica a hacer una violenta crítica de las costumbres, o intenta, incluso, una acción revolucionaria y extremista — como London, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Dos Passos —, pero acaban sometiéndose al imperio o

influjo del dólar y no aportan nada espiritual. La primera década del siglo señala el comienzo de una literatura más consciente de su misión, más en conexión con problemas universales en algunos casos, pero siempre con una tendencia nacionalista y aun regional. Empieza a esbozarse, como hemos visto, la novela naturalista, y hacia 1905-1910 surgen los «muck-rakers» con una violenta y estéril campaña moralizadora. La década 1910-1920 queda partida en dos por la primera Guerra Mundial. Los primeros dos años son una prolongación de la literatura social y naturalista. Después sobreviene la literatura de posguerra con temas inspirados en la lucha. Es una etapa de profundo desencanto, de fatiga, de pesimismo total. La pregunta es: ¿para qué todo? ¿Por qué? De 1920 a 1930 se intensifica este pesimismo, agravado por la depresión económica, que alcanza su momento trágico en 1929. La Literatura no puede desentenderse del ambiente. En la década 1930-1940, la actitud literaria quiere reaccionar, pero no por medio de temas esperanzadores, sino volviéndose al pasado —como Faulkner—, a la vida sencilla de la granja —como Bromfield—, a la bohemia trashumante de los vagabundos —como en *Tortilla Flat*—, a la exuberancia juvenil —como Wolfe—, etc. Prosigue la tensión social, pero es difícil precisar sus matices. Con todo, la novela se hace más universal, más ambiciosa y más inquieta. El estudio individual de cada autor nos dará una idea más precisa de la novelística americana en los últimos tiempos, novelística no exenta de experimentalismo, deseosa de nuevas formas y de nuevos temas, de nuevos horizontes y objetivos.

Los «muck-rakers» (1). La revisión y estudio de la vida americana desde 1870 a 1900 convenció a muchos de que el pecado original de la vida nacional era una economía feroz que fiscalizaba la política, la prensa y hasta el sistema educativo. Se declaró que la única causa de la corrupción política era la voluntad de los beneficiarios de privilegios especiales, los cuales pagaban elevados sobornos por el derecho legal de robar al pueblo por medio de cargas excesivas. Los que se dedicaron a la tarea de desenterrar la prueba de esta contienda, se llamaron «muck-rakers». El enérgico trabajo de estos escritores exhumó un aterrador número de escándalos antiguos y de muchos que no lo eran tanto, atestiguando de un modo palmario que existía una alianza entre los

(1) En abril de 1906, el presidente Teodoro Roosevelt pronunció un discurso en el que usó el término «muck-raker (*muck:* basura, suciedad; *raker:* rastrillo, trilladora) para designar el enorme impulso que habían tomado los negocios sucios, la corrupción de las finanzas, de la justicia y hasta de la cultura. La palabra tuvo éxito y pronto sirvió de consigna para la campaña depuradora.

negocios deshonestos y los políticos corrompidos. Dichos hechos no convencieron a todos, pero el buen resultado del movimiento «muck-raking» fue que mucha gente, creyente y escéptica, se hizo crítica o defensora de las instituciones económicas y políticas. Contrariamente a la opinión de algunos, el movimiento no atacaba la simple posesión de la riqueza; el objetivo principal de su ataque era el gobierno, ejercido por una autocracia rapaz. El ataque mereció la aprobación de los americanos con espíritu crítico, porque, hacia 1905, muchísimas personas estaban convencidas de que el consejo de que el bien social se lograría a través del individuo, al vivir una vida sencilla, virtuosa y heroica, no se basaba en un diagnóstico correcto de las enfermedades nacionales ni contenía la adecuada prescripción para sanar la enfermedad social. Las revistas ilustradas populares se unieron a la cruzada contra Mammón y sus auxiliares, y no pasaba un mes sin que se descubriese un nuevo escándalo público. Muchos capitanes de la industria se encontraron con la sorpresa de que el dinero no proporcionaba una total inmunidad contra la crítica y el examen público de sus sucios manejos hasta entonces secretos. Esta campaña depuradora — promovida por hombres puros, patriotas e idealistas, con un gran sentido de la realidad — se inició desde las columnas del «magazine» *McClure*, desde donde se desenmascararon los turbios negocios de las más importantes compañías industriales del país, como la Standard Oil, los ferrocarriles, Wall Street, las casas de seguros, etc. No se salvaron de la implacable investigación ni los Tribunales ni el Senado, pues otros «magazines» y una colección de autobiografías — como la de Steffens —, y novelas — como la *History of the Standard Oil Company (Historia de la Compañía Standard de Petróleos)*, escrita por Ida. M. Tarbell — vinieron a aumentar el número de los «muck-rakers». Entre éstos se encuentran el citado Lincoln Steffens, David Graham Phillips, el estudiado Frank Norris y también Dreiser, Robert Herrick, Winston Churchill, Jack London, Upton Sinclair, etc. La novela de los «muck-rakers» fue más bien obra de reportero, de periodista. Primeramente se la clasificó como novela política y, más tarde, de novela financiera. En ningún caso ha pretendido ni mucho menos alcanzado una alta categoría estética.

The Shame of the Cities (La vergüenza de las ciudades) (1904) de LINCOLN STEFFENS (1886-1936) descubre la maquinaria extralegal de los ayuntamientos y muestra la corrupción de las corporaciones e individuos que sobornan y la correspondiente irresponsabilidad de los ambiciosos políticos al otorgar privilegio recíprocos. Steffens apuntaba que aquellas monstruosas condiciones eran causadas por un sistema subrepticio, muy extendido, que funcionaba desde las grandes ciudades.

David Graham Phillips (1867-1911), periodista de *Sun (El Sol)* y *World (El Mundo)* de Nueva York, actuó por primera vez como escritor y novelista en 1900. Era un hombre de talento, de gran probidad artística, algo didáctico y equipado con cierta severa integridad. Su escala de valores era substancial y la mantuvo con firmeza. Para él, el auténtico éxito y la verdadera realización significan « la exaltación que proviene de un sentido de la existencia vivida hasta el máximo límite de sus posibilidades ; una vida de autodesarrollo, de autoexpansión, de autodevoción a la emancipación del hombre ». Gran parte de sus relatos se relacionan con la búsqueda del éxito, que sólo unos pocos americanos logran plenamente, mientras que la mayor parte llega sólo a las recompensas aparentes : poder y prestigio social. En sus primeras novelas, los temas económicos y políticos son primarios, en tanto que las fuerzas sociales del sexo y del matrimonio son secundarias; en las últimas, la proporción es inversa. Su primera novela, *The Great God Success (El gran éxito de Dios)* (1901), relata de qué manera un joven periodista sacrifica, finalmente, su integridad al logro del « éxito » mundano. Tal éxito — término sarcásticamente definido por Phillips — significa « la acumulación de riquezas bastantes para promover un alboroto entre los más ricos ». Otras novelas son ejemplos de los efectos destructores de la riqueza sobre una familia, de la fuerza del dinero en la política y de los escándalos más notorios de la época. Pero en *The Second Generation (La segunda generación)* (1907), el tema se hace más profundo, pues expone el renacimiento moral que se opera en dos hermanos — varón y mujer — ricos, cuando se someten a un trabajo duro y a la responsabilidad. *The Husband's Story (La historia del marido)* (1910) es notable por la sostenida objetividad que el marido, como narrador, emplea para revelar no sólo la personalidad de su esposa, sino la propia : es una creación digna del mismo talento vigoroso que escribió las páginas de *Susan Lenox, Her Fall and Rise (Susan Lenox, su caída y regeneración)* (1917).

Robert Herrick (1868-1938), nacido en Cambridge, Massachusetts, educado en Harvard, fue un humanista dedicado al descubrimiento y exposición de valores, y un artista que procuró realizar su mundo imaginativamente. Rodeado por una sociedad industrial y capitalista, de la que extrajo su material, ni la defendió ni intentó reformarla a través de sus escritos, en los que expuso las posibilidades que aquélla tenía para desarrollar una vida creadora y civilizada. Porque, para Herrick, la vida civilizada era, en su base, la vida creadora ; el talento creador podía manifestarse en el cultivo de una granja, en el comercio, en las profesiones liberales o en el ejercicio de las Bellas Artes. A juicio

de Herrick, la verdadera creación exige del individuo un firme sentido de la responsabilidad personal, una austera integridad. La vida ideal llevaría a un perfecto equilibrio la máxima aventura y el máximo orden. El americano debe vivir con absoluto realismo en la América contemporánea, pero debe asimismo abrir los ojos a la larga experiencia de Europa en punto a vida civilizada. Los caracteres con los cuales más simpatiza Herrick, son aquéllos que luchan por los valores humanos. Los caracteres de Herrick, o sacrifican la integridad moral por el provecho, o desarrollan su vida en una vacuidad trágica, o, en el mejor de los casos, llegan al sosiego de la renunciación. Su acusación contra la sociedad consiste en que convierte la vida, hermosa de por sí, en trágicamente difícil. *The Memoirs of an American Citizen (Memorias de un ciudadano americano)* (1905) son un relato realista del encumbramiento del capitalista Edward Van Harrington, quien, al actuar según el principio nietzscheano de que « el fuerte debe gobernar », soborna sin escrúpulo, fiel a su código de responsabilidad personal y rendimiento productivo. La novela, muy bien imaginada, resulta de una gran objetividad y verosimilitud: es la pintura americana, anterior a *The Financier (El financiero)*, de Dreiser, más impresionante del gran capitalismo. En 1924, después de la experiencia de la Gran Guerra, Herrick publicó *Waste* (1), novela en que el ingeniero Thornton, que ha hallado en el Movimiento Progresivo sólo desilusión, y cuyo matrimonio fracasa por el excesivo materialismo de la sociedad, percibe en esa sociedad « un sentido de corrupción que llega a las más profundas raíces de la vida, conviertiéndola en una broma obscena, en un cuento sin sentido relatado en el vacío... ». En *Chimes (Repiques)* (1926) hace desfilar sobre un fondo académico — la Universidad de Chicago — una serie de logradas caracterizaciones que ilustran la interacción de la enseñanza superior con las presiones de una sociedad adinerada. En *The End of Desire (El fin del deseo)* (1932) expuso la decadencia latente dentro del nuevo culto a la libertad sexual. En su utópica *Sometime (En otro tiempo)* (1933) expresó su desengaño ante la presente civilización americana y su esperanza en un remoto futuro, en el que los hombres iniciarán la búsqueda de una vida mejor no acumulando bienes materiales, sino construyendo su personalidad, a la vez, gobernable y creadora. Por sus agudas observaciones, integridad y talento, Herrick es uno de los novelistas sociales más importantes de América, a pesar de su falta de fibra dramática, exceso de análisis intelectual, lentitud y estatismo. Herrick se nos muestra como un intelectual fascinado por el grosero materia-

(1) Disipación, destrucción, despilfarro, decadencia, inutilidad.

lismo de Chicago a fines del siglo XIX. Sufrió las inhibiciones del idealismo puritano, pero se apartó del naturalismo para entregarse al nuevo ideario social, especialmente preocupado por la cuestión del trabajo, de las profesiones y de la mujer. Aunque nada más significasen, sus novelas serían aún documentos indispensables para el estudio de las dos primeras décadas del siglo XX.

WINSTON CHURCHILL (1871-1947), después de escribir « romances » históricos, atento siempre a los gustos del público, quiso también, a principios de siglo, producir obras que reflejasen el pensamiento político progresivo de la época. Así *Coniston* (1906) podía haber sido escrito por cualquier « muck-raker ». El libro parte de la tesis de que los « intereses », al sojuzgar la legislatura, pretenden la consecución de privilegios especiales y que la condición principal para tal fin es tener un « dictador » corrompido. La novela es un certero e impresionante documento político. Los « intereses », en el libro, son los ferrocarriles. *Mr. Crewe's Career (La carrera de Mr. Crewe)* (1908) se basa en la fiscalización de la legislación y de otras actividades gubernamentales de un Estado que ejerce el representante legal de los capitalistas que viven en Nueva York : es un ataque contra el feudalismo político, al mismo tiempo que insiste en la necesidad de desarrollar una conciencia social. *The Inside of the Cup (El fondo de la copa)* (1913) se enfrenta con los problemas de la iglesia cristiana y examina la posición del ministro interesado por los problemas sociales en un mundo capitalista ; hay capítulos que son verdaderos debates sociológicos; el libro pretende que la Iglesia abandone los dogmas antiguos y se dedique a la enseñanza de un cristianismo social ; insiste en que el mundo de los negocios domina a la Iglesia, porque ésta admite y desea sus liberales contribuciones, uniéndose así Churchill a Upton Sinclair. *A Far Country (Un lejano país)* (1915) prueba que la satisfacción personal no siempre sigue al éxito en los negocios. *The Dwelling-Place of Light (La morada de la luz)* (1917) es un ataque contra el industrialismo que fuerza a un grupo potencialmente valioso de la sociedad americana a perder su independencia y la satisfacción que experimentaba en el cumplimiento de la obra individual y creadora. Las novelas sociales de Churchill no son muy leídas hoy, pero ocupan un lugar en la literatura, porque son documentos de la América de 1900 a 1917. En realidad, Churchill no llega a abogar por ninguna fórmula socialista : se halla ligado al tradicional individualismo americano y se apoya en la filosofía demócrata jeffersoniana.

UPTON SINCLAIR (1878), nacido en Baltimore, estudió en el College of the City of New York y en Columbia University. En 1906 fue inspector de ganado, en Chicago. Fundó la Helicon

Home Colony en Englewood, Nueva Jersey; en 1905 fundó la Intercollegiate Socialist Society, centro del pensamiento rebelde, y en 1906 fue candidato socialista de Nueva Jersey. Prácticamente, el partido demócrata le repudiaba y Merriam le derrotó en las elecciones generales. En su obra autobiográfica *Love's Pilgrimage (Peregrinaje de amor)* (1911) y en la casi autobiográfica *Journal of Arthur Stirling (Diario de Arturo Stirling)* (1903) se pone de relieve la lucha de Sinclair para alcanzar su propia e íntima realización dentro de la pobreza y cómo, para resolver el problema de esta pobreza, nunca pensó en otros medios de trabajo que en los de un escritor ferozmente desligado de todo compromiso. Pero si él se propuso no destruir ni adulterar su carrera literaria con vulgares empleos que le coartasen su libertad, lo cierto es que sus primeros trabajos no son de una gran elevación cultural. Sinclair, con cierta facilidad para el cultivo de las letras, escribe incansablemente desde sus primeros años de juventud, para ganar su vida y la de su madre. Empieza publicando historietas en «magazines» baratos, y más tarde, cuentos y folletones. Durante algún tiempo escribió a sueldo para los editores Street y Smith, que publicaban novelas de cinco centavos para adolescentes. Mientras tanto, soñaba en ser poeta y su posición era de un completo estoicismo. No estudió a gusto ni en el College ni en Columbia, pues la enseñanza adolecía, a su juicio, de muchas deficiencias. Aprendió mucho por sí mismo y, durante su juventud, su único mundo fueron los libros. Vivió siempre pobre y con sencillez. Su primera novela *Springtime and Harvest (Primavera y cosecha)* (1901) y el mencionado *Journal (Diario)* representan en cierto modo la despedida de sus ideales juveniles. A partir de esta última obra, empieza a interesarse por el socialismo y por las teorías de Darwin sobre la evolución. Su primera novela auténticamente realista es *Manassas* (1904), sobre la Guerra Civil. *The Jungle (La jungla)* empezó a publicarse como folletón, en 1905, en un periódico socialista titulado *Appeal to Reason.* Al año siguiente apareció la obra completa, que conquistó la estimación de la crítica y del público. En ella se revela como el más auténtico novelista social y como el más vigoroso de los «muck-rakers»: la obra denunciaba la forma inhumana en que trabajaban y eran explotados los obreros de Chicago en las factorías e industrias de carne en conserva, y los negocios ilícitos que se realizaban en torno a estos centros. Es una novela escrita con pasión y donde aparecen aún vestigios de los amargos primeros tiempos del autor. Naturalmente, la novela produjo sensación y el escándalo llegó hasta las altas esferas. Sinclair se entrevistó con el presidente Roosevelt y se envió una comisión para investigar las condiciones de trabajo

de los obreros de Chicago. Sinclair, como socialista, aprovechó la oportunidad para iniciar una campaña de propaganda y agitación, pero los grandes fabricantes, en defensa de sus intereses, lograron echar tierra al asunto y desvirtuar la campaña, presentando al joven agitador como un irresponsable traficante. Durante un tiempo, Sinclair se vio en una situación desagradable y su reputación sufrió un serio quebranto en los círculos literarios conservadores. Por otra parte, sus esfuerzos en favor de la clase trabajadora resultaron estériles, porque nada cambió en las factorías. La reacción de los enormes núcleos conservadores del país fue violentísima y supieron crear tal atmósfera, que lograron sofocar la actitud de los «muck-rakers». Sin embargo, Sinclair continuó escribiendo novelas que atacaban a la sociedad y a las instituciones americanas : *The Metropolis (La metrópoli)* (1907) y *The Money Changers (Los cambistas)* (1908), técnicamente inferiores a *The Jungle (La jungla)*, no obtuvieron ningún éxito. Durante esta etapa la obra de Sinclair, quizá debido a sus problemas íntimos, presenta considerables deficiencias. El primer libro interesante que vuelve a escribir es *Love's Pilgrimage (Peregrinaje de amor)*, una obra no sólo autobiográfica, sino también una implacable *biografía* de su época. Esta novela contiene ya el germen que desarrollará más tarde en obras como *The Profits of Religion (Los provechos de la religión)* (1918), *The Brass Check (El cheque de la desvergüenza)* (1919), *The Goose-Step (El paso de ganso)* (1923) y *Money Writes (El dinero escribe)* (1927), donde pone de manifiesto la desastrosa influencia de la presión económica en el campo de la religión, del periodismo, de la enseñanza y de la cultura en general, en las universidades, en la prensa, víctimas todas del capitalismo. Sinclair se vale de una perfecta información y pinta dramáticamente el panorama. Pero sus recursos de novelista aparecen de lleno en *Oil! (¡Petróleo!)* (1927), una vigorosa descripción de los escandalosos negocios de petróleos en el sur de California, mezclada con una historia de amor y con el romántico gesto del protagonista que abandona los privilegios de su clase para sumarse a la causa de los trabajadores. La novela está dramáticamente imaginada, abunda en incidentes vívidos y es, en fin, una de las mejores del autor. Sus más ambiciosas novelas arrancan del período que media entre ambas guerras. Componen una serie en que Sinclair trata de dar una interpretación marxista del curso de la historia desde la guerra del 14 hasta mediados de la segunda guerra mundial. El primer volumen es el *World's End (Fin del mundo)* (1940) y da título a la serie ; siguen *Between Two Worlds (Entre dos mundos)* (1941), *Dragon's Teeth (Los dientes del dragón)* (1942), *Presidential Agent (Agente presidencial)* (1944), *Dragon Harvest (La cosecha del*

dragón) (1945), *A World to Win (Un mundo por ganar)* (1946), *Presidential Mission (Misión presidencial)* (1947), *One Clear Call (Una llamada clara)* (1948) y *O Shepherd, Speak! (¡Oh pastor, habla!)* (1949). Más antiguas son *Terror in Russia? (¿Terror en Rusia?)* — defensa del Kremlin — y *Wide is the Gate (Ancha es la puerta)* (1943), que pertenecen también a esta serie llamada « Lanny Budd », planeada en gran escala y que intenta explicar el desarrollo de los acontecimientos políticos en la citada época desde un punto de vista marxista, aunque entremezclado con la ficción. Como novelista de ideas, Sinclair es, ante todo, el producto de su propio ambiente familiar, cuyas aristocráticas conexiones tuvieron gran parte en la formación de su autoconsciente cultura y cuya inseguridad económica despertó en el novelista sus simpatías hacia el proletariado. Su primitivo cristianismo sobrevive también en su porfiada adhesión a los valores espirituales de la época materialista y en una honradez ética que inexactamente se ha clasificado como « puritana ». Su propio temperamento juvenil fue extremadamente apasionado y de una extraordinaria energía. Apartándose de la rutina escolar, se educó a sí mismo con constantes lecturas, que le convirtieron en un ferviente devoto de los profetas y poetas de la rebelión y de la justicia social, desde Isaías y Jesús a Milton y Shelley. Persiguió el logro de la « vida perfecta » de una manera ininterrumpida, y en este afán, el escritor no fue nunca absorbido por el propagandista. Sin embargo, sus libros están escritos con un propósito social, nunca con un fin estético o literario ; es más, Sinclair se propone incluso humillar la vanidad literaria. Su gran talento consiste en su gran capacidad para la investigación social. Por esto, Sinclair es uno de los más grandes historiadores sociales de nuestra era, uno de los más grandes reporteros contemporáneos, lleno de fuerza educativa. Ha sido un héroe en Europa y una de las fuerzas conductoras del espíritu moderno en América : he aquí su gloria. Su gran fuerza reside, justamente, en su pasión por la justicia social y su talento para expresar aquella pasión en gráficas palabras. Ama al hombre común y odia la opresión ; desea ardientemente la libertad para todo el mundo y no admite ninguna forma de tiranía.

Jack London (1876-1916) nació en San Francisco, California. Su padre fue marino, escritor, apasionado profesor de astrología, etc. ; hombre de vasta cultura, pero de escasos escrúpulos morales. Su madre era también una mujer culta e independiente ; practicaba el espiritismo ; soltera aún, abandonó su casa y vivió en forma algo oscura hasta que conoció al que había de ser el padre de London ; no se casaron, y poco antes de nacer el niño, ella intentó suicidarse, porque el profesor Chaney la había arro-

jado de su casa al negarse ella a abortar. Chaney negó siempre la paternidad de London, pero su parecido físico y moral era idéntico. Meses después, Flora Wellman casó con John London y éste prohijó al pequeño John Chaney, que pasó a llamarse John London. (El nombre de Jack se lo adjudicó él mismo años más tarde.) Tuvo por nodriza a una negra, amiga después a lo largo de su existencia. Su niñez estuvo ensombrecida por la pobreza y la lucha por la vida. Él mismo dice que no conoció la infancia ; su único placer era cazar patos y pescar. Era un niño consciente y tímido a causa del ambiente de su casa : miserias, lamentables sesiones espiritistas de su madre, cuyo carácter le hacía imposible la vida... Pero su existencia cambió desde el momento en que descubrió una biblioteca pública. Nunca más volvió a sentirse solo. A los 11 años, vendía periódicos para mantener a la familia — pues su padre adoptivo iba de fracaso en fracaso —, y aún trabajaba en otros oficios los sábados y domingos. Sus contactos con el estuario de Oakland le dieron ocasión de conocer una variada y exótica cantidad de gentes de todos los países : así se despertó su pasión por los viajes y las aventuras. Apareció en él la fundamental contradicción de su carácter : la timidez debida a su nacimiento ilegítimo y al caos familiar, y la seguridad, que le venía de la fuerza de su cerebro. Sus grandes amores fueron los libros y el mar. A los 13 años, se graduó en el Cole College de Oakland. Con el primer dinero que pudo ahorrar, compró un pequeño bote con el que efectuó pequeños viajes. Se dedicó a la pesca de ostras en la Bahía de San Francisco ; viajó después en una goleta hasta el Japón; trabajó dieciséis horas diarias en una fábrica de envases, en un molino de yute ; vagabundeó por los Estados Unidos y, por vagabundo, estuvo preso en la cárcel de Niágara Falls. Se une a un ejército de desocupados y se convierte en trampero. Pero un día decidió utilizar sus experiencias y su imaginación, con el fin de ganarse la vida más dignamente : « Resolví no vender más músculo y convertirme en un vendedor de cerebro ». En 1893 gana un premio periodístico por su relato de un tifón cerca del Japón. Acude a la escuela pública por espacio de un año y publica algunas narraciones de sus experiencias en el periódico de la escuela. Pronto se interesa por la Sociología, y Spencer influye en él definitivamente. Se hace socialista y pronuncia discursos, ganando notoriedad. En 1896 ingresa en la Universidad de Berkeley, California, que abandona al año siguiente, para dedicarse sólo a escribir, pero sus escritos no se venden. En el verano de 1897 emprende la busca de oro ; él y sus compañeros construyen barcas y navegan por ríos y lagos hasta el invierno, pero, enfermo de escorbuto, ha de regresar. Vuelve a escribir intensamente y, poco a poco, va colocando cuentos o relatos de sus viajes.

Su popularidad llega en 1900 con la colección de relatos *The Son of the Wolf (El hijo del Zorro)*. Desde 1899 a 1903 colabora en dos docenas de periódicos, escribe cuentos, folletones infantiles, ensayos, versos, y publica dos novelas y tres colecciones de cuentos. Entre las novelas está *The Call of the Wild (La llamada de la selva)*, en la que abundan poéticas descripciones de lugares primitivos, y donde cuenta la regresión de un perro hasta convertirse en zorro. Es muy probable que London aluda alegóricamente, en este libro, a ciertos ocultos aspectos del carácter humano, porque los impulsos atávicos de los hombres nunca dejan de interesarle. Esta obra es la que le ha dado más popularidad en todo el mundo.

Se casa en 1900, tiene dos hijas y se divorcia para volverse a casar en 1905. Su vida íntima nunca es feliz ni afortunada. Sufre grandes depresiones y bebe copiosamente. En 1904 va a Rusia como corresponsal de guerra del *San Francisco Examiner*. Después de una visita al Caril e se establece en Glen Ellen, Sonoma County, California, donde vive hasta su muerte. Intenta dar la vuelta al mundo en el yate « Snark », pero enferma gravemente durante el viaje y tiene que regresar. Concentra todo su interés en su rancho y construye una magnífica casa que se incendia antes de estar concluída, lo que le produce una profunda desilusión. Durante sus últimos años su mayor placer es conducir un coche de cuatro caballos y hacer algunos viajes en su yola « Roamer » por islas, bahías y ríos. En 1914 se halla en Veracruz como corresponsal de guerra, pero también enferma. Hace varios viajes de placer a Honolulú. Sus últimos días se caracterizan por una terrible depresión y laxitud. Padece de uremia, pero no se cuida en absoluto. Finalmente, se administra una fuerte dosis de morfina y muere.

Jack London publicó cuarenta y tres volúmenes en dieciséis años, varios autobiográficos — la mejor novela de su carrera fue, como hemos visto, su propia vida — como *John Barleycorn* (1913), *The Road (El camino)* (1907), *The Cruise of the Snark (El crucero del Snark)* (1911); *Martin Eden* (1909) es semiautobiográfica y, en general, todas sus obras son relatos de sus aventuras y experiencias. Cualquier libro de London nos pone en presencia de su propia biografía, y sus confesiones nos ayudan a clasificarle y a no verle siempre como fue, pero sí como se soñó a sí mismo. Así vemos que London no era precisamente un genio para la creación : era, sobre todo, un periodista. Eligió la literatura de un modo deliberado, como una profesión. Aprende conscientemente su oficio y, al tiempo que aprende, estudia y compulsa su mercado, como un fabricante de collares. Hay que oir al propio London para saber lo que el mercado literario demandaba por

el año 1898 : « Conseguir la atmósfera, el color — fuerte color — en gran cantidad. Profundizar en todo hasta obtener su esencia, su espíritu y su significado... Ser terso de estilo, vigoroso de frase. Evitar lugares comunes y vulgaridades. Tomando las cosas salientes, eliminando el resto se consigue el retrato... » (1).

A medida que gana millones y los gasta con la misma facilidad, London, al modo de Kipling, aporta nuevos horizontes a la literatura americana. Sus primeros relatos traen la novedad del paisaje nórdico de Alaska y descubren un ambiente exótico con tal vigor descriptivo, habilidad y brillantez que el lector se siente subyugado por él. A pesar de ello, tampoco puede creerse a ojos cerrados lo que narra. London escribe, de memoria e imaginativamente, la historia de una época desaparecida. Pero lo que en estos relatos pueda haber de romántico, imaginado o falso aparece equilibrado por el realismo con que pinta hechos y personas.

Sin embargo, London es, desde su mocedad, un idealista y un revolucionario. Él mismo se llama proletario. A través de sus desordenadas lecturas descubre a Darwin, Gogol, Marx, Nietzsche... y la teoría de la evolución. Y estas teorías las lleva a sus creaciones de este período con la unción del novicio que ha descubierto lo que para él constituye un nuevo mundo. Quiere entretener a sus lectores, a la par que los enseña ; quiere reformar el mundo como si se tratara de un juego. *The Sea-Wolf (El lobo marino)* (1904) es una franca personificación del nietzscheanismo : Larsen, el brutal capitán, es lo bastante fuerte físicamente para llevar a cabo cuanto de él exija su tarea ; un final melodramático hace que esta producción no sea una obra maestra de dinámico vigor. El interés social de London es evidente en sus novelas sociales *The War of the Classes (La guerra de clases)* (1905), *The Iron Heel (El tacón de acero)* (1908) y *Revolution (La revolución)* (1910), en las cuales figuran predicciones socialistas y descripciones de la guerra de clases y de la revolución que ha de trastocar las bases de la sociedad. El socialismo que London expone no se apoya sobre premisas intelectuales o argumentos humanitarios, sino tan sólo en su simpatía por la conquista del poder por el proletariado. London no siguió, sin embargo, el camino esbozado en *Revolution (La revolución) :* sucumbió a la tentación de los cuantiosos cheques y con frecuencia escribió para agradar a la burguesía, a la cual afectaba despreciar de corazón. Con todo, aparece en sus obras una acusación contra la sociedad, una íntima comprensión del « mucker » y bastante poesía para hacer de él un escritor notable y vario.

(1) Fred L. Pattee, *Sidelights on American Literature*, Nueva York, 1922, pág. 98.

Su campo de acción es limitado, en caracteres y escenarios. Su temperamento se nos muestra siempre visible, pues no hay en sus escritos ninguna reserva ni restricción: por doquier exageración, superlativos; cada cosa es llevada a su límite extremo. Si habla del Ártico, las tempestades son increíbles; si describe un hombre, ha de ser por fuerza un superhombre... Y así se empieza a dudar de que diga la verdad. Puede decirla, pero sus impulsos melodramáticos y su imaginación, sin que él se lo proponga, abultan o transforman la realidad. No obstante, él estaba firmemente convencido de que era un realista. Así lo afirma en *Martin Eden :* « El realismo es un imperativo de mi naturaleza, pero los espíritus burgueses odian el realismo. La burguesía es cobarde y teme a la vida ». A veces, a fuerza de exagerar las luces y sombras de un lugar real, London da la impresión de ser más bien un visionario. Por otra parte, los hombres y las mujeres de London responden siempre a su propio temperamento y son parte de él mismo. Sin embargo, en el campo de la acción, sobre todo cuando ésta se desarrolla en los escenarios primitivos de la vida, London puede medirse con los maestros. Además, en ninguna de sus obras falta el principio y la convicción por los que lucha. Hay algo más en sus libros : su regionalismo californiano. Así, sus superhombres son únicamente californianos, y californianas sus aspiraciones. Finalmente, London fue una voz nacional e internacional.

Juicios críticos sobre London. Dice Parrington : « London lleva al extremo lo *elemental* de Norris, trasladándolo hasta lo primitivo y abismal. Un potencial naturalista en su actitud amoral y en su subyacente pesimismo, pero llevado adelante por el celo de la revolución. Carece de límite y pulimento » (1).

Kazin considera que London y Upton Sinclair son escritores ingenuos y románticos. Considera a London grandilocuente, visionario y aventurero como ninguno. « Su socialismo fue una gran aventura — dice —, mas cree que, siendo un héroe conductor del movimiento, era el prototipo del adorador de la violencia intelectual fascista, si hubo alguna en América » (2). En realidad, London era socialista por instinto, pero también nietzscheano e instintivo seguidor de Spencer. Pero, más que nada, London ha sido y será el amigo de todos los muchachos que desean escapar de su casa.

William Sydney Porter : « O. Henry » (1862-1910). Nació en Greensboro, Carolina del Norte. Su madre murió cuando él tenía 3 años. Su padre era médico, pero dejó de interesarse por su carrera y dedicó su tiempo a sus aficiones mecánicas. El muchacho Porter abandonó sus estudios a los 15 años y, durante otros cinco, trabajó en la tienda de un tío suyo. Desde muy joven de-

(1) Op. cit., pág. 352.
(2) Kazin, *On Native Grounds*, New York, 1942, pág. 92

mostró aptitudes para el dibujo. Leía ávidamente, pero no pensaba, sin embargo, en ninguna carrera. En 1882 se trasladó a Texas, en parte para recobrar su salud y en parte para buscar fortuna en más vastos horizontes. Durante cuatro años vivió en un rancho con algunos compañeros de su ciudad natal y se familiarizó con aspectos de la vida que serían el origen de sus más famosos cuentos. Aprendió un poco de francés, alemán y algo de español, y trató de escribir unos cuentos que no le satisficieron. Marchó después a Austin, donde acababa de establecerse la Universidad de Texas, encontrando allí oportunidades para aumentar el caudal de sus conocimientos. Trabajó como empleado y tenedor de libros, como cajero en un Banco, etc. En esa época comenzó a escribir, para un periódico, historietas jocosas. Dejó su trabajo en el Banco para dirigir un periódico que fracasó. A poco surgió una complicación con los tribunales a consecuencia de su actuación en el Banco y, aunque Porter no era culpable, se asustó y huyó a Honduras de donde no volvió hasta que supo que su esposa se hallaba gravemente enferma. Fue procesado en Austin y condenado en 1898. Su mujer falleció, y Porter estuvo encarcelado tres años en la Penitenciaría de Columbus, Ohío. Con varios seudónimos, pero preferentemente con el de « O. Henry », escribió y publicó cuentos desde la cárcel. Al conseguir la libertad, y no obstante sus viajes por Suramérica, se estableció en Nueva York, donde al fin se encontró a sí mismo. Nada de lo anteriormente vivido le dio tanta experiencia como su búsqueda por la enorme ciudad : observaba a los hombres y las mujeres y captaba cuanto de pintoresco o curioso encontraba en sus caracteres o expresiones. Durante cerca de un año no hizo uso aún de este material y aprovechó los elementos que le proporcionaba su antiguo mundo de excentricidades y aventuras ; pero con todo ello encontró fácilmente su camino. Su fama creció extraordinariamente. Desde su primer volumen, *Cabbages and Kings (Berzas y reyes)* (1904) — colección de cuentos de asunto latinoamericano —, publicaba uno o dos volúmenes cada año. La aparición de « O. Henry » es uno de los más extraordinarios fenómenos literarios del nuevo siglo. Trae lo que nadie había traído antes : un mundo exótico y excitantes aventuras de desconocidos reinos al Oeste y Sur del Caribe. Mas, de pronto, este «cow-boy», este vagabundo de Suramérica, se convierte en el intérprete de Nueva York. El *McClure Magazine* lo ha descubierto y, al instante, otros periódicos se lo disputan : el *World* de Nueva York le encarga un cuento semanal para su suplemento del domingo. « O. Henry » fue esencialmente un « raconteur ». En sus largos años de observación fue testigo de muchos divertidos episodios, pero además inventó otros con una facilidad que evidenciaba que veía la vida humana,

más que como un amplio proceso general, como un tejido de episodios. Los acontecimientos que impresionaron lo suficientemente su imaginación para impulsarle a escribir acerca de ellos, pertenecieron, por regla general, a esta clase de sucesos chocantes de los que se derivan, por causas de orden doméstico, inesperadas consecuencias. Por ejemplo, en *The Gift of the Magi*, uno de sus más conocidos cuentos, el marido vende su reloj para compar peines para el cabello de su esposa y ésta vende su pelo con objeto de adquirir una cadena para el reloj del marido. Y aun cuando la rueda de la fortuna no es tan simple como en este caso, los cuentos de « O. Henry » se relacionan casi siempre con los inopinados cambios de los asuntos humanos. Sin embargo, hay en ellos una tendencia a encadenar los hechos fatales, hasta el punto que las vidas de los hombres parecen juguetes de fuerzas ciegas y malignas. Con todo, la visión de « O. Henry », aunque irónica, no es amarga. Su arte no se complace tampoco en recargar los tintes sombríos. A su ironía se suma su ingenuidad y notorias concesiones al vulgo: de aquí su gran popularidad. Sus cuentos no muestran preferencia por el enaltecimiento de vehementes pasiones. Como cualquiera puede ser el héroe de estos cuentos, nadie, al leerlos, se sentirá extraño al mundo en que ocurren. Aunque las narraciones pueden ser fantásticas, no suceden más milagros que los que cualquier hombre o mujer esperan en sus vidas. Los personajes son familiares y sencillos. Viven, aman, trabajan, se divierten y mueren, sin que se les exija nada, excepto ser amables y dignos. El resto es accidental. « O. Henry » puede agradar a sus lectores dándoles simplemente ocasión de reconocer las costumbres de sus propias comunidades o trasladarlas a otras que ofrezcan alguna novedad. He aquí los títulos de algunas de sus obras : *The Four Millon (Los cuatro millones)* (1906), *Heart of the West (Corazón del Oeste)* (1907), *The Voice of the City (La voz de la ciudad)* (1908), *Roads of Destiny (Caminos del destino)* (1909), etc. ; *Sixes and Sevens (Seises y sietes)* (1911), *Rolling Stones (Piedras rodadas)* (1912) y *Waifs and Strays (Granujas y descarriados)* (1917) son póstumas y atestiguan su fama después de muerto. La Sociedad de Artes y Ciencias fundó, en 1918, un premio en memoria de « O. Henry » para el mejor cuento americano anual. Su ciudad natal le erigió un monumento conmemorativo en el Hotel « O. Henry ». Sus obras completas alcanzan elevadas cifras de venta. Sin embargo, la opinión se ha ido dando cuenta gradualmente de que el arte de « O. Henry », a pesar de la excelencia del género que cultivaba, era de mérito desigual y, con frecuencia, trivial e impertinente. « O. Henry » es paradójico en todo. Y se rebasa la mesura hasta en los homenajes que se le rinden después de muerto. ¿Cuál de

sus 250 cuentos de los doce volúmenes de su obra permanece? Sin embargo, « O. Henry » es reconocido, generalmente, por la crítica como uno de los mejores cuentistas americanos, capaz de medirse con Irving, Poe, Hawthorne y Harte. El público de todas las clases ha leído y lee aún a « O. Henry », a modo de diversión o de descanso; por esto, antes de ensalzarle o menospreciarle, hay que leer toda su obra. ¿Cuál es el balance? La mixtura es intoxicante y embota toda facultad crítica. El lector sale del último volumen de este extraño arlequín épico completamente trastornado, incapaz por un tiempo de evaluar nada, mezclando a la vez la condena y el elogio. Hay en él una terrible dualidad. En algún momento, nos parece encontrarnos en presencia de un clásico. Su vocabulario es extraordinario, dejando aparte el « slang ». Tiene plena seguridad al escoger las palabras y es tan rico en sus variantes como un estilista profesional de la categoría de James. Y posee una exquisita habilidad para elegir el vocablo preciso. Tenemos, por ejemplo, un párrafo tan chocante como único en estilo personal :

« En el restaurante *El Refugio* (sic) se servían deliciosas mixturas, tanto para el paladar del hombre de Capricornio, como del de Cáncer... ¡Oh, comida que empleas los subterfugios culinarios del *chef* galo, corre a *El Refugio*! Sólo allí se encuentra un pescado — pescado azul, sábalo o pescado del Golfo — cocinado a la manera española. Los tomates le dan color, individualidad y alma ; el ajo picante y colorado le confiere sabor, originalidad y fervor ; desconocidas hierbas le suministran acrimonia y misterio, y... Pero la gloria que lo corona, evita una nueva frase. Alrededor de él, encima de él, debajo de él, en su vecindad, pero nunca en él, flota un aura etérea, un efluvio tan raro y delicado, que sólo la Sociedad de Investigación Psíquica podría saber su origen. ¡No digáis que tal ajo está en el pescado de *El Refugio*! Es como si el espíritu del ajo, al pasar flotando, hubiese estampado un beso que se consumiese en el plato adornado con perejil... ».

El « O. Henry » serio sólo se muestra en esporádicos vislumbres. El Momo que dirige su pluma no le permite muchos momentos de seriedad y éstos terminan siempre en un súbito vuelo chistoso o irónico. En esencia, « O. Henry » es un humorista, un arlequín profesional, heredero de « Artemus Ward ». Pero es un humorista típicamente americano : sus puntos de vista, sus temas, sus métodos, sus caracteres y su lenguaje son genuinamente americanos. Sus comparaciones, alusiones y figuras retóricas están tan ligadas, a la vida y, a la lengua americanas, que su traducción a otros idiomas es dificilísima, si no imposible. Usa la exageración tan extremadamente como Twain, aunque, a pesar de todo, el autor de *Tom Sawyer* no alcanza, como « O. Henry », el límite de lo absurdo. Las comparaciones de éste son únicas : « Tenía una voz como un coyote con bronquitis », dice. « Diez mi-

nutos más tarde el Capitán llegó a la reunión, ventoso y tormentoso como un día de perros en Kansas ». « O. Henry » posee también la debilidad americana por el aforismo : « El amante sonríe cuando cree que ha conquistado a una mujer ; la mujer que ama, cesa de sonreir con la victoria. Él termina una batalla ; ella empieza la suya ». Pero muchas veces, a fuerza de hacer uso de hinchadas circunlocuciones, cae en el amaneramiento. En ocasiones, resulta ciertamente divertido ; pero llega un momento en que se nos antoja excesivo. Y en esto estriba el fracaso de « O. Henry » como humorista. Twain es gracioso y risueño, incluso cuando quiere ser serio, porque su humor es espontáneo. El de « O. Henry », sin embargo, es un humor elaborado, el humor de un hombre que es más brillante que gracioso. Y su artificio resulta en ocasiones, manifiestamente inaceptable. Uno de sus amaneramientos, por ejemplo, es el empleo de incongruentes mezclas de inesperados y absurdos ingredientes que obligan al lector a esforzar su imaginación. Véase : « Él me parece una especie de mezcla de gato maltés, de planta sensitiva y de un miembro de « Los dos huérfanos », compañía arruinada ». Otra de las aportaciones de « O. Henry », divertida al principio, pero a la postre artificial y excesivamente reiterativa, es la asociación de despropósitos : « Su pelo era incongruente y su conversación fragmentaria ». « Poseía dos dientes falsos y un corazón simpático ». Por otra parte, la técnica de « O. Henry » es peculiar. Comienza por el final de su historia y la desarrolla retrospectivamente, desquiciando por completo el relato. Tampoco da a sus caracteres visos de realidad. « O. Henry » no es, desde luego, un modelo para ser estudiado por ningún escritor, salvo por los humoristas profesionales de los periódicos. Su obra es el resumen de la labor diaria de un experimentado reportero, de un periodista aficionado al histrionismo, enormemente inteligente y original. « O. Henry » ha sido muy leído en Rusia, en donde ha llegado a estudiarse a fondo su técnica. Cuéntase que, al final de su vida, « O. Henry » sintió una especie de hastío de su propia obra y la necesidad de hacer « algo más grande ». « Lo que he hecho hasta ahora — decía — es un juego de niños comparado con lo que puedo hacer, con lo que sé que alienta dentro de mí ».

Ellen Glasgow (1874-1945), nacida en Richmond, Virginia, es un espíritu cultivado, perteneciente a la más rancia tradición del Sur. Un agudo sentido crítico provoca en ella reacciones que toman, a veces, un tono amargo, porque nadie como ella ama a Virginia y a nadie le duele tanto la falsa situación creada por una sociedad sin base cultural, llena de prejuicios y falsos puritanismos. Ellen Glasgow pretende salvar a su región sacando a la luz todos sus defectos. Si se tiene en cuenta que esta novelista

ha nacido y se ha criado dentro de esta sociedad convencional, hay que considerar por encima de otros valores suyos, el de su rebeldía ante el medio y su premonición para poner de relieve todas las taras del sistema feudal que a la sazón imperaba aún en el Sur. Por otra parte, Ellen Glasgow posee un talento natural que cultiva atentamente ; su estilo es flúido y bien elaborado ; su humor, desenvuelto, gracioso, punzante. Ellen Glasgow empezó a escribir a fines del siglo pasado, en un momento en que la literatura del Sur estaba dominada por el sentimentalismo, los lugares comunes y un desmedido empeño en pintar la vida del Sur como llena de encanto y delicadeza. Sin embargo, ella reaccionó vivamente, y su primer libro significó ya una protesta contra el medio : *The Descendant (El descendiente)* (1897), obra de juventud, saturada de romanticismo, en la cual apunta ya la sátira social. La autora se vio obligada a ocultar este libro de sus propios familiares y amigos. Otra obra, *The Battle-Ground (El campo de batalla)* (1902), es un convencional relato de la Guerra Civil, en el que aparecen bastantes tópicos acerca de los legendarios tradicionalismos de Virginia. Pero Ellen Glascow no había de encontrarse a sí misma hasta que escribió sus novelas de costumbres. La primera obra de este tipo es *Virginia* (1913), en la que pone de relieve, satirizándola, la honorabilidad de la mujer del Sur. *The Romantic Comedians (Los comediantes románticos)* (1926) insisten en la descomposición de la nueva Virginia y el fin de todos sus mitos aristocráticos. Su mejor nóvela es, sin duda, *The Sheltered Life (La vida resguardada)* (1932), en la que presenta una magnífica galería de caracteres, prototipo y resultado de las estereotipadas tradiciones del país. Sin embargo, hasta 1925, y con motivo de la publicación de *Barren Ground (Tierra estéril)*, Ellen Glasgow no consiguió una atención preferente por parte de la crítica. A partir de esta época, sus novelas alcanzan un éxito clamoroso. El idealismo es la meta a que Ellen Glasgow aspira. Para los americanos, la única esperanza consiste en luchar para salvar su concepto espiritual de la vida. En la obra de Ellen Glasgow, sus mejores héroes y heroínas triunfan en este sentido, lo que no ocurre nunca en las de Sinclair Lewis o en otros novelistas sociales. No obstante, Ellen Glasgow no está alejada de Lewis, como tampoco lo está de Dreiser, aunque en éstos la reprobación es dura y amarga, mientras que en ella adopta formas irónicas. Ellen Glasgow no se limita tan sólo a crear en sus relatos un trozo de vida, sino que refleja el movimiento y el tono de una época como ningún novelista del Sur ha conseguido hacerlo. Hay que considerar a Ellen Glasgow como una intérprete de un determinado ambiente social, la historia de varias generaciones de gentes de Virginia y, más concretamente, de Richmond,

pero sin olvidar que esa galería de retratos está expresada con una técnica literaria excelente y con un espíritu inteligente y sagaz. En 1902 publicó un libro de poemas : *The Free-Man and Other Poems (El hombre libre y otros poemas).* Su última obra es un ensayo, *A Certain Measure : an Interpretation of Prose Fiction (Una cierta medida : una interpretación de la ficción en prosa)* (1943), que contiene algunas de las mejores críticas literarias personales escritas por un escritor americano.

WILLA CATHER (1876-1947) nació en Winchester, Virginia, y se graduó en Nebraska. Se dedicó a trabajos periodísticos. Después se asoció con el director del *McClure.* Ganó el Premio Pulitzer en el año 1922. En 1938 ingresó en la Academia de Artes y Letras. Willa Cather es otra novelista del Middle Border. Puede decirse que va adquiriendo auge al mismo tiempo que Nebraska, cuando la gran emigración europea y nacional hacia aquella región. Willa Cather se identifica con el desarrollo rápido y brillante del joven Estado, aunque sin dejar de reconocer la importancia, en esta primera etapa, de la influencia extranjera, que es la misma que aparece en su obra de juventud. Willa Cather estudió latín y leía con sus abuelas a los clásicos ingleses. Aprendió a estimar las cualidades y características de los primitivos trabajadores, de los emigrantes, cuyas mujeres representaban el prototipo del vigor y del amor al trabajo. Mira hacia tiempos pasados, hacia un Oeste de pioneros y a una juventud de vidas heroicas. Esta estimación de las virtudes individuales la lleva a crear una épica del movimiento de los pioneros, de los exploradores, y cuando tales virtudes desaparecen con las costumbres modernas, Willa Cather clama por la tradición perdida y se convierte en paladín de la época dorada, condenando los nuevos tiempos. Como novelista, Willa Cather no pertenece a una escuela determinada : no es ni naturalista ni romántica. Sus primeras novelas carecen de interés y tarda en alcanzar una madurez artística. *O Pioners! (¡Oh, pioneros!)* (1913), título tomado de Whitman, es la historia de una muchacha del Middle Border, descendiente de campesinos suecos, que ama entrañablemente su tierra americana y sabe, con tenacidad y talento, sacar fruto de ella. Es un auténtico estudio del territorio de Nebraska a través de diferentes épocas. Sufre la influencia de James y de la Wharton, pero, a partir de 1915, año en que publica *The Song of the Lark (El canto de la alondra),* su técnica, bajo la inspiración de Mérimée y Turgeniev, se inclina a la simplicidad. Esta novela relata la vida de Thea Kronborg, hija de un pastor protestante sueco de Colorado, cantante y pianista que, gracias a su férrea voluntad y a su energía, alcanza el triunfo como artista. Esta obra, por su multiplicidad de pormenores, parece recordar a Balzac.

My Antonia (Mi Antonia) (1918) describe un temperamento de campesina, Antonia Shimerda, con un desarrollado instinto maternal, amante, generosa y entregada a su suelo natal. La tesis de la obra es una crítica de los que consideran que semejantes naturalezas — la protagonista es una emigrante de Bohemia — deben americanizarse sometiéndolas a un molde convencional. *One of Ours (Uno de los nuestros)* (1922), obra que obtuvo el Premio Pulitzer, y *The Lost Lady (La dama perdida)* (1923) se apartan del tema preferido de Willa Cather, y, por eso, son inferiores. La primera presenta una atmósfera, un tanto fuera de lugar, de la guerra europea, y la segunda, un tipo de mujer que no encaja dentro de la experiencia de la autora. Sin embargo, Kazin opina, por el contrario, que esta novela señala la cima de la carrera de Willa Cather. *The Professor's House (La casa del profesor)* (1925) es una obra imperfecta técnicamente y ambiciosa al mismo tiempo, pero revela, como ninguna, el propio pensamiento de su autora : el protagonista es lo que Willa Cather ha sido o ha querido ser : un pionero *in mente*, un católico por instinto, un francés por inclinación y un espiritual aristócrata con maneras democráticas. La influencia que Willa Cather dejó en la anterior generación — una generación que estaba haciendo sitio a Hemingway — fue extensa aunque poco profunda. Willa Cather era una artista consumada, a la cual no es necesario defender ni situar en el lugar que le corresponde, pues lo hace por sí misma con el interesante mundo que nos describe. Con naturalistas como Anderson, Hemingway y Faulkner, « escapistas » como Cabell y Hergesheimer, reformistas como Dos Passos y aun humanistas como James, el estilo se convierte en un fin en sí mismo. Mas para Willa Cather, el estilo es el instrumento de que se vale el autor para expresar el mensaje que se propone dar. A su juicio, debe mantenerse con la claridad y transparencia del cristal, con objeto de que el pensamiento del autor (que ella considera de la mayor importancia) pueda brillar a través del estilo. La novela puede ser reducida a lo esencial, sin cargarla de minuciosas descripciones sobre vestidos, comidas, casas, calles, finanzas, psicología sexual y toda esta clase de accesorios o adornos literarios, tan gratos a Balzac, Norris, Dreiser y Zola. La escena debe quedar desnuda « para el juego de las emociones ». La « penumbra emocional » de la vida es su principal objetivo. El arte, explica Willa Cather, debe simplificarse para que pueda alcanzar la cima más elevada del proceso artístico, sin convencionalismos de forma ni de detalle, conservando al mismo tiempo el espíritu de la totalidad : todo lo que el escritor ha suprimido o cortado, está presente para el lector sensible, lo mismo que si estuviera impreso en la página. El auténtico triunfo de Willa Cather reside, no

tan sólo en su simplicidad, sino en la habilidad para fundir alma y cuerpo en un símbolo de cósmica importancia, en lograr lo real dentro de lo figurado, en fundir o mezclar lo individual y singular con lo colectivo, con objeto de identificar lo general y lo específico. En síntesis, el significado de su pensamiento y de su obra es el siguiente: Tradicionalismo, admiración profunda por los épicos días de los pioneros, desdén y angustia ante el materialismo creciente, pasión por los artistas, tan sólo comparable a su pasión por los pioneros. *One of Ours (Uno de los nuestros)* es la historia de Claude Wheeler, un sensible joven nacido en una granja de Nebraska, quien, con su necesidad o ansia de vida y su respeto para la belleza, pronto se da cuenta de que se halla fuera de ambiente entre su familia y amigos. Después de fracasar en el trabajo y en el amor, se alista en las filas americanas en la primera Guerra Mundial. Algunos críticos consideran que la obra maestra de Willa Cather es *Death Comes from the Archbishop (La muerte viene del Arzobispo)* (1927), donde relata la historia del primer obispo de la Colonia. Es casi una crónica, es la vida de dos santos — el obispo y su secretario —, un Pedro y un Pablo del desierto, y su historia es la de sus pensamientos, sus corazones y sus almas. Willa Cather describe mucho espacio en poco lugar, siendo femenina en esto y en su apasionada expresión de los valores emotivos de la obra.

Willa Cather es una realista en cuanto se sirve, con candor y profunda simpatía, del material indígena de sus temas. Pero es más una realista de la escuela de Tolstoi o Hardy que una « verista » que se propone decir la pura verdad sin omitir nada. Su « verismo » aparece despojado de todos los aspectos superficiales e impertinentes de la realidad. Desde el punto de vista del estilo y habilidad arquitectónica, se distingue de todos sus compañeros de profesión. Sus libros están muy bien construídos, pero no es tan fanática de la forma que descuide la importancia espiritual de sus obras. Escribe con gran perfección, por cuanto sabe contar una historia de una manera precisa, dosificando sabiamente las escenas y, al mismo tiempo, logrando que el lector no perciba al escritor: es ésta la suprema prueba del estilo narrativo, y Willa Cather sale airosa de ella.

Shadows on the Rock (Sombras en la roca) (1931) ofrece inéditos aspectos históricos del catolicismo en América, con sus variadas estampas de Quebec a fines del siglo XVII. La última de sus novelas, *Sapphira and the Slave Girl (Sapphira y la esclava)* (1940), cuenta una historia basada en prejuicios raciales que Willa Cather oyera en su infancia, en Virginia.

ZONA GALE (1874-1938), nacida en Portage, Wisconsin, trabajó durante varios años en el periodismo en Milwaukee y Nueva

York. Perteneció al Board of Regents de la Universidad de Wisconsin. Parrington (1) dice que *The Loves of Pelleas and Etarre (Los amores de Pelleas y Etarre* (1907) es un « romance » de pueblo, y que *Friendship Village (La aldea de la amistad)* (1908) pertenece a la escuela folklorista. Spiller (2) considera a Zona Gale una brillante analista, que rompe con los convencionalismos del Middle West a fuerza de impulso y pasión. Van Doren (3) la juzga como una novelista almibarada, pero que no carece de talento. La última obra citada, junto con *Friendship Village Love Stories (Historias de amor de la aldea de la amistad)* (1909), presenta un pueblo utópico y venturoso : la vida es de color de rosa, todo es pura ambrosía y los finales son siempre felices. Otras obras importantes son : *When I was a Little Girl (Cuando yo era una niña)* (1913), autobiografía. *Miss Lulú Bett* (1920), que es un alegato contra los convencionalismos sociales y en el que alienta un franco sentimiento de rebeldía contra los rígidos y limitados horizontes de la vida pueblerina ; la protagonista es una pobre muchacha que vive a expensas de su hermana y del marido de ésta, a cual más necio ; se permite una pequeña aventura que la libera momentáneamente y, aunque vuelve en seguida derrotada, se siente feliz por su acto de rebelión. Ésta es la más apreciada de las novelas de Zona Gale, y, acaso por ser un auténtico drama realista, alcanzó con ella el Premio Pulitzer. *Birth (Nacimiento)* (1918) narra la pequeña tragedia de un hombre que, a despecho de su buen corazón, obra siempre torpemente ; carece de suerte y cansa a todo el mundo. Esta obra, de tono fuertemente realista, es una excepción entre los suaves y felices estudios de aldea o pueblos escritos por Zona Gale. Escribió también un tomo de ensayos, *Portage, Wisconsin and Other Essays (Portage, Wisconsin y otros ensayos)* (1928), *Borgia* (1929), *Papa La Fleur* (1933), *Magna* (1939), etc.

Ole Edvart Rölvaag (1876-1931) figura, en primer término, entre los emigrantes noruegos que marcharon a América. Fue profesor de noruego en St. Olaf College, en Minnesota, y toda su vida luchó por que los emigrados de su país conservaran la cultura y las tradiciones raciales dentro de la vida americana. Su primera novela, escrita en noruego, se publicó en dos partes (1924-1925) en Noruega y se tradujo después al inglés con el título de *Giants in the Earth (Gigantes en la tierra)* (1927). La obra pertenece totalmente a la literatura americana por el espíritu que la informa. Ocurre en el Sur de Dakota y describe los momentos épicos de los Estados Unidos en el tiempo de los pioneros y la

(1) Op. cit., pág. 377.
(2) Op. cit., págs. 1211 y 1243.
(3) Op. cit., pág. 164.

lucha por las fronteras, con un tono que bordea la tragedia. Es una obra de profundo realismo, de rico contenido y escrita con un estilo brillantísimo. Per Hansa, el héroe, es la encarnación de la fuerza primitiva. Descuella sobre los demás en todo cuanto hace, ya trabaje, ría, se encolerice o perdone. Su esposa, Beret, es el temor primitivo. Vive en perpetuo terror del castigo. En el relato, la pradera misma es la naturaleza primitiva, el espíritu de la tierra. Por un momento Per Hansa, conquistador aparente de los vastos espacios, carece de fuerza para enfrentarse con los presentimientos que cercan a Beret. Es un día de gran alegría el del nacimiento de Peder Victorius, con lo que se tranquilizan el padre y la madre, el hombre y la mujer. Esta primera parte se llama « La posesión de la tierra », en la que se presenta el conflicto de la fuerza y de la debilidad humanas. Luego nace Peder Victorius. El hombre entra en posesión de la tierra ; su simiente sobrevive para « La fundación del reino », título de la segunda parte del libro, más complicada, porque trata de la vida en comunidad. Es el eslabón que une esta obra con el volumen siguiente, la historia de Peder : *Peder Victorious* (1929), que presenta la trágica separación entre madre e hijo ; ambos pierden todo sentido de intimidad : él no puede comprender los cantos de ella ni puede nutrirse de lo que el alma de su madre se ha nutrido. El hijo avanza hacia el futuro y habla la lengua extraña de una nueva tierra. Es ya un americano. A estas dos obras añadió *Pure Gold (Oro puro)* (1930), *Their Father's God (El Dios del padre)* (1931) y *The Boat of Longing (La barca del anhelo)* (1933). Rölvaag escribió siempre en su lengua nativa, contando para sus versiones en inglés, con una cuidadosa supervisión.

Dorothy Canfield Fisher (1879) nació en Lawrence, Kansas. Su padre fue un notable educador y presidente de universidad ; su madre, música y artista. Sus primeros años los pasó en el Middle West, en Francia y en Nueva York. Se doctoró en Lenguas Romances en Columbia, en 1904. Su tesis, publicada más tarde, versó sobre *Corneille and Racine in England (Corneille y Racine en Inglaterra)*. Se casó en 1907 y se estableció en Arlington, Vermont. La vida rural de esta región queda reflejada en la mayor parte de sus novelas y cuentos, sobre todo en *Hillsboro People (Gente de Hillsboro)* (1915), *The Brimming Cup (La copa llena hasta el borde)* (1921) y *Raw Material (Materia prima)* (1923). *The Montessori Mother* es una de sus obras sobre temas educativos y la primera contribución en inglés al sistema educacional Montessori. Desde 1917 hasta 1919 vivió en Francia, trabajando para la guerra. Su libro *Home fires in France* (1918) se considera uno de los más conmovedores sobre la primera Guerra Mundial. En 1921 se publicó su traducción de *Cristo*, la famosa

obra de Papini. Muchos de sus libros han sido vertidos a diversas lenguas europeas.

En las primeras novelas de Dorothy C. Fisher se advierte la influencia de James, aunque después siguió las huellas de Sinclair Lewis en su manera rebelde, especialmente en *Seasoned Timber (Madera seca)*, aunque esta obra conserva aún el estilo de James. El producto de esta fusión puede resultar híbrido, pero no deja de ser interesante para diversas clases de lectores : los que gustan del localismo o de la Naturaleza, los que quieren novelas de amor o nobles sentimientos, los que odian el fanatismo y toda suerte de antisemitismo en particular. Dorothy C. Fisher escribe novelas sobre la vida provinciana, para las cuales se inspira en el ambiente de Vermont. A juicio de algunos críticos es una de las más competentes novelistas americanas. Su prosa es clara y bien construída, muy sólidos sus caracteres y los sucesos son narrados de un modo directo y vigoroso. Desde el punto de vista de la técnica es, sin duda, una de las más distinguidas escritoras norteamericanas. Su punto débil reside en la elección de la tesis para sus novelas, porque Dorothy C. Fisher es demasiado intelectual para basarlas sólo en personajes o incidentes y necesita siempre una subestructura que, por lo general, es tan poco sólida o tan manoseada, que apenas es necesaria. Por ejemplo, la tesis de *The Brimming Cup (La copa llena hasta los bordes)* estriba en que una mujer debe preferir su marido e hijos antes que a un bribón. Aparte lo obvio de tal tesis, la novela es importante por su estudio de las relaciones familiares y su observación de la vida pueblerina. *Rough-Hewn (Desbastado)* (1922) es otro ejemplo de descripción de una pequeña ciudad, escrita con todo el entusiasmo de un Tarkington. En general, el mayor interés de Dorothy C. Fisher se cifra en su cultura y, aunque ésta ha sido interpretada con ciertas reservas, todos sus libros aportan algo a este respecto. Se sitúa al margen de la controversia sobre « the village », el pueblo o aldea, tan encendida en esa época, y se resiste a encontrar nada en la pequeña ciudad que sea hostil a la cultura. De una manera más específica, Dorothy C. Fisher dedica su atención al problema educativo y al precio que una frívola vida social exige de la gente cultivada. Parrington (1) dice que es una inteligente dramatizadora de la vida corriente, cree en la mujer triunfadora, etc. Sus dos principales temas son : la protesta contra las exigencias de la vida social, como en *The Squirrel Cage (La jaula de la ardilla)* (1912), y la defensa de la pequeña ciudad, en la creencia de que la amistad engendra un espíritu artístico más fino que la cultura y el arte del Viejo

(1) Op. cit., pág. 375.

Mundo puedan ofrecer. También hallamos vívidos, aunque menos detallados, retratos en *Basque People (Gente vasca).*

SINCLAIR LEWIS (1885-1951) nació en Sauk Center, Minnesota, y murió en Roma. Se graduó en Yale en 1907, se hizo reportero y, más tarde, director de «magazines» y editoriales. Sus cuatro primeras novelas — *Our Mr. Wrenn (Nuestro Mr. Wrenn)* (1914), *The Trial of the Hawk (La pista del halcón)* (1915), *The Job (La tarea)* (1917) y *The Innocents (Los inocentes)* (1917) — no atrajeron apenas la atención del público. Pero en *Free Air (Aire libre)* (1919) se advertía ya una fuerza narrativa de primer orden. Al año siguiente, vio la luz *Main Street (Calle Mayor)*, novela de Gopher Prairie, pequeña ciudad del Middle West. Es una diatriba contra la vida de las pequeñas ciudades norteamericanas, que el propio Sinclair Lewis define, en este libro, como un lugar en que no circula la vida y en donde los únicos satisfechos « son los callados muertos que desdeñan a los vivos por su constante actividad. La negación es canonizada como la única virtud positiva. La felicidad está prohibida. La esclavitud es buscada y defendida. La estolidez se convierte en una virtud divina ». Y añade que hay un virus producido por las pequeñas ciudades que infecta a la gente ambiciosa que vive demasiado tiempo en las provincias. Gopher Prairie es, pues, el símbolo de las pequeñas ciudades americanas, que Lewis describe implacablemente, con todas sus miserias y estupideces, sin preocupaciones acerca de si la obra gustaría o no. Sólo le interesa decir la verdad y dar salida a la indignación que le han producido unos años de vida provinciana en Sauk Centre, Minnesota. La sacudida producida por *Calle Mayor* fue muy violenta. Los tímidos, los cobardes o los indecisos que durante años y años habían pensado en la pequeña ciudad lo mismo que Sinclair Lewis expresaba en su libro, le consideraron algo así como un profeta. Tuvo un éxito de venta inmenso, pero, aunque muchas gentes pensaran como Lewis, nada cambió en las tediosas ciudades de provincias. *Babbitt* (1922) obtuvo también un gran éxito popular y fue el símbolo del hombre de negocios de la pequeña ciudad que alcanza el triunfo económico, pero que fracasa físicamente. La palabra *babbitt* es incorporada a la lengua inglesa para indicar a una persona sin atractivo físico. *Arrowsmith* (1925) es un estudio de la educación médica contemporánea y de la práctica de la Medicina. Esta obra ganó el Premio Pulitzer, que el autor rehusó como protesta contra el intento de hacer que los escritores fuesen « corteses, obedientes y estériles ». *Elmer Gantry* (1927) es una dura crítica contra el charlatanismo en la religión y ha promovido duros ataques contra su autor : presenta a un pastor evangelista que logra el éxito, siempre dentro del mundo de *babbitt*, lleno de

apetitos, no precisamente pastorales. Otras obras : *Dodsworth* (1929) pinta al viajero americano que visita Europa ; *Ann Vickers* (1933), *Work of Art (Obra de arte)* (1934), *Bethel Merriday* (1940), *Gideon Planish* (1943), *Cass Timberlane* (1945), que presenta problemas maritales, y *Kingsblood Royal* (1947), en donde ataca la discriminación racial contra los negros con el mismo vigor con que había atacado el provincianismo y el babbittismo. En 1930 le fue concedido el Premio Nobel, que se otorgó por vez primera a un americano.

Para Parrington (1), Sinclair Lewis es el muchacho díscolo de la literatura americana. « Su irreprimible sátira pertenece a una nueva e irritante escuela. Ha estudiado la técnica de los realistas, y bajo el disimulado pretexto de decir la verdad en forma objetiva y desapasionada, insiste en revelarnos al hombre inadaptado, como un pobre, desnudo y bifurcado animal que persiste en creerse un individuo monstruoso e inteligente. Es maliciosamente severo con todas las dignidades respetables. En sus manos, el noble *homo sapiens* de reputación común, se convierte en un innoble *homo libidinus et ventosissimus*, un animal poco atractivo, que corre en rebaño, sirve a su vientre y... El ciudadano libre de América, dueño de la tierra y de sus destinos, no resulta muy lisonjeado en el retrato que de él hace Sinclair Lewis... ». Agrega que éste sabe muy bien que, antes de poner en evidencia a una víctima, hay que conocer todas sus debilidades. Así, su pintura de George Babbitt, de Zenith, es implacable y capta al hombre en todas sus reacciones psicológicas y en las manifestaciones de su vacua realidad. Nada es perdonado : ni vanidades, ni obscenidades, ni las debilidades del alcoholismo... « Es algo así como una traición a la confiada naturaleza humana, hecha en el sagrado nombre del Arte ». Sin embargo, la pintura se asemeja extraordinariamente a la vida. « El método seguido es muy inteligente y caritativo. Se trata de despojar a la víctima de su adventicia dignidad, con lo cual la vida queda reducida a algo lamentable ». La sátira de Lewis, en verdad, no respeta ningún límite o cortapisa : provoca a la gente « respetable » en sus principios. Parrington se pregunta cuál es el descubrimiento de Lewis, que tan caro cuesta, y llega a la conclusión de que no es otro que éste : Los espléndidos Estados Unidos de América están poblados por un poderoso rebaño que corre en cualquier dirección a donde apunten sus narices, un rebaño de poder ciego, con grandes toros conductores, que rara vez tienen inteligencia. Y, ¿qué significa este rebaño a la luz de los ideales humanos y raciales? ¿Qué clases de guardianes de la civilización son tales

(1) Op. cit., págs. 360-369.

gentes? Parrington se indigna ante las conclusiones de Sinclair Lewis y dice que no ha sabido entender el significado de la buena vida, que injuria a Babbitt porque no es Platón, que si Diógenes ganó una reputación injuriando a la humanidad, no es muy seguro que con ello le rindiera un gran servicio ; y tal es el caso de Sinclair Lewis, puesto que se muestra incapaz de entender los finos valores éticos que subrayan y animan la vida americana corriente.

Seidel Canby, en *Seven Years Harvest (Cosecha de siete años)*, dedica un capítulo a Sinclair Lewis, titulado «Guerra de sexos» (1). Enfoca la obra de Lewis desde este aspecto, especialmente a través de la novela *Dodsworth*. Como la mayor parte de los críticos, opina que Lewis tiene tanto de novelista como de reportero; cuando el tema es puramente imaginativo y está cargado de interés, la novela alcanza una auténtica grandeza. Cuando el tema es débil, se hace discursivo o vituperador. Y es que Sinclair Lewis, como la mayoría de los escritores de su época, se informa concienzudamente antes de comenzar una novela. Sigue en esto a Flaubert, a Balzac o a Zola. La diferencia es que a Lewis no le interesan los valores estéticos ; sólo se preocupa por los problemas sociales, y su estilo que, sobre todo en los diálogos, puede llegar a alcanzar un verdadero virtuosismo, le interesa únicamente como medio de expresión de sus ideas. En esto aprendió bien la lección que Dreiser no llegó a realizar nunca. Volviendo al tema de la lucha de sexos, que Lewis no trata en sentido biológico, sino simplemente ético y social, a la luz de *Dodsworth* nos damos cuenta de que su autor pone de manifiesto la falsedad de la superior posición de la mujer en los Estados Unidos, su falta de sensibilidad, su frío dominio sobre el hombre, su cultura postiza y su completo materialismo. Si hay pasión en este libro, no es pasión amorosa, sino, más bien, antifeminismo cerrado. En general, la mujer americana siempre aparece retratada con un realismo poco favorecedor, pero en ningún libro de Sinclair Lewis como en *Cass Timberlane* se ha hecho un tan violento ataque contra ella — y nunca nada semejante en una obra americana —, donde sostiene la tesis de que el hombre yanqui vive asustado o aterrado por su mujer. Vemos, pues, que desde sus primeras obras, Lewis enjuicia duramente a la mujer. Así, *Main Street (Calle Mayor)* nos presenta el fracaso de Carol Kennicott, cuando pretende reformar la vida y las costumbres de los pacíficos ciudadanos de Gopher Prairie, fracaso que no es sólo debido a la vulgaridad de los habitantes, sino que se debe a la falta de consistencia cultural e intelectual de Carol. Aunque, en realidad, en esta obra, la verdadera protagonista es la ciudad centrada alrededor de la Calle Mayor.

(1) Páginas 133-139.

Para Spiller (1), más que una pintura de hechos, es una cruzada contra la mezquindad de las ambiciones americanas. Otro tanto puede decirse de *Babbitt*, retratado tan escrupulosamente, con tan implacable objetivo que, por fuerza, la descripción se convierte en sátira. En Babbitt, el beneficio o provecho es una moral, porque significa servicio, utilidad, y ésta se justifica a sí misma. Babbitt es un buen hombre, con una gran vitalidad, pero crasamente ignorante de todo lo que no sea vender. Si *Babbitt* es la obra de Sinclair Lewis que ha alcanzado mayor popularidad, *Arrowsmith* es una de las más documentadas. Tiene más de reportaje que de novela, a pesar de que presenta a un idealista que decide dedicarse a la medicina, aunque, a la postre, presionado por la vida, tenga que ceder en su amor a la Ciencia. Aparece en este libro uno de los pocos personajes femeninos —la primera mujer de Arrowsmith —en los que Sinclair Lewis ha vertido auténtica ternura y abnegación.

En cuanto al estilo, Sinclair Lewis se propone, con el ritmo y el énfasis de sus diálogos, dar una muestra de la idiosincrasia norteamericana. Es un estilo forjado en una agudísima descripción del «slang» y los apócopes del nuevo materialismo; con frecuencia, hábiles diálogos y monólogos revelan los caracteres, con un toque del autor aquí y allí. Aunque no puede decirse que sea un estilo bello, alcanza a veces una gran belleza.

En *It Can't Happen Here (No puede ocurrir aquí)* (1935) presentó al fascismo americano como algo real y vívido, pero la obra es inacabada e imperfecta y, por otra parte, el interés de su tema ha disminuído con la derrota de los fascismos alemán e italiano.

Las obras posteriores de Lewis inciden más o menos sobre sus primeros temas. *Elmer Gantry* es la que ha recibido una más severa crítica. Nadie la ha enjuiciado imparcialmente. La obra es un violento ataque contra la Iglesia americana, y resulta demasiado fuerte para el gusto del público americano.

A pesar de las acerbas críticas a su obra, Sinclair Lewis es uno de los más vigorosos novelistas de su época. Para Canby (2), es un historiador social: «El arte que no se circunscriba a una servidumbre social, no le interesa. Su espíritu es demasiado inquieto para eso. Domina más en su mente el reportero». Y termina diciendo que si todos los hombres no son Babbitt, tienen una fuerte tendencia a convertirse en él. Y, por lo menos, el sector social retratado por Lewis, no podrá decir que éste falsea la historia.

Blankenship (3) considera que la cualidad predominante de Lewis es su sensitiva inteligencia. Es maravillosa la seguridad

(1) Op. cit., vol. II, pág. 1225.
(2) Op. cit., pág. 139.
(3) Op. cit., pág. 664.

con que recoge cuanto oye y ve. Pero su gran contribución a la novela actual, es el manejo del lenguaje vulgar americano en boca de sus personajes. Emplea los distintos incidentes de la trama con gran eficacia y da a sus argumentos un gran dinamismo. Sus caracteres tienen casi la categoría de símbolos, pero también hay en ellos autenticidad, aunque, a la postre, se nota la falta de un toque final que, elevándolos de su condición de muñecos, les dé verdadera vida. « Precisamente en esto consiste el fracaso de Sinclair Lewis, que le priva de ser llamado un grande y completo novelista ».

Su última obra es *The God-Seeker (El buscador de Dios)* y se publicó en 1949.

Para terminar, diremos que es curioso que Lewis sea aún recordado en la Universidad de Yale por su actitud rebelde. Estaba interesado en toda clase de reformas. Al tercer año no pudo resistir la Universidad y se unió al grupo de socialistas utópicos fundado por Upton Sinclair en Helicon Hall. Después, abandonó la comunidad e hizo sus primeros intentos como escritor. En 1906 volvió a Yale para graduarse al año siguiente.

Dícese que, antes de morir, dejó el boceto del argumento de un nuevo libro, *Courage (Valor)*, basado en el tema de que el valor, el coraje, es una comodidad o conveniencia de los que tienen miedo.

Sherwood Anderson (1876-1941) nació en Camden, Ohío. Su padre era guarnicionero y se preocupaba poco de la familia. Anderson describe su carácter en algunos de sus cuentos y novelas. La madre, por el contrario, parece tener gran capacidad y recursos para sacar adelante la casa. Anderson acude a la escuela hasta los 15 ó 16 años, después puede considerársele como un autodidacto. En 1898, como un medio para romper la monotonía y alejarse del trabajo manual con que gana su vida, se alista en el ejército para luchar en Cuba contra los españoles. Regresa a Ohío, se casa y se hace fabricante de pinturas, pero, hastiado del negocio, lo abandona para marchar a Chicago. En esta ciudad se dedica a la publicidad durante unos años, a sueldo de una agencia. Por fin, se establece en Marion, Virginia, donde dirige dos periódicos semanales, uno republicano y otro demócrata. Su primera novela, *Windy McPherson's Son (El hijo de Windy McPherson)* (1916), que contiene gran parte de sus propias experiencias, está escrita bajo la influencia de otros novelistas contemporáneos, según él mismo confesó más tarde. No obstante, aparecen ya en ella los personalísimos rasgos de Anderson. *Marching Men (Hombres en marcha)* (1917) presenta unas características semejantes a la anterior. Ambas son una protesta contra el materialismo, o, más bien, contra el fracaso de la civilización ameri-

cana en el orden espiritual. Pero la novela no es el género que mejor le sienta a Anderson. Sus mejores obras continúan siendo los cuentos, las historietas. En 1919 alcanza su mayor éxito, aunque también las críticas más violentas, con su colección de cuentos *Winesburg, Ohio;* en total, veinticuatro narraciones grotescas que ofrecen una especie de semblanza psicológica — cada una de ellas —, e intentan demostrar los trastornos y las consecuencias psicológicas de la represión impuesta por una moral mal entendida o por unas costumbres estereotipadas. No todas las historias de este libro son buenas. Las mejores — *The Teacher (El profesor), The Strenght of God (La fuerza de Dios), Mother (Madre), Godliness (Piedad)* y alguna otra — describen con vigor y concentrada intensidad la tragedia de vidas y almas reprimidas, enfermas a causa de sus deseos frustrados. *Poor White (Pobre blanco)* (1920) es también un relato semiautobiográfico y una reiteración en la idea que informa sus dos primeras novelas. Viene después otra de sus mejores obras : *The Triumph of the Egg (El triunfo del huevo)* (1921), con trece historietas y dos poemas en verso libre. El tono general es inferior al de sus anteriores obras; pero, en cambio, los pocos cuentos buenos que contiene, son de los mejores que ha escrito : entre ellos, *I Want to Know Why (Quiero saber por qué), Brothers (Hermanos), The Egg (El huevo).* El primero es el soliloquio de un muchacho cuya primera experiencia del mundo le deja asombrado por su sordidez y fealdad. He aquí lo que el propio Anderson dice en *El huevo :* « Lo grotesco ha nacido fuera de los huevos y fuera de la gente... Me desperté al alba y durante largo rato observé el huevo que estaba encima de la mesa. Me pregunto por qué tienen que existir los huevos y por qué del huevo viene la gallina que, a su vez, pone el huevo. La pregunta va hasta mi sangre. Ha permanecido allí, imagino, porque yo soy el hijo de mi padre. Con todo, el problema continúa insoluble en mi mente. Y eso, concluyo, es otra evidencia del completo triunfo final del huevo, al menos en cuanto concierne a mi familia ». *Many Marriages (Muchos matrimonios)* (1923) es una de las novelas preferidas por el autor, pero no por el público, porque el método subjetivo, al que cada vez más se aficiona Anderson, hace difícil la lectura. Las definiciones psicológicas, el simbolismo, tan alejado del lugar común, resultan poco claros para el lector corriente. Además, se ha censurado esta obra por la excesiva franqueza con que trata el tema sexual, y lo mismo ocurre con otras. *Dark Laughter (La risa negra)* (1925) está considerada por muchos críticos como una de las más poéticas novelas contemporáneas de los Estados Unidos. El tema es el mismo que en todo momento preocupa a Anderson : el desasosiego, la inquietud y la evasión, pero tejido en poéticas

« rapsodias » sobre el Mississipí y los negros semiprimitivos que viven a lo largo de sus riberas. Esta vida primitiva es para el autor como una liberación de la vida civilizada. Sin embargo, se le achaca su parecido a Lawrence y Joyce. *A Story Teller's Story (La historia de un narrador de cuentos)* (1924) es un libro autobiográfico en el cual emplea la misma técnica impresionista e introspectiva que utiliza en sus novelas y cuentos. Sin embargo, a pesar de sus procedimientos psicoanalíticos, Anderson no puede ser calificado de científico, y él mismo ha repetido muchas veces que éstos no son sino los resultados de sus propias observaciones. Anderson actúa en sentido inverso que Lewis, aunque sus preocupaciones y punto de partida sean idénticos, no en vano ambos son hijos del Middle West y producto de una época de protesta, de « la rebelión contra la pequeña ciudad ». Pero mientras Lewis no ve el reflejo de los hechos más que por su consecuencia en lo externo, es decir, como un reportero profundamente interesado y preocupado por el desarrollo industrial y la estandarización de su país, Anderson, también en rebeldía contra el medio ambiente, busca la explicación en lo más profundo del ser. Y, analizando el subconsciente, halla las raíces del mal en la represión de los más auténticos impulsos del hombre. Anderson, por este método, intenta penetrar hasta lo más profundo de los pensamientos humanos y encontrar la respuesta a muchas preguntas que le preocupan ; pero no siempre logra un resultado satisfactorio, tal vez debido a que no siempre encuentra los términos con que expresar su pensamiento. Es éste el mayor defecto de Sherwood Anderson. Su estilo queda desnudo y desprovisto de todo artificio literario, y si tropieza con la dificultad de no acertar a decir exactamente lo que quiere decir, no se esfuerza en vencerla. A este respecto dice Ludwig Lewisohn (1) : « Su obra es decadente y fragmentaria en el dibujo de los caracteres. No puede manifestarse con claridad y plasticismo a través de las numerosas almas torturadas que describe, porque él no puede hablar fuera de sí mismo. Pero tiene momentos de expresividad ; tiene sus horas y puede tener aún otras en las que alcance su expresión... Su arte es el grito medio articulado de las almas atormentadas en el infierno que se han forjado ellas mismas... Lo mejor de Sherwood Anderson está justificado, por ejemplo, por los libros de William Faulkner. Este tipo de arte no puede favorecernos. O encontramos un nuevo idealismo o nuestra literatura perecerá ». Blankenship (2), por su parte, dice : « Su estilo tiene siempre una fuerza, una honradez y una naturalidad que lo elevan a la categoría de los genuinos y más distinguidos estilistas. Sus me-

(1) Op. cit., pág. 487.
(2) Op. cit., págs. 671-672.

jores cuentos nos hacen sentir que Sherwood Anderson es un hombre cordial, sincero, que está diciendo con la mayor honradez y llaneza algo que él casi no entiende. Como muchos místicos, Anderson tiene un corazón de poeta ». Anderson ha publicado dos volúmenes en verso libre —*Mid-American Chants (Cantos de Norteamérica central)* (1918) y *A New Testament (Un Nuevo Testamento)* (1927)—, pero, en realidad, gran parte de su prosa es mucho más poética, en concepto y expresión, que lo son estos libros de poesía. Con respecto al misticismo de Sherwood Anderson, el mismo Blankenship opina que es un verdadero místico, aunque su originalidad le impide identificarlo con el misticismo tradicional. Lo compara con el de Whitman, aunque no deja de reconocer la diferencia entre el vago misticismo de *Winesburg, Ohio* y la seguridad que emana de las *Leaves of Grass (Hojas de hierba)*. Anderson persigue el logro de una mística identificación con la Humanidad, y al no lograrlo, se siente inseguro. No alcanza nunca ese punto de equilibrio, que es la tradicional recompensa del misticismo. Ha nacido en una época poco propicia para el misticismo, una época de auge del materialismo, anunciador de la era de la máquina. Anderson opina que el individuo, a causa de la rigidez de las normas del decoro que se le imponen, suele aventurarse por los caminos que le trazan sus secretos deseos, a través de terrenos apenas hollados : sólo la presión de excesivas inhibiciones puede distorsionar los espíritus humanos hasta hacerles alcanzar formas grotescas.

H. S. Canby (1) cree que « Sherwood Anderson no pertenece a la generación de escritores de la posguerra que se consideran pioneros de una nueva estructura social y de una nueva, aunque informe, filosofía. Hay que situarlo, más bien, en una antítesis hegeliana, con la de Glasgow y Cabell. Como perteneciente al siglo XIX americano, escribió sobre su cultura con la actitud objetiva de quien ni defiende ni profetiza. Su misión consistió en exponer un descuidado aspecto de una época de fácil éxito. Sin él y su mundo, el Middle West hubiera quedado inexpresado en una importante faceta de su experiencia emocional. A Anderson puede, quizás, achacársele no haber creado caracteres, exceptuando los de muchachos, tal vez el de un solo muchacho. También carece de fuerza expresiva para darnos, en síntesis, el ambiente de una región o de una sociedad. Es menos realista, más místico que Dreiser ; de hecho, su realismo se circunscribe a la honradez con que ha confesado sus experiencias personales y al modo como hace sus descripciones. En tales cualidades se anticipa a Saroyan y a Steinbeck. Y explica — lo que no hizo Sinclair

(1) *Fiction Sums Up a Century*, en SPILLER. Op. cit., vol. II, págs. 1232 y 1233.

Lewis — por qué tantos Babbitts se hacen cada vez más intransigentes y vacíos ».

Sherwood Anderson difiere de los primeros naturalistas en el material que utiliza y el interés dramático que infunde a sus obras. Su arte se relaciona más con la vida interior que con la externa, más con los estímulos latentes en el individuo que con los que proceden de causas exteriores. Pero acepta el criterio general del naturalismo : determinismo, distorsión, pesimismo. Sus simbolismos son oscuros y confusos. Un tema casi único le obsesiona : los desastrosos efectos de las frustraciones y represiones que desembocan en reacciones insólitas ; un ambiente mezquino, que conduce a extrañas aberraciones ; los instintos reprimidos, que estallan en acciones anormales. La consecuencia es una negra soledad, el ansia de solidaridad y, al mismo tiempo, la imposibilidad de satisfacerla. La nota determinista queda expresada en dos imágenes : el muro y la fuga, huyendo de lo que nos sujeta fuertemente. Pero al escapar de la vieja personalidad en busca de una nueva, no podemos desprendernos de aquélla.

Cuando Anderson sale del campo de la pura ficción para intentar generalizar como un sociólogo o un economista, tal empeño se muestra superior a sus fuerzas. Él es tan sólo un artista, incapaz para la información y la generalización de los hechos, para conseguir el equilibrio y el dominio de éstos, porque sólo se apoya en el entusiasmo lírico y no en las estadísticas. Se le achaca la influencia, puramente formal, de Gertrude Stein.

Otras obras de Sherwood Anderson : *Hello Towns (¡Hola, ciudades!)* (1929), *Nearer the Grass Roots (Más cerca de las raíces de la hierba)* (1929), *Perhaps Women (Acaso las mujeres)* (1931), *Beyond Desire (Más allá del deseo)* (1932), *Death in the Woods (Muerte en los bosques)* (1933), etc. Su último libro, publicado póstumamente, fue un tomo de *Sherwood Anderson's Memoirs (Memorias de Sherwood Anderson)* (1942).

Ring Lardner (1885-1933) es el humorista típicamente americano y sólo para los americanos. Pertenece a la era del jazz, de los negocios fabulosos, de la supremacía del deporte sobre los intereses colectivos. Sus temas, su lenguaje, su estilo, a pesar de su ingenio y de sus miras sociales, adolecen de todas las limitaciones de una época exclusivamente materialista. Porque, aunque toda su obra es una sátira de este materialismo, él mismo, con su tono desenfadado y frívolo, constituye una parte integrante de su época. Su postura es de transición. Tiene muchas de las características de « O. Henry » y, como él, cuida mucho los argumentos y, sobre todo, el desenlace, siempre sorprendente. Su humorismo es amargo y aparece impregnado de sátira social

y de un sentimiento de rebelión contra el materialismo americano. Sus caricaturas literarias sobre determinados tipos de los que en americano vernacular se han venido a llamar « dumb-bells » — pesas gimnásticas —, son una despiadada exposición de la insensatez humana. Usa hábilmente el lenguaje nativo. No es un idealista, como Anderson, y se contenta con mantener siempre bien afilada la hoja de su navaja humorística, pues no alienta en él ningún ansia de reforma. El papel de Ring Lardner en la literatura americana es el de un reportero deportivo con un agudo sentido del humor que aporta nuevos temas relacionados con la vida moderna. Así, ncs presenta, en *Champion (Campeón)*, el trasfondo del pugilismo comercializado. Sus mejores cuentos están coleccionados en *How to Write Short Stories (Cómo escribir cuentos)* (1924) y *The Love Nest (El nido de amor)* (1926). Ring Lardner ha escrito también acerca del mundo del cine. Aparte estas aportaciones, ofrece el interés de haber introducido en sus cuentos los nuevos giros del lenguaje hablado americano, sin más propósito que el de lograr una atmósfera realista. Otras obras : *My Four Weeks in France (Mis cuatro semanas en Francia)* (1918), *Regular Fellows I Have Met (Individuos corrientes que he encontrado)* (1919), *The Young Immigrants (Los jóvenes inmigrantes)* (1920), *Symptoms of being 35 (Los síntomas de los 35)* (1921), *The Big Town (La gran ciudad)* (1921), *Say It with Oil (Dígalo con petróleo)* (1923), *The Story of a Wonder (La historia de un portento)* (1927), *June Moon (Luna de junio)*, con George S. Kaufman (1930), *First and Last (Primero y último)* (1934).

Otros novelistas sociales. Después del colapso financiero de 1929, los escritores descubrieron nuevos aspectos de Norteamérica que habían sido desdeñados o desconocidos. Aparece el género dedicado a la novela proletaria, con figuras de cierta importancia, cuyas obras alcanzan popularidad mundial. Entre ellas, encontramos a AGNES SMEDLEY (1890), autora de *Daughter of Earth (Hija de la tierra)* (1929), obra más autobiográfica que de ficción ; MARY HEATON VORSE escribe *Strike (Huelga)* (1930), acerca de los obreros textiles de Carolina del Norte; MICHAEL GOLD, *Jews Without Money (Judíos sin dinero)* (1930), etc. Todas estas obras están escritas con conciencia de clase y con un sentido de la responsabilidad de su misión. Eran la reacción lógica ante una situación en que había millones de parados, hambre y una terrible crisis. Pero, durante esta época, una novela se destaca e

(1) Op. cit., págs. 117-118.
(2) PERCY H. BOYNTON, *America in Contemporary Fiction*. Chicago, 1940, pág. 200.

impone a su autora : en ella se describe la lucha por la subsistencia de los campesinos chinos, aunque el problema era el mismo que trataban de solucionar los americanos ; de ahí la actualidad y enorme vigencia de la obra. Su título era *The Good Earth (La buena tierra)*, y su autor, una mujer : PEARL S. BUCK (1892) que trae a la literatura americana un escenario desconocido y exótico y pretende ser una lección para la depresión moral que sufrían los norteamericanos ante el primer choque serio con la adversidad. La dureza de la vida en China, el estoicismo de sus mujeres y de sus hombres eran un ejemplo y una esperanza. Pearl S. Buck nació en Virginia. Sus padres eran misioneros. La llevaron a China cuando tenía un año y no volvió a los Estados Unidos hasta después de los 20, exceptuando unos pocos años pasados en un colegio americano. Pearl S. Buck habla y escribe el chino y considera a China como su patria. Sin embargo, siendo profesora de la Universidad de Nankín fue víctima de algunas molestias a consecuencia de la protesta antiextranjera de 1927, las cuales le hicieron darse cuenta de que para los chinos ella sería siempre una extranjera. Al verse apartada de la vida que amaba, sintió el impulso de escribir acerca de su patria de adopción. Así surgió *La buena tierra* (1931), — premiada con el Pulitzer en 1932 — *Sons (Hijos)* (1932) y *A House Divided (Una casa dividida)* (1935), formando, finalmente, una trilogía : *House of Earth (La casa de tierra)*, que refiere la vida de la familia Wang, sus años de progreso y prosperidad y, por último, su desintegración a consecuencia de los trastornos del mundo actual. En 1934 tradujo al inglés, con el título *All Men Are Brothers (Todos los hombres son hermanos)*, la gran novela china *Shui Hu Chan*. De regreso a América, ha seguido escribiendo otras novelas y dos biografías de su madre — *The Exile (El exilio)* (1936) — y de su padre — *Fighting Angel (El ángel luchador)* (1936) — y otra excelente novela china, *The Patriot (El patriota)* (1939). La Academia Americana la galardonó con la medalla Howells (1935), por la obra más notable publicada en cinco años. En 1938 recibió el Premio Nobel. Se ha hablado de su estilo bíblico, pues, en realidad, es el que mejor cuadra a sus novelas chinas. Flexible y flúida, es siempre, por sus modismos y cadencias, como una pastoral realista o una saga. La substancia de *The Mother (La madre)* (1934) — historia de una campesina china — es tan ligera que el estilo, a veces, cae en una amanerada cadencia o sonsonete. En *The Good Earth (La buena tierra)* que, por el contrario, es rica en substancia, el estilo resulta apropiado para el tema y presta una agradable armonía a la convincente historia. Aun en aquellos países que no sufrían hambre, la novela tuvo la virtud de despertar las conciencias y de presentar un

ambiente nuevo, cuyos seculares y complejos sistemas de vida se habían venido abajo. Sólo la tierra perduró. La ambición de tierras sentida por Wang y su obstinación en apegarse a ellas, conmovió los sentimientos de muchas gentes.

En los Estados Unidos ha añadido Pearl S. Buck a la ficción americana uno de los más vastos países, la China, por la cual ha sentido hasta ahora grandes simpatías. Esta propaganda en favor de China la inició Pearl S. Buck a partir de su primera novela, *East Wind-West Wind (Viento del Este, viento del Oeste).* Pero acaso *Dragon Seed (La estirpe del dragón)* sea la más lograda desde el punto de vista literario : en ella se describen los esfuerzos de una familia de campesinos chinos contra la ocupación japonesa. Pearl S. Buck escribió también un buen número de relatos para niños, en los que interpretó la vida infantil en el Oriente, y libros no novelescos, además de artículos, no sólo para llamar la atención con respecto a las necesidades de China, sino también en favor de los derechos de las minorías raciales y el mejoramiento de la condición de la mujer en este país.

En 1938 publicó su primera obra que tiene como escenario los Estados Unidos : *This Proud Heart (Este altivo corazón).* En la actualidad, vive en este país, en el campo, consagrada a su hogar y a su literatura. Pearl S. Buck posee una sensibilidad poética extraordinaria, una gran fuerza creadora y una notable agudeza psicológica. Su prosa es natural, matizada, pictórica, fresca y vívida.

Otras obras : *Other Gods (Otros dioses), Portrait of a Marriage (Retrato de un matrimonio), Pavilion of Women (Pabellón de mujeres), American Unity and Asia (Asia y Democracia)* (1943), *Far and Near (Lejos y cerca)* (1947), *The Big Wave (Ola grande)* (1948), etc.

Louis Bromfield (1896) ha contribuído a completar el ciclo de expatriación y repatriación, actitud típica de los escritores americanos que participaron en la primera Guerra Mundial. Nació en Mansfield, Ohio, hijo de un granjero. Estudió en Cornell, Ohio Northern University y Columbia. Sirvió en una ambulancia americana agregada al ejército francés (1917-19), siendo recompensado con la Cruz de Guerra. Después de una larga residencia en Francia, en donde obtuvo la Legión de Honor (1939), y de haber publicado con éxito novelas y cuentos, regresó a los Estados Unidos dedicándose de nuevo a la profesión de su niñez, a la vida de granjero. Después de la primera Guerra Mundial, el escritor, para escapar del materialismo americano, y con objeto de escribir libros de escenarios exóticos, marchó a Francia. Pero la guerra del 1939-1945 le devolvió a la granja de Ohío, junto a sus padres. Sus cuatro primeras novelas comprenden una tetra-

logía titulada *Escape (Huída)*, cuyos personajes, para alejarse de sus convencionales ambientes en América, escogen, por lo general, como meta, el continente europeo. El primer volumen — *The Green Bay Tree (El árbol de Bahía Verde)* (1924) — aun es comúnmente considerada su mejor obra. Con *The Strange Case of Miss Annie Spragg (El extraño caso de la señorita Ana Spragg)* (1928), empezó una serie de novelas, en las que traza un complicado patrón de vidas con una vaga relación entre ellas. *The Farm (La granja)* (1933) es la historia de varias generaciones de una familia de Ohio, que constituyó un alto en su expatriación, aunque antes de volver para siempre de su agradable valle, su « Pleasant Valley », escribió dos novelas cuya acción discurre en un lejano escenario : la India. En 1937 publicó su larga novela *The Rains Came (Vinieron las lluvias)*, verdadero « tour de force » en el que empleó cuatro años de trabajo. La acción transcurre en un moderno Estado de la India, en Ranchipur. Un grupo de gentes — hindúes, europeos y americanos — de varia personalidad y distintos intereses trabajan más o menos conscientemente para elevar el nivel del Estado al de los modelos occidentales. El desastre, un terremoto, la inundación, la epidemia, destruyen muchos de los logros conseguidos, traen la muerte y la tragedia a algunos, pero dejan vivos a otros para continuar la obra empezada. La novela es, en síntesis, una pintura interesante. Bromfield, con arte de buen escritor, armoniza y unifica los heterogéneos elementos de la vida en la pequeña e ideal Ranchipur. Decir que la novela ofrece solución a los problemas de la India, es ir demasiado lejos. Pero es indudable que Bromfield es un observador excepcional de sus problemas. De aquí que el libro sea una obra informativa y seria que sabe entretener al mismo tiempo. Convence, porque tiene todas las apariencias de ser lógica y verosímil. Las reacciones de los personajes nos parecen normales y justas. Así, casi podemos llamarla « gran novela ». *Nights in Bombay (Noches en Bombay)* (1940) es el otro libro de Bromfield que se refiere también a la India. *Wild Is the River (El río salvaje)* (1941) tiene por escenario Nueva Orleáns durante el conflicto entre los soldados de la Unión y los altivos criollos, entre la sangre puritana con la represión de sus instintos y la vida sensual en un clima tropical. Se nos presenta un lienzo vívido, con las figuras siempre en acción, pero las excitantes historias que en la obra nos relatan, no acaban de convencer. Intensificando los colores vivos, Bromfield esmalta la acción con violentas emociones. A veces, por la seducción y brutalidad que imprime a sus personajes, tenemos la impresión de que Bromfield está escribiendo un « romance » de la vieja escuela. A despecho de la extravagancia del relato, percibimos los latidos que

nos revelan el proceso de descomposición de la ciudad. Con todo, en *Wild Is the River (El río salvaje)* triunfa la habilidad técnica de Bromfield, especialmente porque ofrece un estudio muy sagaz de las dos formas de vida en conflicto. *Until the Day Break (Hasta el amanecer)* (1942) ocurre en París, « la ville-lumière », bajo la bota del opresor alemán... Los soldados alemanes procuran que todas las cosas sean « correctas », pero cada francés trabaja secretamente para arrebatar el triunfo a los vencedores. Este es el fondo de la dramática historia de Roxana Dawn, joven americana que ha ganado fama como bailarina en París ; de su novio, Nicky, un muchacho encantador, irresponsable, enamorado de París ; de Levantine d'Abrizzi, representante de Roxie, que llevó adelante y con éxito un movimiento clandestino para contribuir a la destrucción del poderío nazi ; del comandante alemán, personificación de la « corrección », que amaba a Roxie con una perversa y extraña pasión... Cuando escribe sobre el pueblo de París, Bromfield lo hace con dignidad y vigor. La novela es, ciertamente, algo espectacular, pero la verdad y la emoción que alientan en ella la libran de caer en la vulgaridad. *Mrs. Parkington (La señora Parkington)* (1943) presenta el retrato de una gran dama neoyorquina de 82 años en 1942, que luego de salir de Leaping Rock, Nevada, a los 17, se casó con el comandante Parkington, de Nueva York. Después de la muerte de su esposo, la señora Parkington se convierte en jefe de su familia, administra su inmensa fortuna, conoce íntimamente a reyes y reinas y es una amiga encantadora hasta el fin de su vida. Recuerdos del pasado de Mrs. Parkington pasan con frecuencia por el libro. En general, las caracterizaciones son buenas, aunque no demasiado. El tema no es nada novelesco ni muy original ; pero hay en la obra una vitalidad, una riqueza de detalles, un calor vital, que la elevan por encima de lo común. Es una novela agradable y entretenida, en la que su principal personaje, Mrs. Parkington, es un modelo de distinción. Hay que recordar que Bromfield no es un escritor profundo, aunque sí un narrador de talento, creador de muchos caracteres interesantes. *What Became of Anna Bolton (Qué pasó con Ana Bolton)* (1944) cuenta la historia de esta mujer, fabulosamente rica, viuda de un americano excéntrico, huésped distinguida y considerada de los hoteles y salones europeos. La gente sabía muy poco de su pasado, pero ella poseía dinero bastante para comprar las mejores martas y las más estupendas esmeraldas de Europa, y así se la aceptaba. Dave Sorrell, corresponsal del *Times*, conocía el fondo de Ana, porque había ido a la escuela con ella en Ohio, cuando ésta era Ana Scanlon, muchacha humilde. Y de esta circunstancia nace la regeneración de ella durante la guerra.

En todo el libro no hay ni una sola página oscura. Todo él está saturado de la alta tensión eléctrica que le proporciona a Bromfield su propia experiencia. Pero esta Ana Bolton no ha vivido tanto o tan intensamente como la señora Parkington. Sin embargo, sus descripciones de Lewisburg, Ohio, son excelentes. Bromfield es un gran conocedor del Middle West y de la vida de las pequeñas ciudades. Sus descripciones de Francia bajo la ocupación alemana, de la «paralización, confusión y muerte» de París, son muy convincentes. Su retrato de un mariscal alemán, sin nombre, pero inconfundible, es positivamente sorprendente. La novela merecería leerse sólo por estas páginas. *The World We Live in (El mundo en que vivimos)* (1944) presenta nueve cuentos y novelas cortas. Seis son narraciones de la última guerra; las otras son de temas variados. El libro es un buen exponente de la versatilidad de Bromfield y afirma sus cualidades de gran cuentista, aunque nada añade a la reputación del escritor. El estilo es ceñido, y los relatos variados y de notable originalidad, por lo que se nos hacen inolvidables. Bromfield, viajero de dos continentes, sabe captar con su fecunda imaginación, los elementos dramáticos y espectaculares necesarios para desarrollar un cuento. *Pleasant Valley (Valle agradable)* (1945) expone la filosofía y las teorías de Bromfield acerca de la vida granjera. Es uno de sus libros más populares, pues hasta se halla en las bibliotecas agrícolas. Es en parte autobiográfico y evocador, en parte exposición de sus teorías sobre la vida campesina, de vuelta de Europa a su nativo Ohio, en donde construye un nuevo hogar y un nuevo modo de vida sobre los principios de los antiguos pioneros-granjeros. Siente una fe positiva en la agricultura americana, basada en la satisfactoria vida rural. Es un libro que entretiene, encanta e informa; contiene ricas y variadas descripciones de esta vida, interrumpida por anécdotas y leyendas del pionerismo y con incidentes de la vida de Bromfield en Francia y en la India. El novelista sueña en el retorno a la tierra; de aquí que su libro tenga algo de cruzada y participe del folklore. En *Wild Country (País salvaje)* (1948), el autor, al filo de sus 20 años, mira hacia atrás, cuando tenía 13 ó 12: describe la vida de su familia y sus amigos en una granja de Missouri. Es un relato de pasiones humanas, no muy bien comprendidas por el muchacho, pero claras en la retrospección. Su abuelo, que es el juez y una figura llena de gentileza y sabiduría, soluciona inteligentemente las complicadas situaciones, a fin de que los acontecimientos de aquellos años no acarrearan después amargas consecuencias. Los detalles están hábilmente narrados, en una buena prosa que alcanza acentos líricos cuando describe la naturaleza de la región. La

sensual y casi brutal historia del *Wild Country (País salvaje)* está contada con bastante comedimiento. Algunos la considerarán como un espejo literario, en el que aparecen reflejadas la confusión moral y la insulsa filosofía del mundo actual. En cierto modo, el libro recuerda a *My Antonia (Mi Antonia)*, de Willa Cather. Bromfield se ha incorporado definitivamente a la tierra donde nació : de ahí la sensibilidad, intimidad y honradez de esta novela. *Kenny* (1927) contiene tres relatos : « Kenny », « Retirada » (« Retread ») y « El fin del camino » (« The End of the Road »). En ellos, la guerra desempeña el principal papel. En el primero, Kenny, que parece un fauno griego, y actúa como tal, muere en el sur del Pacífico, pero envía a un camarada para que consuele a su esposa que ha quedado en la granja natal. En el segundo, un jovial comandante americano encuentra a su novia de la primera guerra y descubre que tiene un hijo. El tercero se refiere a una disoluta mujer de la sociedad americana, que, al fin, muere en París, condenada como colaboracionista. Todos estos relatos son buenos, pero no añaden fama a su autor. *Colorado* (1947) es una novela que tiene por escenario Silver City, Colorado, en 1880 ; es un relato de amor y muerte en los días de las expediciones al Oeste, sin una página oscura, lleno de interés y escrito con buen estilo. « Cuando Bromfield es bueno, lo es lo bastante ; cuando es malo, es horrendo, y en este libro posee este último estilo », dice, por el contrario, E. B. Davis (1). Desde luego, el argumento está plagado de tiros, explosiones y violencia en general, y carece de toda consecuencia social o moral. *Malabar Farm (La Granja Malabar)* (1948) es una secuela de *Pleasant Valley*. Cuenta los acontecimientos que han ocurrido en la granja desde que Bromfield escribió aquel libro. Un tercio de la obra lo ocupa el diario de Bromfield, desde el 31 de agosto de 1945. No abunda el humor y está pobremente planeado ; es un libro con demasiadas repeticiones. Sin embargo, narra una historia de vital interés para cada hombre, mujer o niño de los Estados Unidos, los cuales, en consecuencia, sacarán de su lectura un evidente placer. A nosotros nos parece algo aburrido, pero reconocemos que hay capítulos que hacen sentir la emoción de la vida campesina, entusiasmo por las ideas que se ponen en práctica, por los animales y la casa, los vecinos y los huéspedes. Gran parte del texto es un tratado para el agricultor práctico, aunque demasiado científico para el lego. Es muy recomendable para el granjero. Particularmente, lo que más nos interesa es la venturosa delicia que envuelve al autor y su vehemencia apasionada. Otra novela notable de Bromfield es *Twenty Four Hours (Veinticuatro horas)*

(1) *New York Herald Tribune Weekly*, 9 de noviembre de 1947.

(1930), que, como otras muchas, no podemos explicar ni siquiera resumir por falta de espacio.

THORNTON WILDER (1897), nacido en Madison, Wisconsin, hijo de un cónsul norteamericano en China, donde vivió sus primeros años, estudió en la escuela de Chefoo ; después en Oberling College, Yale y Princeton. Enseñó en Lawrenceville (Nueva Jersey), en la Universidad de Chicago, y actualmente ocupa la cátedra C. E. Norton de Poesía en la Universidad de Harvard. Su tesis doctoral versó sobre Lope de Vega y aún hoy se halla investigando la cronología de las primeras obras del gran dramaturgo español. Tanto sus novelas como sus obras teatrales ofrecen dos principales características : carecen de un estilo formulado y definitivo, y de un campo determinado de interés específico. Cada obra de Wilder es siempre diferente a la anterior y a las demás. Su primera novela, *The Cabala (La cábala)* (1926), es un relato de murmuraciones e intrigas de la Roma moderna. Presenta algunos viejos aristócratas, vistos con los ojos de un americano típico. Marcantonio, de 16 años, tiene relaciones sexuales con su hermana y llega al suicidio. Otro carácter es una bella y loca princesa, que odia a su esposo italiano, se enamora de hombres nórdicos y es siempre rechazada por ellos. Aparece también en la novela un aristócrata con creencias, un viejo cardenal sin ellas y otros tipos raros. Wilder contempla a estas gentes con suave ironía y escribe acerca de ellos con gran seriedad, como si todos los dioses estuviesen contemplando sus pequeñas tragedias. El escritor nos da una visión de una sociedad decadente (la de la nobleza italiana en el período de la postguerra), pero trata el tema con gracia y comedimiento. Su estilo, en esta novela, es algo jamesiano. Su segunda y más popular novela, *The Bridge of San Luis Rey (El puente de San Luis Rey)* (1927), tiene por escenario el Perú en los primeros años del siglo XVIII, 1714, y el incidente central es el derrumbe de un puente de construcción india en el camino de Lima a Cuzco. El novelista estudia la vida de cinco personas que perecieron en la catástrofe, intentando exponer por qué Dios debía tomar sus vidas. Un observador, Fray Junípero, decide hacer un estudio de las vidas de las víctimas para determinar científicamente la razones de este « acto de Dios ». Las biografías están descritas sencilla, breve y bellamente, y el lector queda libre de opinar o no como Fray Junípero : « Pensaba que había visto el orgullo y la riqueza confundidos para servir de lección al mundo, y pensaba que había visto la humildad coronada y recompensada para la edificación de la ciudad ». Entre los caracteres aparecen : una vieja duquesa, que ama a su hija hasta la locura, pero que no es amada de un modo recíproco ; una actriz que, después de llevar una vida ligera, se hace monja ; su maestro;

dos extraños hermanos que se aman apasionadamente y otros caracteres menores. El franciscano es quemado como hereje, y Wilder, inevitablemente, no llega a ninguna conclusión satisfactoria. En cierto modo, esta novela y todas las de Wilder pueden considerarse como obras de « evasión », porque, soslayando la realidad circundante, ocurren en ambientes lejanos, bajo la influencia de una filosofía idealista. De aquí que Wilder haya sido atacado por el marxista Michael Gold (1), quien le considera un representante de la « intelligentsia » de la clase media. También dice que Wilder ha intentado restaurar, a través de la Belleza y la Retórica, el espíritu de la Religión en la literatura americana. Pero, ¿de qué religión se trata? Es una religión literaria novísima, centrada en torno a Cristo, como el primer Caballero Británico. Es un « pastiche », una religión « dilettante », «sin la sangre y el fuego verdaderos, un sueño de figuras homosexuales con graciosas túnicas que se mueven entre las azucenas. Es anglocatolicismo, el último refugio del « snob » literario americano ». *The Woman of Andros (La mujer de Andros)* (1930) retrocede a la antigua Grecia con un tema del romano Terencio: *Andria.* Wilder transforma el original en una singular novela de implicaciones universales. La escena ocurre en una pequeña isla, antes de J. C. He aquí la fábula : un grupo de jóvenes griegos pasa las noches en alternos escarceos amorosos y en conversaciones con la última de las Aspasias. Un joven se enamora de la hermana de ésta, que es « pura », pero el padre del muchacho, no presta su consentimiento a aquel amor. Afortunadamente, Aspasia muere. El padre se ablanda y se enternece ; pero entonces la joven pura muere también. Emana de la obra la dulce y suave tristeza de la vida, e insinúa la venida de Cristo: « Y en el Este, las estrellas lucían serenamente sobre la tierra, que pronto se llamó Santa y que entonces estaba preparando su precioso gravamen... ». *Heaven's My Destination (El cielo es mi destino)* (1935) conduce al lector a la América del Middle West, en la época actual, con la ayuda de su héroe, un vendedor viajero que es también un evangelizador, quien lógica, pero ridículamente, se aferra aún más a sus ideales después de muchos embarazosos contactos con profanos asociados, en los que pasa por toda una serie de jocosas aventuras.

Después de desertar de la novela y cultivar el drama, Wilder ha vuelto a aquélla, publicando en 1948 *The Ides of March,* que es la historia de los ocho últimos meses anteriores al asesinato de Julio César, contada a través de diarios y cartas, notas confidenciales y poemas, con imaginación, belleza estilística y riqueza de pensamiento. Es evidente que tales documentos, a excep-

(1) *New Republic,* 1930.

ción de las poesías de Cátulo y la última página del libro tomada de Suetonio, se deben íntegros a la fantasía de Wilder. Y lo más curioso es que hasta los hechos reales e históricos que aparecen en el libro se nos figuran ficticios. De aquí que la novela tenga una atmósfera un si es no es fantástica. Contada así, la vida de César resulta una novela auténtica, que bien podemos llamar « novela histórica o fantasía ». Wilder ha sabido dar a su héroe el calor de que carecía el César de los libros escolares y aun el de Shakespeare, y de tal modo, que su muerte resulta una verdadera catarsis. La narración es espléndida, pues hay en ella gracia, genio inventivo y pericia profesional. Nos maravillamos de habernos aproximado al original histórico, pero, al final, nos damos cuenta de que nuestros sentimientos y emociones no han sido tocados. Como prosa, el libro es un verdadero modelo : estilo suave y vagamente arcaico, e inteligente conciencia académica. Su curiosa técnica le hace fascinador.

Hemos de declarar que Wilder procura ser siempre un escritor espiritual, pero, claro, con su retórica fría, no sabe revelar auténticas agonías y exaltaciones del espíritu. No vive sus personajes, porque, en primer lugar, huye de las realidades desagradables de la vida, sentimentalizando deliberadamente cada realidad.

William Saroyan (1908), nacido en Fresno, California, hijo de padres armenios, al cumplir los 30 años fue aclamado como un joven genio original y como gran promesa para el futuro de la literatura americana. Pero en la década siguiente, algunos críticos empezaron a sospechar que esta originalidad sólo se debía a la vaguedad de su estilo impresionista y a la efusión de su amor por toda la clase trabajadora. Saroyan ha publicado una gran cantidad de cuentos y relatos de verdadero mérito que le colocan en una elevada categoría entre los escritores contemporáneos. Su primer volumen fue una heterogénea colección de narraciones cortas : *Daring Young Men on the Flying Trapeze (El temerario joven en el trapecio volador)* (1934). Saroyan no toma ni da notas, ni tampoco es un novelista. Lo que es capaz de producir, es algo rapidísimo, pero no necesariamente perecedero. No puede extender ni integrar el plan en un todo ; sus personajes están paseando, hablando, soñando. En 1936 publicó *Inhale and Exhale (Inspire y expire)* ; en 1937, *Three Times Three (Tres veces tres)*, es decir, nueve cuentos, de los cuales *The Living and the Dead (El vivo y el muerto)* es el más imaginativo y original. El mismo año también apareció *Little Children (Pequeños niños)*, cuentos infantiles, encantadores, frescos y, a veces, patéticos. *Love, Here Is My Hat (Amor, aquí está mi sombrero)* (1938) presenta « romances » cortos, algunos de los cuales están llenos de chispa y vitalidad. *You are breaking my heart (Estás rompiendo*

mi corazón) — en el que un hombre intenta que su chófer le diga cómo ha de recuperar a su esposa — es uno de los mejores. *The Trouble With Tigers (Lo malo de los tigres)* (1938) contiene treinta y ocho cuentos, llenos de imaginación creadora, pero que, con frecuencia, son casi ensayos impresionistas; sin embargo, poseen vigor, honradez y frescura. Más que cuentos, la obra es un compendio de las opiniones de Saroyan, y la filosofía que se desprende es que «Dios es Amor». *Peace, it's Wonderful! (¡Paz, es maravilloso!)* (1939) reúne veintisiete cuentos; uno de ellos se titula *War in Spain (La guerra en España). My Name Is Aram (Mi nombre es Aram)* (1940) es una serie de apuntes autobiográficos de un escolar de California, que describen sus sentimientos para sus condiscípulos, maestros, su familia armenia y otras personas de la comunidad. Están escritos desde el punto de vista del muchacho; por esto, el libro es uno de los estudios más encantadores y simpáticos sobre la adolescencia, que existen en la literatura americana. La vida es real, pero los incidentes es probable que sean imaginarios. La narración es vívida, y los relatos, llenos de fantasía, son una mezcla de piedad, de talento y de absurdo lírico. Saroyan es un maestro en este género. *Aram* es un libro artístico, pues posee el arte de lo inarticulado, en donde los silencios dicen más que las palabras. ¡El misterio de la vida! ¡La extrañeza de cosas y criaturas! Delicia mística de la creación que mueve a Saroyan a comunicar sus luminosas y pequeñas fantasías en voces del corazón maravillado. Las *Saroyan's Fables (Fábulas de Saroyan)* (1941) presentan algunas viejas historias armenias recordadas por parientes del viejo país, adaptadas a un inglés muy sencillo; hay otras sobre cierto número de jóvenes y viejos armenios de Fresno, su propia ciudad californiana, llevados al papel por primera vez. *The Human Comedy (La comedia humana)* (1943) ocurre en Ithaca, ciudad de California, en el tiempo actual. Los caracteres — la familia Macauley, de clase media — están pintados con amor y meticuloso cuidado. El padre, Matthew, ha muerto antes de que la historia comience, dejando a una graciosa y comprensiva mujer al cuidado de sus cuatro hijos, Marcus, Bess, Homer (el mismo Saroyan), mensajero de la oficina de telégrafos, y Ulises, de dos años. El relato es original. Saroyan se nos muestra como un filósofo y como un alma llena de amabilidad y gentileza al mismo tiempo. Es un libro ágil, una historia típicamente saroyana. El pensamiento, las acciones, las palabras de cada personaje son amables, gratos, exentos de egoísmo. Parece responder a todas las preguntas de la infancia en términos de belleza y sabiduría, recogiendo los sueños infantiles. Es un culto a la inocencia. «El mundo de *La comedia humana* es como un enorme almacén de

cinco y diez centavos visto por los ojos de un niño » (1). Saroyan se nos muestra como un romántico : por su fantasía, por su extático amor y admiración por los niños, por sus entusiasmos y sus gustos... Hay una gran ternura en su obra : la señora Macauley es paciente y crédula, y nunca olvida al esposo muerto ; está llena de un amor franciscano y optimista que transfigura el mundo y parece decir : « Benditos sean los corazones puros ». Lo importante no es lo que pasa en la obra, sino los sentimientos de sus personajes. *Dear Baby* (1944) reúne veinte cuentos, apuntes y fantasías escritos en diez años (el primero se publicó en 1935). Muestran la clarificación del estilo de Saroyan, a la vez que su amor por las gentes pequeñas y sus pequeños dramas : es un libro que sólo da amor. *The Adventures of Wesley Jackson (Las aventuras de Wesley Jackson)* (1946) narran las experiencias de un soldado americano. A medida que se desarrollan sus aventuras, Wesley se da cuenta que puede escribir y descubre la vida y el amor en lo mejor y peor de la gente que conoce en el ejército y fuera de él. Hay en el libro cierto humor irónico y cierto toque satírico para las debilidades de los hombres. Dice Wesley: «Me llamo Wesley Jackson. Tengo 19 años, y mi canción favorita es «Valencia». La novela puede considerarse como antibelicista y pertenece a la segunda Guerra Mundial; su acción ocurre en Francia.

Como Hemingway, Saroyan sugiere con frecuencia mucho más de lo que sus palabras dicen en realidad. Sin embargo, el que lea atentamente a Hemingway, puede, por lo general, estar seguro de lo que el autor quiere suponer o sugerir, pero nunca ocurre esto con respecto a Saroyan, pues dudamos de que el autor mismo estuviera seguro de lo que quería sugerir. Mas no hay duda de que el peculiar modo de hablar y el amaneramiento de los caracteres de Saroyan entrañan un significado más profundo del que aparece en la superficie, aunque es casi probable que, en algunos casos, la excentricidad se confunde con la originalidad, y la oscuridad con la hondura.

4. La « generación perdida ». La generación que se hallaba en plena juventud al final de la guerra (1917-1920), no encontraba reflejado su problema mental en los autores consagrados. Sentía trágicamente dentro de sí las experiencias dolorosas de la guerra, el peligro y la muerte. Estaba desengañada de la democracia, corrompida por el capitalismo, y la más amarga desilusión torturaba su espíritu juvenil. Aquellos escritores maduraban rápidamente y se sentían más viejos que jóvenes, porque carecían de

(1) W. PHILLIPS, *Nation*, 27 de febrero de 1943.

toda esperanza. Eran jóvenes tristes, jóvenes desilusionados, amargados, a semejanza de aquellos jóvenes de Europa, también tristes y desilusionados, como Aldous Huxley, Aragon y Toller, que escribían amargamente de la desmoralización de aquel continente y de la sociedad occidental. La guerra les había arrancado de sus hogares, dejándolos desarraigados. Eran —según frase de Gertrude Stein dirigida a Hemingway— la «generación perdida». Para ellos, la vida había empezado con la guerra, ensombreciéndoles para siempre la existencia con la imagen del dolor y la muerte. Y otro tanto podría decirse del industrialismo, al que odiaban por su inhumanidad. La generación no sólo se hallaba perdida para sí misma, sino también para las demás generaciones de América. Era una pérdida fatal, pero acaso voluntaria, que formaba parte de la general sensación de pérdida que angustiaba a los jóvenes, y, por esta razón, escribían con un sentido autocrítico y un aliento épico. Así, sabiéndose irresistiblemente perdidos, se convirtieron en especialistas de la angustia. Llenos de ternura para sí mismos, dramatizaron sus vidas, convencidos de que narraban la historia de su generación y describían en cierto modo la situación de la humanidad contemporánea : « la desaparición del alma humana en nuestro tiempo », como subrayaba Hemingway.

Los representantes de esta generación trágica son : F. S. Fitzgerald, E. E. Cummings, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Wolfe, John Steinbeck y Erskine Caldwell. Casi todos ellos estuvieron en Francia, sirviéndoles de intermediaria Gertrude Stein. Ésta era ya una mujer madura, bien conocida en París. Fue ella, precisamente, quien caracterizó por primera vez a la generación como « perdida ». Como, por otra parte, es difícil situar a Gertrude Stein, dado su voluntario exilio, dentro de la literatura americana, la colocaremos como introductora de la « generación perdida », no sólo por haber sido su descubridora y definidora, sino por haber influído, en cierto modo, en el estilo de Hemingway, y haber declarado que Fitzgerald tenía más talento que todos los demás miembros juntos del grupo.

GERTRUDE STEIN (1874-1946) fue uno de los primeros experimentalistas americanos (1) y, probablemente, uno de los que han

(1) Una fase importante de este experimentalismo — que incluye las cualidades deseables del realismo, pero que aún deja lugar para la originalidad — ha sido la conciencia técnica, desarrollada principalmente por los experimentalistas franceses y novelistas británicos como James Joyce, Wirginia Woolf y Dorothy Richardson. El método de esta técnica es narrar la historia a través de imágenes y pensamientos verbales, con frecuencia fragmentariamente, con relámpagos del carácter a través de la mente. Un segundo elemento importante es la influencia del psicoanálisis y las consecuencias sobre las vidas humanas de los complejos, represiones e inhibiciones revelados por los estudios de Freud. La tercera fase es la ruptura con

ejercido una mayor influencia. Aunque vivió en Francia casi siempre, desde 1902 hasta su muerte, Gertrude Stein nunca dejó de considerarse americana; escribió en inglés y su influencia, ejercida no sólo a través de sus libros, sino también en sus salones, afectó únicamente a sus compatriotas. Siempre se consideró a sí misma como un « pioneer », a pesar de que muchos de sus seguidores alcanzaron una fama y popularidad mucho mayores que las suyas. Su primer libro, uno de los más fácilmente legibles, es *Three Lives: Stories of the Good Anna, Melanctha, and the Gentle Lena (Tres vidas: historias de la buena Ana, Melanctha y la gentil Lena)*, que presenta los caracteres nada convencionales de dos criadas alemanas y una atractiva negra. « Melanctha » es el mejor relato y consagra a Gertrude Stein como una escritora de gran comprensión humana, que penetra en los secretos del corazón, aunque detalla exageradamente ciertas particularidades psicológicas. Su interés por la pintura de caracteres lo desarrolló después en *The Making of Americans (La formación de los americanos)* (1925), en cuya novela presenta la historia de tres generaciones de su propia familia. *Tenders Buttons: Objects, Food, Rooms (Botones tiernos: Objetos, comidas, habitaciones)* (1914) es un volumen de versos, cuyas palabras parecen representar un lenguaje del futuro, en que los pensamientos se traducirán en sílabas aéreas sin sentido de ninguna especie. Muchos toman en serio a Gertrude Stein (ella es, en verdad, una persona culta). A nosotros nos cuesta un poco, cuando recordamos poemas como éste:

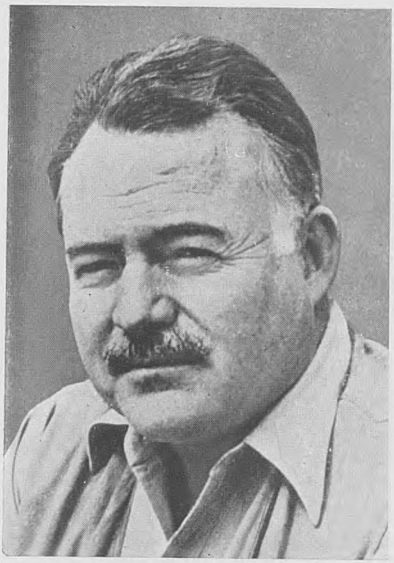
Creo que no quiero
creo que quiero
creo que quiero
creo que no quiero
creo que no quiero
creo que quiero
creo que quiero
creo que no quiero.

Y así sucesiva y repetidamente hasta contar diecinueve frases más como éstas, y terminar con esta « profunda » reflexión: « *Esto es un buen ejemplo, si usted no abusa de él* ». El lenguaje se creó para los hombres, pero estos « versos » parecen expresar lo contrario, es decir, que los hombres han sido creados para el lenguaje. Gertrude Stein vuelve a viejísimas estructuras del idioma para extraer de éste nuevos efectos que, a pesar de todo, y por muy buena voluntad que tengamos, no llegamos nunca a

---

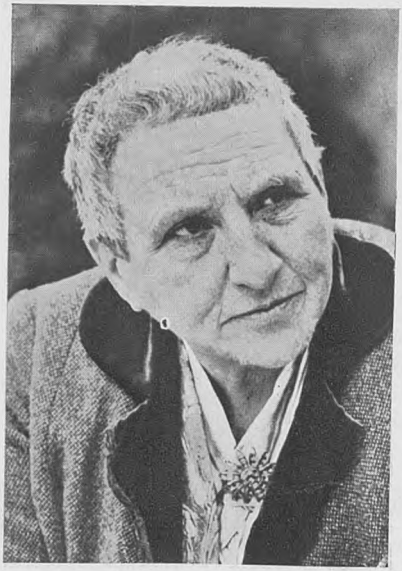
todas las viejas concepciones del lenguaje — formación de palabras, estructura de la oración, puntuación — para permitir nuevas técnicas de expresión. James Joyce ha ejercido una enorme influencia en esto, y es evidente en Gertrude Stein, Sherwood Anderson, Dos Passos y Wolfe.

descubrir. Sus originalidades no nos lo parecen tanto, si recordamos el *Ulises* (1922), de James Joyce. En 1933 publicó *Matisse, Picasso and Gertrude Stein, with Two Shorter Stories (Matisse, Picasso y Gertrude Stein, con dos relatos más cortos)* y *The Autobiography of Alice B. Toklas (La autobiografía de Alicia B. Toklas)*, que es su propia autobiografía, aunque figura escrita por su secretaria. En estas confesiones de la absurda escritora hallamos, quizá, la clave del culto a lo ininteligible, a lo disparatado de nuestra época. *Four Saints in Three Acts (Cuatro santos en tres actos)* (1934) es una ópera, que vino a sumarse al volumen publicado anteriormente : *Operas and Plays (Óperas y piezas teatrales)* (1932). *Yes, Is for a Very Young Man (Sí, es para un hombre muy joven)* fue una obra que, cuando murió, estaba ya casi lista para ser representada. Aún escribió otro libro sobre Picasso : *Ancients and Modernes : Picasso (Antiguos y modernos : Picasso)* (1938). Cada una de sus obras ilustra una nueva técnica literaria. Gertrude Stein estaba explorando siempre nuevos campos ; cuando descubría algo nuevo, pronto dejaba de interesarse por ello y dirigía su atención a otra cosa. Sus características más destacadas son : sencillez del lenguaje, repetición y eliminación, en lo posible, de la puntuación. Quería producir con su estilo una sensación de dinamismo, que ella consideraba característica del siglo xx ; así, usa lo menos posible sustantivos, por considerarlos estáticos, prefiriendo los verbos. Le gustaban especialmente las formas progresivas en todos los tiempos. Suprimía la puntuación, porque interfería el movimiento. Posee todavía una tercera peculiaridad : la continua repetición de ideas y frases se basaba en el principio del cine, que presenta rápidos planos en sucesión continua, los cuales apenas difieren entre sí. (Esto puede observarse en el ejemplo aducido más atrás). Las cadencias de Gertrude Stein, amaneradas y autoconscientes, aunque apuntaban a una especie de cubismo o postimpresionismo literario, poseían ecos de la lengua coloquial del Middle West. Gertrude Stein nació, sin embargo, en Allegheny, Pennsylvania. Estudió en Oakland, en San Francisco, y en Radcliffe College tuvo la oportunidad de ser alumna de Williams James. Se consagró a la medicina en John Hopkins University, de Baltimore. Después marchó a Francia, en donde, durante la ocupación alemana en la última guerra, vivió sin ser reconocida en su casa de campo y allí escribió *Wars I have Seen (Las guerras que yo he visto)* (1945). Su original personalidad atraía a sus salones a muchos artistas y escritores, entre ellos a Picasso, que pintó su retrato. En *How to Write (Cómo escribir)* (1931) y en *Narration : Four Lectures (Narración : Cuatro Conferencias)* (1936), Gertrude Stein declara que las palabras poseen color y sonido detrás de su significado, y que

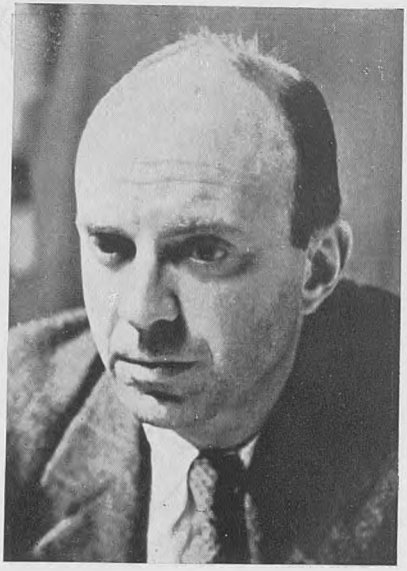


Ernest Hemingway

William Faulkner



Gertrude Stein



John Dos Passos

Thomas Wolfe

John Steinbeck

Erskine Caldwell

Robert Penn Warren

las oraciones tienen o deben tener un tono musical. De ahí que su prosa sea cadenciosa y, en cierto modo, sugestiva, producto de un estilo eslabonado y simétrico, instintivamente musical. Gertrude Stein, quizá, nunca será popular, pero merece atención no tanto por su obra en sí, sino por su influencia sobre escritores como Sherwood Anderson y el citado Hemingway.

F. Scott Fitzgerald (1896-1940) nació en St. Paul, Minnesota. Estudió en Princeton. Durante la primera Guerra Mundial prestó servicio en las fuerzas armadas de los Estados Unidos, aunque dentro del país. En sus vacaciones de fin de semana, aun sirviendo en el ejército, comenzó a escribir su primer libro : *This Side of Paradise (Este lado del Paraíso).* Acabada la guerra, fue el representante máximo, y, en cierto modo, el historiador de su generación : una generación de posguerra, completamente desilusionada, escéptica ante la tradición, irrespetuosa con sus mayores. Vivir el momento era la única finalidad para aquellos jóvenes : gozar, beber hasta el embrutecimiento — a pesar de la prohibición y quizá a causa de ella —, bailar, etc. Fitzgerald, rebelde y arbitrario, asiduo concurrente a los *music-halls* y a los cruceros de yates, incorpora todo este mundo a su novela *Este lado del Paraíso* (1920). La obra fue una revelación y señaló a Fitzgerald como el iniciador de la « generación perdida », según la famosa frase de Gertrude Stein. La novela tiene una exposición irregular, pero posee elocuencia y poesía y, por encima de todo, esa ebullición creadora que, si bien falta de encauzamiento aún, es uno de los deseables valores en un joven escritor. Pero lo que hace que esta obra sobresalga como genuinamente representativa de su tiempo, es el sentido de angustiosa disolución que se percibe a través del tono despreocupado de un muchacho moderno. *Este lado del Paraíso* no llega a ninguna conclusión y termina en laxitud y en humo. Es como la comprobación de la victoria de la joven generación sobre todas las ilusiones. El pasado ha quedado atrás, inaprovechable, y el presente no es nada entre sus manos. Nunca más volvió a alcanzar Fitzgerald la fuerza expresiva y simbólica de esta obra. *The Great Gatsby (El gran Gatsby)* (1925), la historia romántica de un traficante de alcoholes durante la Ley Seca, es una obra cuyo conflicto envuelve al propio autor. Porque Fitzgerald no es un escritor revolucionario, ni alienta en él un concepto de condena social. Presiente toda la ruina moral de la época, el cataclismo económico que se avecina, pero al mismo tiempo ama la riqueza y se inclina ante los millonarios. Gusta del amor sin complicaciones sentimentales y pierde muchas horas en los bares de moda. La tragedia de Fitzgerald es que él advierte sus propias deficiencias y se siente fracasado de antemano. Muchos críticos consideran, sin embargo, que *The Great Gatsby (El gran*

Gatsby) es la obra más lograda de Fitzgerald y quizá lo sea, sobre todo en cuanto al estilo. Al sentir dentro y alrededor de sí la bancarrota de los ideales, concentra todo su interés en la pericia de su arte y, sin caer en un preciosismo amanerado, logra, no obstante, crear una atmósfera sutil, llena de un encanto que la crítica no se cansa de alabar. Otras obras : *Flappers and Philosophers (« Flappers » y filósofos)* (1920), *Tales of the Jazz Age (Cuentos de la Edad del Jazz)* (1922), *All the Sad Young Men (Todos los jóvenes tristes)* (1926), *Tender Is the Night (Suave es la noche)* (1934), obra, esta última, de concepción oscura, cuyo tema predominante es el incesto, pero con un gran interés psicológico. *The Last Tycoon (El último Tycún)*, que dejó sin terminar, se publicó en 1941, un año después de su muerte, y es la novela americana que mejor define el ambiente de Hollywood.

Edward Estlin Cummings (1894) publicó en 1922, dos años después de la aparición de *This Side of Paradise (Este lado del Paraíso)*, el testimonio de su única experiencia de la guerra : *The Enormous Room (La habitación enorme)*, obra que rompió por completo con la tradición, dando paso a nuevas formas literarias. El libro está escrito todo él bajo el signo de la violencia y de la indignación, tan vivas como la experiencia que describía. Su lenguaje, arrebatado, entrañaba una filosofía de guerra en la que abundaban los sentimientos de resignación y de odio a toda autoridad y en el que afloraba un abstracto cinismo. La obra de Cummings era casi la primera en expresar ante América las emociones de los artistas, escritores, estudiantes e intelectuales de la clase media que habían de constituir la generación de posguerra, y cuyas experiencias bélicas habrían de transformar su concepto de la vida y del arte. Pero las experiencias de Cummings no procedían de los campos de batalla. Sirviendo como voluntario en una ambulancia, fue arrestado por la Policía militar francesa a causa de algunas cartas indiscretas escritas por su amigo Slater Brown. Imbuído del espíritu de la guerra, Cummings daba respuestas impertinentes ; enviado a una prisión preventiva, una especie de sucio henil, en el sur de Francia, pasó varios meses en compañía de espías y elementos sospechosos de varios países, ladrones, extraños vagabundos de toda Europa, prostitutas y ventajistas. El « enorme lugar » fue su teatro de la guerra : no luchó en batallas, sino que siguió la marcha de aquélla a través de rumores y pasó la mayor parte de su tiempo procurando mantenerse sano, obtener un poco de comida y escapar. Cummings experimentó personalmente la brutalidad, la indignidad y las crueldades propias de la guerra.

Vivió la guerra en un ambiente ruin, en donde las grandes frases parecían hueras, la realidad, más opresora, y casi irreales los

grandes movimientos de los ejércitos. En aquel enorme lugar estaba concentrada toda la guerra. Durmiendo sobre sucios colchones, humillado por una sucesión de castigos e insultos, privado de toda libertad, aunque no llegó a estar confinado en ninguna celda, todo ello era una trágica parodia de los ideales por los que se luchaba. No se podía protestar contra nada, excepto contra la vida y el Estado francés; no existía ningún ultraje sobre el cual hacer recaer la indignación, excepto el ultraje que significaba la existencia que llevaban. El «enorme lugar», tan alejado del escenario de la guerra, reflejaba e intensificaba la falta de sentido de aquélla, convirtiéndose en un laberinto en el que los hombres sólo soñaban en poder escapar. La sensación principal que se experimentaba en aquel encarcelamiento era de caos. Las características del « enorme lugar » eran monstruosas, era una celda en torno a la vida. Era un mundo tan profundamente irracional, que la ira se destruía en él. Era tan atroz, que resultaba cómico ; mezclaba el horror con la exaltación histérica. Era como una visión surrealista del universo, porque parecía caricaturizar las dimensiones y emociones convencionales. La guerra, para Cummings, era la historia de la descomposición. Y ésta se reflejaba en la muchacha alemana tuberculosa, internada por la República francesa, luchando a solas con la muerte ; era la trágica vida de Jean Le Nègre, la gran bestia muda que jugaba con la guerra como un niño juega con sus dados. Eran los esqueletos vivientes echados en sus colchones... El vasto recinto era la Bolsa Negra de todas las emociones bélicas. Para describir esta procesión de horrores, Cummings necesitaba una prosa que fuese tan nerviosamente incitante como el jazz, tan estrictamente formal como un documento y tan coruscante y precisa como su propia poesía (también Cummings es un poeta). Así, su prosa ofrece, en esencia, la característica de una consciente originalidad. Es una prosa rebelde, desafiadoramente nueva. El gran deseo de Cummings era lograr una prosa que reflejara fiel e inexorablemente la verdad. Con el mismo apasionado individualismo de su poesía, Cummings intentó imponer una nueva concepción de la realidad. Como muchos escritores de su generación, volvía a una manera de escribir elemental ; pero su « sencillez » era una interpretación de lo grotesco y no, como el realismo de Wordworth o de Whitman, la expresión de la serena fe con que los hombres aprobarían un lenguaje y un propósito democráticos. Según Cummings lo veía, el mundo se componía de sensaciones brutales y subsistía sólo gracias a un coraje y amor fieramente desesperados ; era tan anárquico, que todos los intentos para imponer orden en él eran un producto de la ignorancia o de la trapacería. Lo único que le quedaba al artista — que siempre

era la especial víctima de este mundo —, era el orgullo del autoconocimiento individual y el talento de ir más allá de todas las ilusiones revolucionarias o sentimentales sobre una posible fraternidad entre los hombres, entregando toda su devoción a la integridad del arte.

Como poeta, Cummings está dotado de un indudable don lírico, pero sus versos revelan el más extremado experimentalismo. Tan lejos de lo convencional se hallan sus poemas, que, con frecuencia, son casi de imposible lectura, y parece que sólo procuran, más que otra cosa, atraer exclusivamente la atención. Sus principales colecciones de versos son : *Tulips and Chimneys (Tulipas y chimeneas)* (1923), *Poems (Poemas)* (1925, 1936, 1940) y *VV Viva: Seventy New Poems (Viva: setenta nuevos poemas)* (1931), etc.

John Dos Passos (1896) nació en Chicago. Su padre era abogado, descendiente de portugueses ; su madre era de Virginia. Durante su niñez, viajó con sus padres por Méjico, Bélgica e Inglaterra. En la Universidad de Harvard (1912-16) no sobresalió por sus estudios, pero fue uno de los directores del *Harvard Monthly* y, en colaboración con Robert Hillyer y E.E. Cummings, publicó la antología *Eight Poets of Harvard (Ocho poetas de Harvard)*. Fue conductor de ambulancias durante la guerra del 14, primero en el ejército francés y, más tarde, en Italia, donde encontró a Hemingway, y tuvo un incidente por escribir ciertas cartas imprudentes. Estas experiencias las recogió en *One Man's Initiation (Iniciación de un hombre)* (1917). Después de la guerra, viajó mucho y vivió durante un tiempo en España, en la cual — según Geismar (1) — comienza su auténtica educación, acaso porque es un país que admira y quiere. Su primera novela de éxito fue *Three Soldiers (Tres soldados)* (1921) ; la segunda, *Manhattan Transfer* (1925). Durante este tiempo también publicó poemas, ensayos y relatos de viajes. Durante cuatro años trabajó con los « Playwights' Theatre », como autor, escenarista, pintor de decorados e incluso en trabajos manuales. Desde 1927 hasta cerca de 1934, tomó parte activísima en el movimiento radical abogando por la libertad de Sacco y Vanzetti, informando acerca de las huelgas e inspeccionando las cuencas carboníferas de Harlan con la comisión Dreiser. Por la misma época preparó su trilogía americana, que quedó terminada en 1936 con *The Big Money*. Posteriormente ha llevado una vida retirada y, a causa de su salud, pasa los inviernos en Méjico o en Key West. En la primavera de 1937, visitó el frente de Madrid con Ernest Hemingway. La parte llamada «The Camera Eye» («El objetivo de la

(1) Maxwell Geismar, *Writers in Crisis*. Cambridge, 1942, pág. 90.

cámara »), en *The 42nd Parallel (El paralelo 42)* (1930), constituye casi un relato autobiográfico de sus primeros años.

El estilo impresionista, las técnicas experimentales y una fuerte simpatía por las clases trabajadoras, son las características de Dos Passos como escritor. Aunque más conocido como novelista, también ha escrito poesía, coleccionada en *A Pushcart at the Curb (La carretilla en la orilla de la acera)* (1922); teatro, reunido en *Three Plays (Tres piezas teatrales)* (1934); libros de viajes, como *Journeys between Wars (Viajes entre guerras)* (1938); biografía, *The Ground We Stand on (La tierra en que vivimos)* (1941), y crítica social, *State of the Nation (Estado de la nación)* (1944).

Dos Passos es el arquetipo del escritor concienzudo, moral, progresivo, la personificación, no del rebelde destructivo, sino de las aspiraciones colectivas y civilizadoras. Dos Passos, como Hemingway, es un producto de la desilusión de la posguerra. Es curioso que, encontrándose ambos en los polos opuestos de la función artística — como apunta el citado Geismar —, la obra de los dos coincide en el mismo punto psicológico y geográfico. Dos Passos y Hemingway se apartan de la ética americana del siglo xx y encuentran en España el sentido de la vitalidad y de la dignidad en la vida humana, que su propio país no puede ofrecerles. Pero la España de Hemingway es bien distinta de la de Dos Passos. Mientras *Death in the Afternoon (Muerte en la tarde)* (1932) habla del matador de toros, *Rosinante to the Road Again (Rocinante vuelve al camino)* (1922) está ya discutiendo las clases sociales. Hemingway se concentra en las desesperadas emociones del individuo aislado y solo, en tanto que Dos Passos se enfrenta con la estructura de la sociedad, con los patrones de la vida corriente, con las técnicas e ideales del progreso social. Si estudiamos cronológicamente las obras de Dos Passos, podemos seguir el proceso evolutivo de su héroe primitivo, el camino recorrido por el autor como severo crítico de la cultura americana. Su primera novela, *One Man's Initiation (Iniciación de un hombre)*, plantea ya el problema que ha de continuar preocupando a Dos Passos y a través del cual busca una verdad, una justa posición moral que acabará convirtiéndose en fracaso y en propio desengaño. Este problema es el del individuo en lucha con el medio que le rodea. Es decir, es el artista, el soñador, el que no se acomoda con el tono general. Así el héroe, Martin Howe, en medio de su vida en las trincheras, no repara demasiado en lo que le rodea, vive en el mundo forjado por su imaginación y se muestra más interesado por una vieja abadía gótica francesa que hay cerca de su campamento, que por los episodios de la lucha. Ésta, para él, sólo es un desagradable incidente que le impide

dedicarse de lleno a la contemplación del viejo monumento y a revivir sus épocas de esplendor medieval. La guerra es algo estúpido, como son estúpidas las propagandas de los gobernantes. Y él es un inadaptado, un ser en desarmonía con su época. La otra faceta de la novela está precisamente en ese mundo circundante, en el mundo que ha de ser una preocupación continua para Dos Passos : el de los problemas sociales. La siguiente novela tiene también por escenario la guerra europea : *Three Soldiers (Tres soldados)* fue una de las novelas bélicas de más éxito en su época. El asunto es muy parecido al anterior, aunque aquí aparece con más realce la vida en el ejército. El protagonista es un esteta que sufre las consecuencias del medio ambiente y la incomprensión de sus camaradas. Ama la soledad, no sabe hacer amistades y prefiere dedicarse a leer o a soñar. Este libro nos presenta a un nuevo novelista que usará todos los recursos de su mente para retratar el escenario social donde se mezclan los estetas de Harvard con los taxistas, los oficiales, los negros, los contratistas... Y se iniciará también esa yuxtaposición de lo ridículo y lo desastroso, que ha de caracterizar la futura posición social de Dos Passos. El ideal del héroe no difiere mucho en estas dos primeras novelas : siempre es un hombre aparte de la sociedad, en contradicción y en desacuerdo con ella, un espíritu pasivo, sin gran pasión, poético y remoto. En este caso, el héroe aspira a la consecución de progresos sociales, aunque sea en un sentido indeterminado. Y este mismo héroe es el de *A Pushcart at the Curb (La carretilla en la orilla de la acera)*, libro de poemas lleno del mismo sentimiento de soledad, de esteticismo, de alusiones clásicas, en el que se expresa la gran cautela del poeta con respecto a su propio temperamento, su disgusto ante su propia naturaleza, que se convierte en desprecio de sí mismo :

A través de todos esos años
he magullado mis dedos en los barrotes de las ventanas
que tantas vidas cimentaron y fortalecieron.

Mientras los barrotes se alzan fuertes, afuera
la gran procesión de las vidas humanas va pasando :
sus sombras serpean distorsionadas en mi muro.

Rosinante to the Road Again (Rocinante vuelve al camino) es el primer relato de viajes de Dos Passos, y señala el encuentro del autor con España. Una serie de nuevos valores se le revelan en nuestro país. Más agudamente que nunca aparece en esta obra el contraste entre los dos mundos de Dos Passos, y también es más recio el proceso de autorrealización del autor. Nuevamente nos presenta el mundo interior del solitario introspectivo, el soñador e idealista, en contraste con su amigo realista que busca la

felicidad en auténticas y vulgares aventuras. Pero en *Rocinante vuelve al camino* hay muchos toques de ironía en la pintura del protagonista, porque el autor va modificando su concepto del héroe, y su primitivo ideal lo ve ahora como un ser inútil, al margen de la sociedad y del tiempo, un fracasado en suma. En la serie de ensayos que componen el libro, Dos Passos nos presenta un panorama de España, con sus paisajes, sus escritores representativos, sus problemas sociales y las más sobresalientes características del país. Dos Passos « siente » a España intensamente, a esta España que ha hecho surgir en él su mejor inteligencia y emoción y que parece darle el ímpetu inicial para desempeñar el papel que representará más tarde en las letras americanas. En su estudio sobre Baroja, a propósito de los personajes del escritor vasco, dice : « Hay hombres que no poseen la voluntad para continuar en la lucha por el pan, hay hombres cuyos nervios han fallado, que viven furtivamente en los suburbios — al margen —, atrapando un poco de felicidad acá y allá, narcotizando su hambre con brillantes espejismos ». Tal rotura de los nervios a que hace alusión Dos Passos, es el que ha observado en sus propios personajes, con la diferencia de que los de Baroja no son estetas, sino una especie de anarquistas filósofos, cuya «gran misión es poner el reactivo ácido a las instituciones existentes y despojarlas de sus velos ». Que es, precisamente, lo que él hará más tarde cuando emprenda su obra de crítica social. Porque, en su primera época, Dos Passos representa, tal vez, el punto culminante en la bancarrota de los nervios de nuestra época, ya que ningún desarrollo posterior de esta inercia estética conducirá a una completa apatía. Esta rebeldía, no bien definida aún, que alienta en sus primeras novelas, se convertirá después en una acerba y constante crítica social.

La primera novela típicamente americana de Dos Passos es *Streets of Night (Calles de noche)* (1923), una obra bastante endeble. Es en *Manhattan Transfer* donde Dos Passos se nos muestra como un nuevo novelista, con una diferente concepción del mundo expresada en forma hábil y original. Abundan en esta novela los recursos técnicos, que pudieron ya observarse en *Three Soldiers (Tres soldados)* y que aparecerán en su máximo esplendor en *U. S. A.*, su trilogía, publicada conjuntamente en 1937 : las canciones populares y « slogans », las titulares de los periódicos, el lenguaje popular, tan distinto del inglés de Harvard que usan los personajes de Dos Passos, los acontecimientos y figuras históricas, desde King C. Guillette a Woodrow Wilson, todos los aspectos del clima sociológico de Nueva York fundidos en una vista panorámica de la cultura de la ciudad... Precisamente esta vista de la ciudad es lo que da originalidad y energía a la novela. El

autor ha pasado de sus fantasías clásicas a una realidad social, de la sensibilidad individual a un vasto escenario. Y surgen el torbellino, el ruido, los absurdos y las crueldades, todas las manifestaciones, aun las más desatinadas, de una energía extravagante y desbordante, que, no obstante, confieren a ésta un atributo genuinamente vital, distintivo de una sociedad urbana, sobre todo la americana, crisol de la energía. Dos Passos ha recreado en una docena de sagas metropolitanas, saturadas de vigor y angustia, las distorsiones del ser humano. Es curioso observar que, en esta novela, el tipo más enérgico es el principal personaje femenino, Ellen Thatcher. A pesar de que sus aspiraciones no sean dignas en modo alguno, el personaje ofrece un fuerte contraste con la laxitud de las figuras masculinas y, sobre todo, de la central, Jimmy Herf, otro ejemplo de esteta solitario y fracasado.

Orient Express (Expreso de Oriente) (1927) es otro libro de viajes que presenta un colorido panorama de Turquía, Arabia, Teherán y, contra lo que se podía esperar en Dos Passos, una escasa atención para Rusia, que si bien atrae sus simpatías, estudia con cautela no exenta de desconfianza. La Rusia de *Expreso de Oriente* es demasiado primitiva, demasiado nueva y extraña para Dos Passos, que se siente en España como en su propio hogar y le da ocasión para expresarnos sus más íntimas convicciones.

The 42nd Parallel (El paralelo 42) y *The Big Money (El gran dinero)*, aunque publicadas separadamente en 1930, 1932 y 1936, aparecieron juntas en la trilogía monumental *U. S. A.*, verdadera historia política, social y económica de los Estados Unidos en el período comprendido entre 1900 y 1929, año de la gran crisis. La obra resulta más conseguida a medida que se avanza en ella, y muchos críticos consideran *The big Money* como la mejor novela de Dos Passos. El conjunto produce una impresión de originalidad y se siente admiración por este forjador de destinos y de argumentos. La característica principal de esta obra es la ausencia de héroe individual, ya que el auténtico protagonista es el grupo, la colectividad, una amplia colectividad, una verdadera nación durante tres décadas de su historia. Como Dos Passos no es un simple historiador, sino un novelista, ha de conseguir esta visión de conjunto utilizando una técnica que pudiera llamarse de planos. Este escenario auténtico del devenir histórico dentro de la trama novelística se logra por medio de tres recursos que infunden movilidad a la obra y llegan a dar una real sensación de vida. La narración queda interrumpida por «Newsreels», noticias de «última hora» — podríamos traducir — de los periódicos, que van comunicando atmósfera de autenticidad a las épocas o etapas de la no-

vela. Por ejemplo, noticias sobre una huelga, sobre un crimen sensacional, sobre conferencias de la Paz, etc. Otro de los recursos introducidos para lograr carácter de época es el de las sucintas, pero acabadas, biografías de varios hombres representativos en la vida de la nación, como Jack Reed, J. P. Morgan, Woodrow Wilson, La Follette, W. J. Bryan, Theodore Roosevelt, Carnegie, Ford, Wesley Everest, que fue linchado por huelguista el día del Armisticio, Isidora Duncan, Rodolfo Valentino, el Soldado Desconocido, etc., en general de tendencia izquierdista. Tales biografías están intercaladas siguiendo una intención preconcebida. Siempre hay algún punto de contacto, algún significado entre la figura biografiada y el desenvolvimiento general de la narración. El tercer recurso técnico es el «Objetivo de la cámara», especie de divagaciones sobre los temas generales de la obra. Son pasajes autobiográficos e intentan representar el sentimiento interior del autor, lo que, quizás explique la falta de mayúsculas y puntuación. Tales pasajes producen una sensación de vaguedad e impresionismo, más propios de la novela artística que de la colectiva. Dos Passos trata de contrapesar la técnica objetiva, que describe a sus personajes y caracteres desde el exterior, insertando pasajes escritos desde el interior, pasajes llenos de ardor y color, de dudas y pequeñas percepciones íntimas. Así, la parte estrictamente novelística tiene un fuerte contenido social y es otro representativo estudio de la época. Algunos de los personajes aparecen a lo largo de las tres novelas; otros tienen una actuación más anecdótica, pero siempre dan una impresión de vida, de vida americana. ¿A qué resultado llega Dos Passos después de estudiar implacablemente esta vida, después de menospreciarla y satirizarla? Podríamos resumirlo así: El capitalismo competitivo se ha transformado en capitalismo monopolizador; la sociedad americana se ha estratificado y cristalizado y, en suma, existen dos naciones (1). Y esta idea — que es una mezcla de desdén, cólera

(1) Nos han arrojado a la calle. Ellos son más fuertes, son ricos, sobornan y excitan a los políticos, a los directores de periódicos, a los viejos jueces, a los hombres mezquinos con reputaciones de presidentes de *College*... América no olvidará a sus traidores; ellos sobornan a los hombres con cañones, los uniformes, los coches de policía, los vagones de patrullas.

Muy bien. Ustedes han ganado, ustedes matarán a nuestros bravos hombres, nuestros amigos. Esta noche América, nuestra nación, ha sido derrotada por extraños que han cambiado nuestro idioma de dentro a fuera, que han tomado las limpias palabras del lenguaje de nuestros padres y las han convertido en viscosas y sucias.

Ellos sobornan a los hombres sentados en el banco del juez, ellos se sientan con los pies encima de las mesas bajo la cúpula de los edificios del Estado. Ignoran nuestras creencias, tienen los dólares, los cañones, las fuerzas armadas, las centrales eléctricas.

Ellos han construido la silla eléctrica y sobornan al verdugo para que dé vueltas al conmutador.

Muy bien. Nosotros somos dos naciones».

(*The big Money*, «The Camera Eye», pág. 461).

y repulsión —forma el contenido de una novela de masas, la primera de este tipo escrita en los Estados Unidos y que continuará siendo la mejor durante largo tiempo. De hecho, Dos Passos nos muestra en *U. S. A.* las alturas y los abismos de la sociedad americana, los extremos del mito del éxito y los radicalismos revolucionarios. Pero el escritor omite, en su revisión, a la mayor parte del pueblo yanqui, a los que viven en los estratos medios, los ciudadanos americanos medios, los que no son tan ricos ni tan felices como podrían serlo, pero que tampoco están corrompidos por los patrones que prevalecen en la sociedad. Incluso en la presentación de caracteres individuales, Dos Passos no se adentra en el terreno medio de las acciones humanas, y soslaya cualquier motivo de éxito o felicidad en común, e incluso los más corrientes actos de la vida. En el mundo que presenta, no hay relaciones sexuales normales, no hay amistad, ni siquiera vida de familia. Todo es perversión, inutilidad, fracaso. Si este mundo que nos presenta Dos Passos, es realmente como él parece desear que sea, sería de poco valor dentro de la catarsis de la revolución social en que ha estado insistiendo. Porque tal revolución implica la liberación de los caracteres humanos, sometidos en el actual orden social. Pero, ¿qué hay que libertar en estos protagonistas? ¿Cuáles son en ellos los momentos de calor humano, de generosidad o decencia? Dos Passos nos presenta, en una visión total, más que la debilidad humana, la fuerza reprimida, más que el simple vicio, las posibilidades humanas inhibidas. Si es éste un exacto retrato de la raza americana, podremos decir que el capitalismo que Dos Passos ataca, si es la causa de esos tipos sociales, parece ser también su propia órbita, su natural ambiente, su lógico infierno. El capitalismo es lo que ellos se merecen. A medida que la trilogía llega a su fin, llegamos a ver con claridad que ese mundo de Dos Passos no representa una creación histórica, sino que es, con frecuencia, símbolo de una visión desesperada de la vida. Otra vez, detrás del historiador radical aparece el poeta americano de la disolución, comparable en este respecto a Hemingway, aunque moviéndose los dos en diferente medio. Si estas gentes de Dos Passos están moldeadas bajo la presión social de la cultura americana, han sido también perseguidas por su destino... La amargura del análisis social, de Dos Passos, la desesperación de sus conclusiones son, más que el veredicto del historiador, el lamento del poeta, y los descontentos de la civilización americana se convierten, en parte, en símbolos de un alma conturbada y llena de indignación. Con *U. S. A.*, su autor ha revigorizado la novela de crítica social y ha dado una tercera dimensión al viejo concepto de la novela de caracteres, porque, al fin y al cabo, el héroe real de *U. S. A.* es la totalidad de la sociedad americana.

En 1939 apareció su libro *Adventures of a Young Man (Aventuras de un joven)*. Es la historia de un joven americano radical, desde sus primeros tanteos en el movimiento obrero del país, su conversión al comunismo, su desilusión y su repulsa más tarde, hasta, finalmente, su muerte en las intestinas luchas de opuestos grupos extremistas durante el curso de la Guerra Civil española. Si el héroe de esta novela es otro de los protagonistas radicales de Dos Passos, la conclusión, esta vez, no es el fracaso de la democracia americana, sino el del movimiento radical que, en las primeras obras del escritor, ofrecían la salvación de la sociedad yanqui. Tal vez podamos decir que el protagonista de este libro es el último héroe radical de Dos Passos, pues su desencanto final patentiza que el escritor ya no cree en la salvación marxista de América. La Guerra Civil española está observada desde Madrid, donde Dos Passos estuvo con Hemingway en 1937; el autor muestra, objetivamente, el panorama de la lucha entre las izquierdas españolas en el cuerpo de una España agonizante. Con ello, el ciclo de disolución radical es completo en la novela. Y también la destrucción de las propias creencias y esperanzas de Dos Passos. Porque si las *Aventuras* son el resumen del fracaso de la Izquierda americana, son también, por lo mismo, la admisión del propio fracaso de Dos Passos. El drama auténtico del libro, más allá de la novela, es el del novelista, ahora en su madurez. Que el clímax del drama sea colocado en España, completa el sentido de pérdida y de tragedia, porque si el pensamiento de Dos Passos bebe en las fuentes de la teoría marxista y la Revolución rusa, hemos visto, en cambio, que sus emociones se han sentido atraídas por la cultura española. A lo largo de sus principales novelas hemos observado su preocupación por las culturas mediterráneas, por la libertad de sus sentimientos, el calor e intensidad de sus afecciones.

The Ground We Stand on (La tierra en que vivimos) es una obra poco lograda. Los críticos la han censurado por su falta de concisión y porque parece haber sido escrita más para satisfacción del propio autor que destinada al público lector. Así como *Rosinante (Rocinante)* señalaba el nacimiento del idealismo revolucionario de Dos Passos dentro de la tradición europea, este nuevo libro revela sus nuevas exploraciones americanas, su reeducación, la construcción de un nuevo sistema de valores que reemplacen a aquéllos que acabaron en las *Adventures (Aventuras)*. La obra es una revisión de las tradiciones republicanas de América y parece insinuar una nueva fe en el porvenir.

Canby llama a Dos Passos « experimentalista ». En realidad, forma parte de la literatura escéptica y protestataria. La actual literatura americana es una muestra sorprendente de que ninguna

promesa de prosperidad o de progreso social satisface a las inteligencias sensitivas. (No deja de ser significativo que en un país próspero y rico, como los Estados Unidos, se alce este unánime grito de protesta en la clase intelectual. ¿Es una evasión romántica contra el materialismo capitalista? ¿Es sólo una postura más o menos literaria?). De cualquier modo, nos parece que tiene razón Canby al decir que toda la literatura llamada proletaria sea quizá útil para poner de manifiesto las injusticias sociales y el poder del capitalismo, pero no es, en ninguna manera, la literatura apropiada para un trabajador en sus momentos de descanso.

Lewisohn (1) dice que Dos Passos imita a Joyce en su truco de escribir dos o tres palabras juntas como una sola; y aun en muchos otros aspectos. En general, este crítico pone en tela de juicio la originalidad de Dos Passos, y aunque no niega su mérito, insiste en «su espíritu de imitación». En cambio, Boyton (2) opina que Dos Passos llega a la cima de su eficacia estilística cuando da libertad al poeta y al romántico que hay en él, aunque objeta que, en sus libros, no hace distingos sobre los matices de la conversación corriente americana.

Durante algunos años, Dos Passos fue aclamado por los escritores proletarios como el conductor de los trabajadores, como el adalid de las luchas de clase.

Ernest Hemingway (1898) nació en Oak Park, Illinois, hijo de un médico. Pasó su adolescencia y parte de su juventud en los bosques de Michigan, que tanta influencia habían de ejercer en sus primeras obras. Siendo aún muchacho, empezó a escribir en un periódico de una pequeña localidad. En la primera Guerra Mundial se alistó en las filas italianas como voluntario, resultando herido. En 1921 fue nombrado corresponsal, en Europa, de un diario canadiense. La visión de la guerra da un carácter inesperado a la obra de Hemingway, porque el escritor ha sufrido una experiencia que le muestra el mundo desde un ángulo completamente distinto al de sus idílicos tiempos de Michigan. La reacción es violenta, y Hemingway vuelve la espalda a América. Vive en París bastante tiempo, frecuenta los medios literarios y alterna con otros compatriotas que, como él, se han expatriado voluntariamente. Durante diez años vive lejos de su patria. Viaja por África y España y aquí encuentra, quizá por primera vez, el verdadero significado de la vida, algo que le hace vibrar y estimula su espíritu, lleno de la desilusión y de la amargura de la posguerra. Pero supera esta etapa y el hijo pródigo vuelve a los Estados Unidos.

(1) Op. cit., pág. 517.
(2) Op. cit., pág. 200.

Para estudiar la obra de Hemingway, hay que tratar de definir un poco al propio escritor, como ser humano y como novelista. Porque Hemingway no se ajusta al tipo medio o al modelo del novelista americano. Para Geismar (1), hay « una especie de toque mágico en él, que nos infunde un sentido de gratitud hacia el escritor, porque en la era de las fórmulas, aún podemos conmovernos ante algunos misterios de la creación. Por debajo de la disciplina del estilo de Hemingway existe un temperamento fresco y nuevo en la literatura americana. El carácter de Hemingway es profundo y complejo. Dominado por una especie de rigidez, una mano de hierro, permite, sin embargo, de cuando en cuando, la expresión de las auténticas fantasías del espíritu, que escapan a la disciplina para surgir y crear la maravillosa tensión de su mejor obra ». Se ha considerado a Hemingway como un escritor solitario y rebelde al estilo de D. H. Lawrence, de Raine María Rilke, de Jean Giono, que también abandonaron sus patrias respectivas durante la primera guerra mundial, como protesta contra ella y los crímenes que significaba. Pero aunque la guerra de 1914 deja una huella indudable en Hemingway, su reacción, no obstante, es muy curiosa y « no descansa en la inteligencia o en la acción que prevenga tales escenas o elimine en lo futuro la posibilidad de que se repitan, ni en una intención moral que rechace semejantes horrores como incompatibles con todo esfuerzo humano. La posición de Hemingway es más bien la de una fatal aceptación... En términos morales, puede decirse que el artista, al asumir Hemingway el papel de espectador, niega su responsabilidad en esta guerra mundial de horror y de agonía, que él ciertamente no ha producido ». En *Soldier's Home (La patria del soldado)*, el protagonista, al volver de la guerra, lo encuentra todo igual en su pueblo, salvo que han crecido las muchachas. Sólo él ha cambiado; le gustan las muchachas, pero las encuentra demasiado complicadas. « No le gustaban cuando las veía en el salón de la confitería griega. No las quería realmente. Eran demasiado complicadas... No quería tomar parte en las intrigas ni en la política. No quería tener que hacer la corte nunca más. No quería decir más mentiras. No merecía la pena... No quería ninguna consecuencia. No quería ninguna consecuencia otra vez. Quería vivir solamente, sin consecuencias ».

Farewell to Arms (Adiós a las armas) (1929) es aún una obra sobre la guerra, a pesar de los años transcurridos. La novela pinta la degeneración de la condición humana bajo las condiciones de la guerra. Es una serie de derrotas humanas dentro de una continua y terrible consecuencia : la lluvia, el cólera, los

(1) Op. cit., págs. 39-85.

soldados que se mutilan a sí mismos para no ir a pelear, la degeneración progresiva de Rinaldi, uno de los principales personajes que aparece al principio, activo y lleno de vida. En contraste, Hemingway nos presenta, como una antítesis esperanzadora, el amor del teniente Henry y de Catalina. Amor y desesperación se aúnan constante e intensamente hasta el final : Catalina muere al dar a luz al hijo de ambos, pero nacido fuera del matrimonio. Y aun cada cambio en la forma, cada avance en la destrucción reviste la novela de una mayor vitalidad. Después de la derrota de Caporetto, Henry, completamente desengañado, decide seguir sus propios objetivos. Abandona a sus amigos, su responsabilidad como oficial, la total complejidad de la vida social organizada, representada ahora por el ejército y la guerra. Este adiós a las armas se lleva a efecto sin previa solicitud ni permiso. El teniente Henry deserta, y este acto es algo profético en relación con los futuros movimientos del autor. En efecto, en esta época se verificará la retirada o el retiro de Hemingway, que durará hasta 1935. Y, en este tiempo, su obra reflejará las influencias de tal aislamiento. Podría asegurarse que *Farewell to Arms (Adiós a las armas)* es la mejor novela de Hemingway en relación con la guerra, así como *The Sun Also Rises (El sol también se levanta)* (1926) es la mejor de la época siguiente : es ésta una obra penetrante, incisiva, que retrata de una forma definitiva todo el derrumbamiento social, todo el desencanto de la generación de la posguerra, la « generación perdida ». En esta novela, casi carente de trama, nos enfrentamos con una juventud frustrada, sin capacidad de entusiasmo ni de amor. Un grupo de americanos en París. Ningún escrúpulo ante la libertad de costumbres : prostitutas mezcladas con parejas de matrimonios, salones de baile, borracheras, paseos por los bulevares a altas horas de la noche... Diálogo escueto, vulgar, terriblemente vulgar... Vidas sin finalidad, sin ilusión. Pero que experimentan una reacción profunda al enfrentarse con el problema de la muerte. Los personajes de *El sol también se levanta*, en su vagabundeo sin sentido, van a parar a Pamplona, para presenciar una corrida en las ferias de San Fermín. La impresión producida en Hemingway se refleja en esta obra. Dice Geismar (1) : Lo que encontramos en *El sol también se levanta*, más que una historia objetiva de la « generación perdida », es en realidad el funcionamiento de una imaginación de una intensa delicadeza, que conduce tan hábilmente a sus personajes, que éstos parecen personalidades auténticas e independientes ; una imaginación tan atormentada como intrincada que, a través de las acciones de sus personajes, nos

(1) Op. cit., pág. 53.

revela las profundidades y las sombras de su propia angustia física y espiritual, profunda y ligera, intencionada y accidental... Con este fin, cada episodio, casi cada línea de la novela tiene su exacta dosificación, así como cualquier gesto o frase de los personajes de Hemingway. Esto es la novela, pues, como sabemos, la realidad no es, por completo, perfecta ni artística. De *El sol también se levanta* puede decirse, en verdad, una cosa : que no es como la vida ».

Death in the Afternoon (Muerte en la tarde) (1932) es, para Geismar, una de las más absurdas obras de Hemingway, sobre todo teniendo en cuenta que, a su juicio, es difícil explicar la actitud y la expresión del escritor durante esta etapa de destierro voluntario. « ¿Qué se propone este gran escritor con su absorbente pasión por las corridas de toros, a las cuales parece que ha subordinado todo lo demás de su vida? ». Hemingway no se recata en exponer el significado de la fiesta de los toros y del placer que él experimenta, así como la ignorancia de aquellos que dudan de la importancia de aquélla y del deleite que puede producir. Es la imagen que él se ha formado del torero, debemos decirlo, lo que ha merecido la admiración de Hemingway : la dignidad, el valor, la disciplina y el honor, todos esos rasgos que pertenecen al pundonor español. Declara Hemingway : « El toreo es el único arte en que el artista se halla en peligro de muerte y en el que el grado de brillantez en la faena corre parejas con el honor del torero ». Sin embargo, esta dignidad y valentía, el sentido de valor del hombre, surge pocas veces : la multitud es voluble, los caballos son sacrificados, los matadores sufren dolorosas heridas y muertes diversas... Por otra parte, existe el comercialismo del espectáculo, el comercialismo de los propios matadores... Y el valor, la virtud del hombre, formados de tan dudosos componentes, se manifiestan sólo un momento : el momento en que el matador y el toro presentan cara a la muerte ; no cuando la victoria es fácil, sino cuando se enfrenta una fuerza con otra, cuando una destreza y una voluntad encuentran el justo oponente en los breves segundos del último acto de la corrida de toros. En este momento de decisión final y definitiva, cuando se pone en evidencia el gran estilo del hombre, el toro es igualmente importante ; en cierto sentido, lo es más aún. Así como el matador gana su dignidad enfrentándose con la muerte, y, en definitiva, en una forma o en otra, sucumbiendo a ella, el toro tiene aún menos probabilidades de escapar a la muerte, y por eso adquiere un gran sentido de tragedia. Él es la víctima, el sacrificado, el que sufre. Muere su muerte, no de un modo indeterminado ni por azar, sino de manera prefijada, irrevocable. Así, los actores de *Death in the Afternoon (Muerte en la tarde)* son dobles ; el mata-

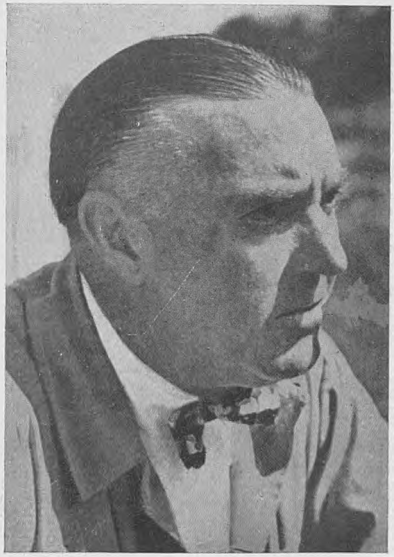
dor y el toro están unidos en el momento de fusión, se convierten en un uno : el que sufre y el que hace sufrir, elementos activo y pasivo en la tesis fundamental de Hemingway ; el matador que alcanza su poder matando y el toro siendo muerto. Y, por debajo de este asesinato que une a los dos amantes, se halla la verdadera protagonista del libro : la muerte, la muerte uniendo a las figuras en el emocionante y artístico desenlace de la lucha. Y así como *The Sun Also Rises (El sol también se levanta)* es, en realidad, un simple tratado de los instintos destructores de la naturaleza humana, *Death in the Afternoon (Muerte en la tarde)*, aunque en apariencia es un ensayo sobre las corridas de toros, y una verdadera historia gráfica del toreo (1), es también otro tratado sobre esos instintos destructivos llevados a su último extremo. Porque la muerte que Hemingway nos describe con tal maestría y brillantez, no es simplemente la muerte buena, sino la muerte maligna ; no la física, sino la espiritual ; y, por supuesto, no la gran muerte final y solitaria, sino todas las pequeñas muertes que padecemos constantemente : las de la cobardía y la frustración, las del odio, de la culpa y de la expiación. Matar limpiamente y de una forma que produzca goce estético y orgullo ha sido siempre uno de los mayores placeres de una parte de la raza humana. Pero Hemingway nunca llega a alcanzar las causas que hacen de esta muerte un motivo de placer para una gran mayoría de los hombres. Pensamos, por el contrario, que *Muerte en la tarde* es una comprobación de desagradables y feas muertes — la de Gitanillo y otros matadores, además de la de los animales —, que Hemingway tiene que defender en su estudio sobre la muerte, considerándola como parte de la ética española, opuesta a la anglosajona. «Como los españoles son orgullosos, no se preocupan de la muerte ; sienten que ellos pueden permitirse el lujo de hacer semejante regalo. Como tienen sentido común, se preocupan de la muerte y no pasan su vida evitando pensar en ella y esperando que no exista, para llegar a descubrirla en el momento de la muerte ». Y añade Hemingway que los españoles no sienten fascinación por la muerte. Nosotros nos preguntamos si Hemingway podría decir otro tanto de sí mismo. Porque la impresión que nos

(1) Reproduce en colores « El torero », de Juan Gris. Lleva un glosario explicativo de términos taurinos y las reacciones de algunas personas sobre la lidia española integral (desde niños de 4 años). Hay una corta apreciación del americano Sidney Franklin como matador. En una nota final, Hemingway confiesa que su *Muerte en la tarde* no intenta ser, ni una obra histórica, ni exhaustiva. Sólo se propone ser una introducción a la moderna lidia española, y procura explicar aquel espectáculo, emotiva y prácticamente. Dice que la escribió porque no había ningún otro libro en español ni en inglés que lo hiciera. El escritor pide indulgencia a los « aficionados » (*sic*) competentes por sus explicaciones taurinas. La obra viene a resultar como un precedente de la de nuestro Cossío. Hay 64 fotografías de Vandel y de Rodero.

John P. Marquand

Katherine Anne Porter

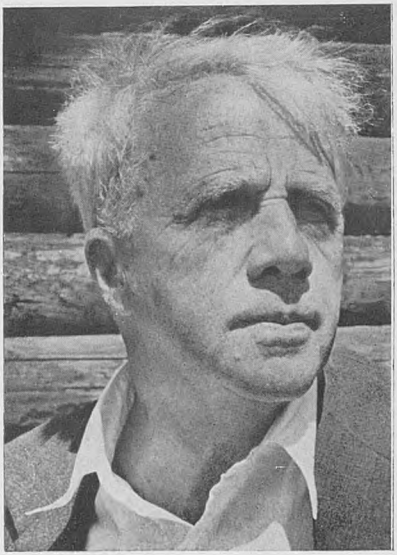
Edna Ferber



Kenneth Lewis Roberts

Emily Dickinson

Edwin Arlington Robinson



Robert Lee Frost

Vachel Lindsay

da en esta obra, es la de un hombre obsesionado por la muerte, como él mismo reconocerá más tarde en *The Snows of Kilimanjaro (Las nieves de Kilimanjaro)*. Es decir, cuando la idea de la muerte, inseparable de la guerra, desaparece con la paz, Hemingway irá a buscar la muerte violenta en las plazas de toros o en la jungla africana, con *The Green Hills of Africa (Las verdes colinas de África)* (1935). La idea central es la misma : la cacería, el cazador, el perseguido y la muerte como única resolución. Aunque aquí el sentido de dignidad que existe en la muerte consciente del torero o aun del toro, es bastante más dudosa. La escena de la hiena herida, cuando devora sus propios intestinos antes de morir, podrá ser muy instructiva, pero resulta repugnante, no tanto por la actitud de la fiera como por la del cazador.

En esta etapa de la obra de Hemingway — que termina con *To Have and Have Not (Tener y no tener)* —, el autor nos presenta un panorama desolador : el resultado de sus experimentos o investigaciones ante la vida es el de un vacío completo. Nada — así, en español —, *nada* es la palabra que lo condensa todo. Sin embargo, *Tener y no tener* puede considerarse una obra de transición. *For Whom the Bell Tolls? (¿Por quién doblan las campanas?)* (1940) indica el período americano de Hemingway, es decir, el retorno a su patria después de diez años de exilio voluntario. Ya es sabido que Hemingway estuvo en Madrid durante la Guerra Civil. Ésta es el escenario de la novela. El protagonista, Robert Jordan, es un escritor americano que va a España, al lado de los republicanos. Comparando esta obra con otras del mismo género — por ejemplo, las novelas revolucionarias de André Malraux —, *For Whom the Bell Tolls? (¿Por quién doblan las campanas?)* resulta, sin duda, menos trascendente y nunca llega a penetrar en lo profundo del tema. La manera en que Hemingway actúa con este nuevo material parece romántica o falta de madurez para un escritor de su categoría. Y lo mismo que el protagonista de la novela asegura constantemente que la Guerra Civil española « es parte de la educación de uno, será una educación completa cuando la guerra termine », podría decirse que también esta guerra civil contribuye en alto grado a la educación de Hemingway o a su reeducación como miembro de la sociedad. Pero la experiencia cosechada por el escritor a su retorno del individualismo resulta con frecuencia demasiado nueva, demasiado compleja y extraña para integrarse completamente en la estructura artística de *¿Por quién doblan las campanas?* Y la presión de su transición desde su anterior rebeldía individualista parece obstaculizar el logro artístico. El protagonista, además de ser aprendiz sin gran cultura, es insignificante. María —violada físicamente, pero espiritualmente

casta y de quien se enamora Jordan — es, en realidad, más teatral que substancial. Llega hasta el primer plano de la novela, desde las profundidades de la lucha de clases, y a la postre, resulta como cualquiera de las típicas figuras femeninas de Hemingway : vanas, triviales, inútiles mujeres de la clase ociosa. El mayor mérito de esta novela no reside, pues, en sus dos protagonistas, sino en las otras figuras que Hemingway tomó de sus andanzas por España, de la plena realidad : campesinos, toreros, anarquistas, soldados del ejército popular... Y aparecen también, y esta vez de manera muy expresiva, las fuerzas destructoras que siempre le han preocupado. La voladura del puente, que constituye la base argumental de la novela, resulta un comienzo realmente arduo. A medida que avanza, la tal voladura se va convirtiendo progresivamente en un acto de completa destrucción equivalente al mejor Hemingway del pasado. Y, a despecho de la actitud afirmativa de Robert Jordan, observamos cómo el autor vuelve a sumergirse en su concepto del « nada ». Es difícil transformar totalmente una idea que no es sólo producto del intelecto, sino también del sentimiento o de la sensibilidad, la idea de algo que se ha vivido y sufrido con intensidad. Hemingway se esfuerza en esta obra por abandonar su posición solitaria y desengañada para volver los ojos a una nueva etapa de la humanidad. Si la novela es sólo un intento de comprensión de las principales consecuencias sociales de nuestro tiempo y, si resulta, algunas veces, inarticulada en su expresión, representa, sin embargo, una transición con respecto a las anteriores obras de Hemingway, como *The Fifth Column (La quinta columna)* (1938) y *To Have and Have Not (Tener y no tener)*. Y este paso dado por el escritor en su camino de retorno a la humanidad, expresa las posibilidades que en él se encierran. En esta obra, Hemingway afronta temas que hasta ahora no había considerado dignos de atención. Por ejemplo, el estudio que hace de Pablo, un individualista en lucha con la sociedad y que, al desertar de sus camaradas, dice que, después de semejante acto, «su soledad será difícilmente soportable ». ¿Se refieren estas palabras a la propia soledad anterior de Hemingway? En la novela aparece también el viejo *líder* comunista Marty, cuya figura exagera el autor. El heroísmo y la cobardía alternan en esta obra de fuerte carácter, en la que también aparece el amor, tratado con delicadeza y belleza hasta en sus aspectos más íntimos. El mensaje político del libro es puesto en los labios de Jordan : « Si ganamos aquí, ganaremos en todas partes. El mundo es un lugar hermoso y digno de que se luche por él ». Hemingway nos da, además, un retrato físico y psicológico de la guerra en general, y casi todos sus caracteres son inolvidables : el viejo Anselmo, por ejemplo ; Pilar, la fuerte campesina, fea, pero amada por muchos hombres...

Sin embargo, ¡qué gran maestro es Hemingway, a pesar de las restricciones y limitaciones que le impone su temperamento, al describir el medio ambiente en que discurren sus obras y que de tal modo le caracterizan!

El arte de Hemingway presenta muchas características que hay que relacionar con el periodismo que profesó durante sus años juveniles. Su estilo claro e incisivo está admirablemente adaptado a la descripción de incidentes y al juego del diálogo. Algunos se quejan de que este estilo es demasiado seco y nervioso para un gran escritor ; objeción que podría sustentarse si Hemingway no hubiese escrito más que sus primeros cuentos, pero, en *Farewell to Arms (Adiós a las armas)*, ha sido abandonada la monosilábica desnudez de su primitivo estilo, aunque, con todo, conserva un incisivo y tremendo vigor. En sus mejores momentos, Hemingway es, en realidad, un virtuoso de la técnica narrativa moderna. Pero hay elementos en los escritos de este autor que difícilmente pueden expresarse a través del estilo o de la técnica literaria. En sus libros se observa una rectilínea decisión, una meta bien definida y una gran franqueza de expresión, pero, por encima de todo, aparece en ellos una clara nota de desilusión en extremo característica a la joven generación de la primera posguerra. Superficialmente, Hemingway parece más interesado en la exposición de detalles que en la revelación de capitales aspectos de la vida. Sin embargo, nunca ha escrito un cuento o una novela que no tuviera una significación implícita. No carece de profundidad y de ternura, aunque, como muchos de su generación, tiene tanto miedo a los falsos sentimentalismos, que despoja su obra de toda interpretación emocional y deja al lector deducir el sentimiento a través de una desnuda narración de hechos. *Killers (Asesinos)* es un cuento de este tipo y, acaso, el más importante, escrito en la literatura americana, desde el de Sherwood Anderson, *I'm a Fool (Soy un loco)*.

Aunque es difícil atribuir una filosofía específica a un escritor que es, en forma tan definida, un reportero de los detalles superficiales de la vida, podría situarse a Hemingway en la línea de los primeros naturalistas. Su aire de completa desilusión, su teoría de que el hombre no se gobierna por su propia voluntad y por actos predeterminados, y la importancia que otorga a los estímulos externos, todo tiende a colocarle en aquel grupo. Tiene muchos puntos de similitud con Stephen Crane.

Su intensidad de sentimiento y acción y su economía de palabras, que expresan más de lo que dicen, hacen a Hemingway no sólo un gran novelista, sino uno de los más vigorosos escritores de cuentos de la lengua inglesa.

Su primera obra apareció en 1923 : *Three Stories and Ten Poems (Tres relatos y diez poemas)*. Fue seguida por *In Our Time (En nuestro tiempo)* (1924). En 1926 vieron la luz *The Torrents of Spring (Los torrentes de primavera)* y *Today is Friday (Hoy es viernes)*. *The Fifth Column (La quinta columna)*, obra teatral, se publicó, juntamente con 49 relatos, en 1938 ; describe en ella el espionaje en la última guerra civil española. *Across the River and into the Trees (A través del río y de los árboles)* (1950) es su última obra.

WILLIAM FAULKNER (1897) nació en el estado de Mississipí. Su abuelo fue el autor de una popular novela, *The White Rose of Menphis (La rosa blanca de Menphis)*. Faulkner, desde su juventud, ha vivido casi constantemente en Oxford, en su Estado natal. Durante la primera Guerra Mundial se unió a las Fuerzas Aéreas del Canadá ; estuvo en Francia al servicio de la British Royal Air Force y sufrió una herida en un accidente de aviación.

Faulkner es un curioso autor que ocupa una rara posición en la literatura contemporánea. Se halla entre dos momentos literarios : uno, el constituído por el grupo de Ladner, Hemingway y Dos Passos, con su aversión — típica en los escritores de la década 1920-30 — hacia los patrones de la sociedad americana ; el otro grupo es posterior y menos amargo, y está compuesto principalmente por Thomas Wolfe y John Steinbeck, no observándose en ellos la sensación de choque traumático que señala el regreso de Hemingway y Dos Passos a América. Para los nuevos escritores, en efecto, la angustia de sus antepasados se convierte más bien en una discutible especulación. Faulkner, nacido un año después que Dos Passos y uno antes que Hemingway, parece seguirlos en su primitiva herencia como americano. Otra vez, la experiencia de la guerra parece ser el factor central de la juventud de Faulkner. En éste no encontramos la conversión con que aquéllos nos han familiarizado, no hay en él esfuerzo, ni siquiera imperfecto, para la integración del artista y la sociedad o del artista con la vida moderna. Con Faulkner, la espiral en descenso del aislamiento, rebelión y negación — herencia de la negación americana — alcanza su énfasis final. Ciertamente, Faulkner no sólo representa al Sur, sino que es el más intenso escritor de esta región. Ningún otro novelista podría competir con él. Cualesquiera que sean las consecuencias a que se llegue después de estudiarle, lo cierto es que Faulkner queda, en un doble sentido, como un inmodificable rebelde, viviendo, como él hace, en dos pasados, el de su propia juventud y el de la otra juventud — tropical, cultivada, vaporosa — : la del Sur. Como los pertenecientes a su generación, también Faulkner comienza su carrera con una disonancia, con una discordante obertura de

desilusión causada por la guerra. En *Soldiers' Pay (El pago de los soldados)* (1926), no hay ninguna interpretación válida ni para las causas de la primera Guerra Mundial ni para las soluciones del armisticio. La herencia de la guerra es simple futilidad. El protagonista de *El pago de los soldados* (o de *Los soldados pagan*) regresa de los campos de batalla europeos con la memoria perdida y sin anhelo alguno, conservando tan sólo, como única forma de vida, el ciego instinto por la existencia. « El hombre que fue herido, ha muerto, y ésta es otra persona, un niño crecido ». Con esto se inicia una constante temática de Faulkner : la reversión hacia la niñez de todos sus personajes. El personaje de *El pago de los soldados*, el lamentable Donald Mahon, es el primero de esos peculiares protagonistas de Faulkner que, en el mejor de los casos, son mentalmente deficientes. Mas por lo menos Mahon arrastra la marca del sufrimiento y conserva unos residuos de dignidad humana que hacen disculpable su degradación. Hay que saber distinguir entre los grados de imbecilidad que presenta Faulkner ; y el de la figura central se encuentra entre los anormales más simpáticos y dignos de piedad. Su prometida Cecily — que le abandona por otro hombre — es uno de los tipos femeninos de Faulkner más peculiares. Es la muchacha americana de la postguerra, delgada, ligera y emancipada, el prototipo de la moderna libertad de sexos, aunque esta libertad sea un eufemismo del libertinaje. Por la forma en que Faulkner presenta a su desagradable y viciosa protagonista, se podría considerar esta novela no sólo antibélica, sino también antifeminista. Faulkner, además, exagera en ella la herida que él mismo recibió en la guerra : el teniente Mahon sufre la desfiguración de su cara en el horrible accidente y su mente llega a desintegrarse gradualmente. Como resultado, no sólo le deja su novia, sino que su padre clérigo pierde su fe en la bondad divina. Esta obra obtuvo un éxito inicial en Inglaterra, antes de que se le prestara atención en los Estados Unidos. Al parecer, fue Arnold Bennett uno de los descubridores de Faulkner.

En 1927 apareció *Mosquitoes (Mosquitos)*, inferior a la anterior y en la que se advierte la influencia de varios escritores, en especial de Oscar Wilde, Huxley y James Branch Cabell. La obra se desarrolla en un lujoso yate, donde un grupo de desocupados bohemios se dedica exclusivamente a charlar. La fórmula es igual a la primitiva de Huxley : libre pensamiento, amor libre, lo que se traduce en Faulkner por irreconciliables pensamientos y amor desordenado. Porque la discusión que señala el curso de *Mosquitos*, carece de la validez intelectual de la obra de Huxley, si bien participa del mismo cinismo y termina siendo más elegante y significativa, que es la suerte reservada a los seguidores

de Huxley en los Estados Unidos. En *Mosquitos* vemos una amplificación de los temas iniciados en *Soldiers' Pay (El pago de los soldados)*. El personaje femenino es otra vez la *flapper* asexuada, perversa e insaciable. Faulkner, a través de sus tipos masculinos, nos da de ella una visión nada favorable.

Sartoris (Los Sartoris) (1929) representa otra verdadera conmoción. En esta novela, a través de las crónicas de los aristocráticos Sartoris y de la etapa anterior a la Guerra Civil en el Sur que ellos tipifican, nos encontramos con sentimientos y afectos, con una gracia y aun con una nobleza humana que, hasta aquel momento, había faltado en la obra de Faulkner. Sin embargo, el autor continúa fiel a sus moldes. Uno de los Sartoris, Bayard, en la misma forma que el héroe de *El pago de los soldados*, vuelve de la guerra destrozado, si no realmente, sí en un sentido moral. Nada le interesa y parece que todos sus esfuerzos tienden a destruirle a sí mismo. Y también le vemos como una criatura mutilada, obsesionado como está por la muerte de su hermano gemelo, ocurrida en la guerra, y por el recuerdo constante de los lazos que los unieron en la infancia y la juventud. De este angustioso amor fraternal no le salva ni el matrimonio ni el hijo que nace de él. Vive en el pasado y por su pasado : nada de lo que le rodea le interesa. Por otra parte, la esposa defraudada se refugia en el cariño de su propio hermano Horacio. Y presenciamos una serie de escenas de amor fraternal, reminiscente, íntimo, casi sexual, a medias tierno y otras veces inquietante, que se convertirán en el tema dominante de las obras de Faulkner. La mujer de Horacio es una repetición del tipo femenino que hemos visto en *Mosquitoes (Mosquitos)* : insaciable, cruel, « droga fatal » que contribuye a la total desintegración de Horacio. Faulkner, en esta ocasión, abandona el amaneramiento de sus obras iniciales, se despreocupa de sus pretensiones de elegancia y, casi en la madurez de su tono, alcanza uno de sus primeros y notables retratos, aunque el contenido nos produce, con sus contrastes, una emoción perturbadora, desde su comienzo caballeresco e idealista hasta su final lleno de acentos de terror ; este terror y estas emociones violentas que han de llenar el mundo del artista maduro hasta tal punto, que es difícil saber si Faulkner es dueño de su oficio o si éste ha llegado a dominarle.

También aparece en 1929 *The Sound and the Fury (El estruendo y la furia)* (o *Estrépito y furor*), una novela aún más perturbadora y magnífica sin duda, señalando en este fatídico año de la depresión americana, en que tantas cosas parecieron perderse, la realidad de una voz de primer orden en la literatura de los Estados Unidos. Esta obra es quizá la novela más significativa de Faulkner, la que, pasado el primer momento de sorpresa,

de deslumbrante experimentalismo y de críticas acerbas, continúa siendo, en su estilo, una novela fascinante. En la carrera de Faulkner, que tiene tanto de meteoro, *El estruendo y la furia* es el primer destello, el más deslumbrante, y también el comienzo de su extinción. La técnica de esta obra sigue el modelo de Joyce de monólogo interior, con el empleo de las libres asociaciones, las cambiantes secuencias de tiempo y lugar y el marco de referencias personales. Pero hasta la aparición de esta novela ningún escritor usó de tal técnica, en sí tan ambigua para transmitir el mundo mental de un idiota. Porque la novela empieza con las meditaciones de Benjy Compson, un anormal, un idiota, el día en que cumple sus 33 años. El relato es confuso, como corresponde a las vivencias de semejante ser, y sólo más tarde, a través de los relatos de los demás personajes, podemos captar el verdadero significado de las meditaciones de Benjy. Pero —esto sí queda claro y es típico en Faulkner —las divagaciones son una especie de revisión de su pasado, una recreación de su infancia, de sus hermanos y, sobre todo, de su hermana Caddy, así como del negro que le sirve de criado. Este vago modo de revivir el pasado llama la atención, no ya por los misterios que vislumbramos en todo ello, sino también por su profundo sentido de pérdida y angustia. ¿Pérdida de su hermana que le quería como a un hijo, que le comprendía, que no debía dejarle nunca y que, sin embargo, se ha marchado para siempre? ¿De esta hermana cuyo nombre le hace estremecerse? En la segunda parte empezamos a comprender muchas cosas confusas en el relato de Benjy a través de su hermano, el inteligente Quentin —tal vez lo más simpático escrito por Faulkner en toda su obra literaria —, y del relato del tercer hermano, el cruel y deshonesto Jason, orgullo de su madre, relato que es, sin duda, la más brillante sátira de Faulkner. Los pensamientos de Quentin se relacionan también con su hermana Caddy, tan dulce y cariñosa, y con su propia niñez y su pasión por ella. A través de estos pensamientos, Quentin nos descubre los enredos amorosos de Caddy, su honestidad perdida, su embarazo y su matrimonio por puro interés. Y vemos también cómo estas actitudes de su hermana van destrozando la vida de Quentin, que llega hasta el suicidio. El retrato de Caddy, a través de la ensoñación de sus hermanos, resulta soberbio, como lo es el mundo que gira alrededor de este torturador juego de sentimientos ; la neurasténica señora Compson, la madre, que, conociendo toda la intensidad del drama que se desarrolla en torno suyo, cree, no obstante, que se trata de un malicioso plan destinado a quebrantar su salud ; Jason, el hermano sombrío y envidioso ; el negro Dilsey, que nos da otras perspectivas de la tragedia, como la historia de Caddy después

de su matrimonio, la de su hija, etc. En verdad, la estructura de esta novela está brillantemente planeada. Una vez que se ha llegado a la línea central, cada pormenor ocupa su lugar con una precisión pasmosa, matemática. La obra da una sensación arquitectural perfecta, porque los detalles pirotécnicos quedan subordinados a sus intenciones : la historia de los degenerados Compson, el nuevo comercialismo del Sur, la avaricia, los prejuicios y, dentro de esta armazón social, el magnífico estudio de un drama de inocencia. Aquí reside el significado principal de la obra. La novela es una especie de alegoría de la caída del hombre, que se verifica, en cierta medida, en cada generación y con cada individuo. El incestuoso amor de Quentin por su hermana, y que es incestuoso simplemente porque las emociones infantiles han sido colocadas en personas adultas, es la corporización de tal inocencia, conviertiéndose en tejido de su propia corrupción. La novela permanece vívida en nosotros después de terminarla, por la ternura con que Faulkner ha tratado esos sentimientos de la infancia, más apasionados que la superficialmente real conducta de los adultos. En la novela, tales emociones nos impresionan y nos conmueven, sacando a la superficie, desde los abismos de nuestro pasado, nuestros recuerdos olvidados. Aquí está el logro de *The Sound and the Fury (El estruendo y la furia)* ; ninguna novela contemporánea puede sobrepasar a ésta en la evocación de nuestros orígenes infantiles. Y el mismo Faulkner ha sido incapaz de superarse.

Sanctuary (Santuario), escrita en 1929 también, pero publicada en 1931, es su obra siguiente y, al mismo tiempo, la peor, pues aparecen en ella todos los aspectos imperfectos del talento de Faulkner. No es cuestión de discutir la intención comercial de esta novela, que el propio Faulkner condenó en el prólogo (1). Una serie de sorpresas y emociones se interfieren para hacer de *Santuario* un « best-seller book », propósito impropio de un escritor de su categoría, pero cuya habilidad parece haber sido confirmada por la Modern Library, al entronizar este volumen

(1) Dice Faulkner en dicho prólogo : « Empecé a pensar en los libros como un medio de hacer dinero. Decidí que yo también podría hacer alguno. Pasé un tiempo especulando en qué es lo que una persona de Mississipí juzgaría vulgar y admisible ; escogí la respuesta que me pareció justa, inventé el más horrible relato que pude imaginar y lo escribí en unas tres semanas ». Parece que el editor protestó en el primer momento, pero al fin se decidió a darlo a la imprenta. Cuando Faulkner vio las galeradas, él mismo quedó sorprendido y descontento. « Pienso que me había olvidado de *Santuario*, como uno se debe olvidar de las cosas hechas con una intención inmediata y de las que se ha desembarazado. Entonces vi que aquello era tan horrible que no quedaban más que dos soluciones : o romperlo o escribirlo de nuevo. Rompí las pruebas y escribí de nuevo el libro..., tratando de componer algo que no tuviera que avergonzarse de *El estruendo y la furia* y de *Mientras yo agonizo*, e hice un buen trabajo ».

entre sus obras maestras. Lo que más nos sorprende en *Santuario* es la fertilidad de sus perversiones, el impacto final de su descontento, que va más allá de las argucias del sensacionalismo y de las necesidades comerciales. En esta novela encontramos la primera y plena evidencia del descontento de Faulkner y su significación en la carrera del autor, por encima de lo que se deduce de su confesión de comercialismo. *Sanctuary (Santuario)* es un relato que gira alrededor de un abogado fracasado que intenta escapar de un matrimonio desgraciado y encontrarse a sí mismo por medio de una legítima actividad ; de un juerguista y de una muchacha de un colegio del Sur que es llevada desde una tonta insubordinación, hasta una aventura lamentable, en la cual es violada y medio aprisionada en una casa de mala nota, hasta que llega a alcanzar una vida de lujo sin objeto.

As I lay Dying (Mientras yo agonizo) (1930) conserva el tono sensacional de las obras anteriores, pero el virtuosismo de Faulkner ha aumentado. La novela se desarrolla en torno a la familia Bundrens, pobres montañeses del Mississipí, cuya madre muere al comienzo del relato ; luego asistimos al macabro viaje que hacen el marido y los hijos transportando a través de los bosques el ataúd que contiene el cadáver, hasta llegar a Jefferson, donde celebran el entierro. Si el argumento es original y la forma de desarrollarlo pone de relieve un mayor dominio de la técnica novelística, no por ello deja de presentar un estrecho parentesco con las anteriores obras de Faulkner. Siguiendo la pauta de *The Sound and the Fury (El estruendo y la furia)*, toda la novela está centrada en la familia Bundrens : en el padre, egoísta y despreocupado ; en la hija, que lleva un hijo ilegítimo en sus entrañas, pero que no piensa en el padre de este hijo, sino que sus emociones se dirigen hacia su hermano... Así esta muchacha es semejante a Caddy, si bien más ignorante, víctima de la vida ; pero inconsciente de las consecuencias de sus acciones. Así también, el resto de los Bundrens nunca alcanzan del todo sus reales dimensiones en la novela. Como el más joven de los hijos, un niño aún, que cree que su madre es un pez ; o Cash, que sólo se preocupa de fabricar el ataúd para su madre moribunda ; todos, en fin, por su pobreza e ignorancia son incapaces de captar la tragedia que los envuelve. La figura más vívida es la del padre, perezoso, hipócrita, aunque de una fina comicidad. Al final de la novela, después de todo el horror y de los dolorosos incidentes del fúnebre viaje, el padre surge triunfalmente con una nueva esposa y una dentadura postiza. Lo que podría haber sido un drama, se convierte a la postre en una farsa brutal. Somos incapaces de sentir la tragedia, porque el autor no ha de aceptar a los Bundrens en el mismo sentido que a los Compson ; es decir, como algo trágico.

Entre 1931 y 1934 aparecen varios títulos de Faulkner: *Idyl in the Desert (Idilio en el desierto), These 13 (Estos trece), Light in August (Luz de agosto), Miss Zilphia Gant, Doctor Martino (El doctor Martino).* El volumen de versos *A Green Bough (Rama verde)* (1933) es un típico ejemplo de estilo faulkneriano y recuerda un pasaje de *Mosquitoes (Mosquitos).* El dominio del lenguaje es, sin duda, soberbio, pero resulta difícil adivinar lo que las palabras significan. Por otra parte, la obra está supersaturada de erotismo. *Light in August (Luz de agosto)* es una de las novelas mayores de Faulkner, en la que profundiza más en sus personajes y crea un escenario más complejo que en *As I lay Dying (Mientras yo agonizo).* Aquí también, de forma curiosa, el escritor está más cerca de las figuras centrales de la novela, aunque sea difícil decir cuáles son éstas. Escrita como narración objetiva más que como monólogo interior, *Luz de agosto* no carece de complejidad en su composición. Nuevamente un tipo femenino, Lena, medio rústica, embarazada, vagabunda, y, al parecer, deficiente mental, busca al padre de su hijo. Sigue toda una galería de tipos, hasta llegar al tema amoroso principal: las relaciones del mulato Joe Christmas y miss Burden; él, un individuo amoral y un cruel asesino; ella, una miserable solterona, vieja ninfomaníaca. Llegamos, finalmente, a la viciosa conjunción del negro y de la hembra, las furias gemelas en el Sur vasto y profundo que nos presenta Faulkner, para quien, todo lo contrario que en Eliot, es una vasta tierra de demonios e íncubos, formada de furias malsanas y que desemboca en una detonación, en vez de acabar con un sollozo. Pasaremos por alto los abismos de corrupción que Faulkner se goza en destacar a través de las monstruosas relaciones entre el negro y la solterona. En este mundo turbio y alucinante, Faulkner carga toda la culpa sobre miss Burden que, representando en el principio de la obra a una respetable dama del Norte, sólo dedicada a conseguir la dignificación de los negros del Sur, a los que protege incluso con su fortuna, de pronto se convierte no sólo en la típica figura femenina de Faulkner, sino en ejemplo cardinal de ella. Miss Burden es la que corrompe al negro, la que le esclaviza, le atormenta y le hace odioso el deseo, al extremo de llevarle al crimen para liberarse de ella y de sus vicios. Lo más terrible en esta exposición de figuras atormentadas, es que no hay en ellas el menor asomo de arrepentimiento, de angustia por sus crímenes. Faulkner, como Hemingway, ha sido comparado con Dostoievsky y los demás rusos por su atención al pecado; pero los críticos que lo han hecho, han olvidado que los rusos se ocupaban de la salvación. Las perversiones rusas son un signo del misterio de Dios; las de Faulkner son la señal de la desgracia del hombre. Decididamente, no hay redención para el mundo de Faulkner.

Absalom, Absalom! (¡Absalón, Absalón!) (1936) desarrolla su acción en Jefferson, Mississipí, a lo largo del siglo XIX y en los primeros años del XX; es la complicada historia de Thomas Sutpen y de su familia. Casi invariablemente, los personajes van muriendo o son asesinados, son idiotas o se suicidan. Thomas es llamado el Demonio a causa de sus monomanías y muere asesinado. Su segunda mujer, Ellen, después de dar a luz a dos hijos, va degenerando hasta morir idiota. Después de un largo proceso destructivo, la hermana de ésta también muere idiota. El padre de ambas se deja morir de hambre para no participar en la Guerra Civil. El hijo de Thomas y Ellen también pierde el juicio tras un complicado proceso, y es conservado en el desván. La hija, después de unos años de enajenamiento, muere de viruelas. Tal es, en líneas generales, la estructura de la novela. Para definirla, nos remitiremos al juicio de Clifton Fadiman: «Así, pues, tenemos lo que puede ser llamado antinarración, un conjunto de complejos recursos para evitar el relato de la historia en sí. Míster Faulkner es muy inteligente para esto. Consigue un interesante efecto, por ejemplo, al rasgar la crónica de Sutpen en pedazos, como si un niño loco estuviera trabajando en ellos con unas tijeras, para narrar cada una de estas mutiladas piezas por diferentes personajes, entre ellos el propio autor. Todos ellos realizan una curiosa tarea, mezclando la ilación, el orden del tiempo, dilatando o demorando la culminación y confundiendo al lector... Yo añadiría que cada persona habla el mismo lenguaje, una especie de gongorismo del Sur, muy solemne, alusivo y secreto. Aparentemente, todos los habitantes de Jefferson son unos retóricos que retroceden a la vista de una simple frase expositiva. Por otra parte, es grato decir que en la novela hay una buena cantidad de páginas... llenas de notable prosa poética, bella en sí misma, aunque magníficamente desatinada». Sin duda, es la más ambiciosa novela de Faulkner, siéndolo todas un poco. Desde el punto de vista técnico, es la más elaborada y quizá no resulta tan desatinada como Fadiman opina. A la postre, la historia prende en nosotros y hasta nos conmueve. Porque hay cierta grandeza en Sutpen y en su monomanía de levantar un gran Estado en el Sur y de fundar una dinastía que lo herede. En general, los personajes centrales de *Absalom, Absalom! (¡Absalón, Absalón!)* poseen una medida humana que había desaparecido en las últimas obras de Faulkner.

The Unvanquished (Los invencibles) (1838) es un conjunto de seis narraciones acerca de la familia Sartoris. Las cuatro primeras corresponden a la abuela, a su nieto John y al compañero y criado de éste, el negro Ringo, durante los últimos años de la Guerra Civil. Las otras dos presentan a John Sartoris padre,

a su primo y a su segunda mujer, en los primeros tiempos de la reconstrucción. Todos los Sartoris tienen su propio código en conexión tan sólo con las viejas tradiciones.

The Wild Palms (Las palmeras salvajes) (1939) está compuesta de dos historias o de una historia y su secuela, y relatada en ocho partes. En la primera, un joven estudiante de medicina se enamora repentinamente de una mujer casada y con hijos, que está considerada como un modelo de respetabilidad. Su esposo, al enterarse, concede a su mujer la libertad, pero no el divorcio. Los amantes llevan una vida precaria y han de trabajar duramente para poder comer, y cuando encuentran una labor mejor retribuída es a cambio de la embrutecedora rutina. A consecuencia de un aborto provocado por el muchacho en su amante, es condenado a cincuenta años de cárcel. El marido, generosamente, intenta ayudarle; pero, él rehúsa las soluciones que le ofrece: la fuga o el suicidio, pensando que así pagará el precio, no de su pecado, sino de su transitoria felicidad. La segunda parte, consecuencia de la anterior y relatada implícitamente, nos presenta al joven preso en una aventura de pesadilla, durante la cual se le considera ahogado, se le recupera y se le castiga con 10 años más de cárcel, por intento de fuga. En cierto momento de la primera parte, el joven habla de su filosofía de la vida, que es la misma de Faulkner, verdadero documento contemporáneo : « No hay lugar en este mundo para el amor ni para la religión ; únicamente para simularlos... ». Mucho se ha dicho ya en este aspecto desde Thoreau a Sinclair Lewis, pero Faulkner procede inexorablemente para llegar a su conclusión.

The Hamlet (La aldea) (1940) nos lleva otra vez al Sur de la rancia aristocracia que, con los nuevos tiempos, se ha mercantilizado. La figura femenina más típica es una retrasada mental y la nota de más alto lirismo la da el amor del idiota Snopes por una vaca (!).

Intruder in the Dust (Entrometido en el polvo) (1948) describe la vida de un negro que ha sido falsamente acusado de asesinato. Quiere sufrir el linchamiento para aumentar la culpabilidad de los blancos. Hay episodios conmovedores y algunas descripciones llenas de encanto.

El Premio Nobel 1949 ha recompensado la obra de Faulkner, que se caracteriza por una adhesión e inclinación hacia los años de la infancia, al considerarlos seguramente los más auténticos en la vida del hombre ; por su insistencia en presentar amores entre hermanos no siempre de tipo incestuoso, sino más bien instintivos, cándidamente infantiles ; por un profundo desprecio hacia la mujer moderna y la mujer del Norte ; por un arraigo a las viejas tradiciones caballerescas del Sur anterior a la Guerra

Civil ; por un odio al negro emancipado, al que considera destructor de la vieja civilización, y, por último, por su protesta contra el nuevo industrialismo que ha anulado todas las posibilidades de elevación cultural de un Estado que no ha llegado a alcanzar la cima que le estaba destinada. Es decir, Faulkner vuelve los ojos a su propia infancia y a la infancia de los Estados del Sur. Su simbolismo es el resultado de una psicosis cultural que se manifiesta en su obra con extremadas alucinaciones.

La gran debilidad de Faulkner, como la de Joyce y hasta cierto punto la de Lewis, es su lenguaje, a veces casi incomprensible. En esto, Faulkner es el polo opuesto de Dos Passos, en el que el lenguaje está siempre cerca de lo natural y es clara expresión del asunto de su obra.

THOMAS WOLFE (1900-1938) nació, como Faulkner, en el Sur, pero así como éste dirige su vista al pasado, Wolfe mira siempre hacia delante. Faulkner marca el final y la más completa expresión de la desesperación que, en el mundo de las letras americanas, caracteriza al período que se inicia en 1920. Wolfe, por el contrario, expresa las nuevas esperanzas surgidas diez años después. El temperamento de Wolfe es realmente extraordinario : juventud dinámica, pasión por todo lo activo, energía, ansia de espíritu y vida, de nuevas experiencias, avidez, inquietud. Cuando Wolfe decide encerrar en las páginas de una novela toda su desbordante naturaleza, el resultado de este intento es una obra caótica, con la ambición de hacer entrar en ella miles de seres, miles de lugares, de hechos, de ideas, etc. Por supuesto, la novela de Wolfe no es una novela vulgar ; por el contrario, es una obra desmedida. En la primera versión de *Feria de Octubre*, una escena de escasa importancia — la conversación de cuatro personas — ocupa ocho mil palabras. Y tiene una verdadera obsesión por acumular nombres de pueblos, ciudades, Estados, países que ha visitado, personas que ha conocido, etc. Dice Geismar : « El mensaje de su obra puede ser dicho en una frase de ella, y no hay finalidad en una novela si esta finalidad no se encuentra en cada página. Hubiera resultado absurdo que los errores de Wolfe, como todo el resto de su obra, no fueran gigantescos. Como nuestra tierra americana, Wolfe es con frecuencia tan irregularmente fértil que necesita someterse a la labranza. Para Wolfe, las páginas en blanco eran una verdadera tentación, y su energía ciega, promiscua, tiene en sí una especie de natural esplendor. Es como una especie de Mississipí silábico, con sus frases flotando, hirientes, a veces penetrantes, a menudo bellas y, como el gran río, con demasiada frecuencia estancadas » (1). La primera

(1) Op. cit., pág. 190.

obra importante de Wolfe es *Look Homeward, Angel (Mira hacia casa, Ángel)* (1929). Con ella empieza el período de lucha del autor, lucha consigo mismo, lucha por encontrarse y crear, lucha por emerger con una idea clara de ese fondo revuelto y caótico que son sus novelas. En *Mira hacia casa, Ángel,* el autor relata su adolescencia, con todas sus turbulencias y toda su capacidad de sueño y fantasía. El protagonista se llama Eugene Gant y es nativo de Altamont, Old Catawba, nombre que Wolfe da al lugar de su nacimiento, Asheville, North Carolina. El personaje se define a sí mismo diciendo que hay en él «una loca, original y turbadora calidad». A los 16 años es un muchacho observador y despierto. Junto a él ve el dolor y la maldad, pero conserva su idealismo. A los 20 años, pretende emanciparse del medio familiar, pero no lo consigue, lo que le lleva a preguntarse si, tal vez, no es el muchacho genial que se había imaginado. Pero reacciona ante semejante duda con una fe extraordinaria basada en su sensibilidad y en su certeza de ser una parte del todo que le rodea. Afirma : « Soy una parte de todo lo que he tocado y de todo lo que me ha herido, que, no teniendo para mí más existencia que la que yo le doy, se transforma en algo más que en sí mismo al mezclarse con lo que yo era y lo es ahora todavía al fusionarse con lo que yo soy ahora, que es, en sí mismo, una acumulación de todo aquello en que me estoy transformando ». He aquí, pues, como Wolfe concibe la armonía entre su propia vida y el esquema eterno de las cosas. Esta obra obtuvo una favorable acogida por la crítica, pero suscitó una violenta reacción por parte de sus parientes y paisanos, que consideraron que Wolfe los había pintado en forma poco halagadora. Ciertamente, William Oliver Gant, el padre, de alta estatura, inclinado a la comida y a la bebida, y con gran talento para la invectiva, es William Oliver Wolfe, en tanto que su esposa, la gárrula Eliza Pentland Gant es, en verdad, Julia Elizabeth Westall Wolfe. Wolfe puede no haber experimentado todo lo que le ocurriera a Eugene Gant, pero él seguramente conocía las mismas torturas que sufría un artista en el seno de una familia y una comunidad indiferentes. Esta novela cuenta la historia de la juventud de Eugene —la del propio Wolfe, como hemos dicho —, desde su nacimiento hasta sus estudios en la Universidad de Old Catawba, en realidad la de North Carolina, en donde el escritor estudió.

Su segunda novela, *Of Time and the River (El tiempo y el río)* (1935), fue escrita en la misma forma exhaustiva que la anterior : millón y medio de palabras en su versión primitiva, y reducida posteriormente a instancias del editor. Otra vez, la autobiografía se disimula detrás de Eugene Grant en el momento en que éste abandona el hogar para lanzarse a una vida dura y

azarosa. Pero Eugene no permanece nunca mucho tiempo en el mismo lugar, porque su ansia de conocimientos le impulsa siempre hacia adelante en busca de nuevos ambientes y personas. Estudia un tiempo en Harvard (como Wolfe), contrae algunas amistades, pero infaliblemente queda defraudado. Más que la trama novelística, que apenas existe, Wolfe presenta una serie de experiencias humanas, entre ellas una relación amorosa con una mujer americana a quien conoce en Francia, amor que termina en aborrecimiento y en abandono por parte de Eugene. Por último, vuelve a los Estados Unidos, después de haberse probado en desoladoras experiencias. El viaje a Europa lo ha sufragado con el dinero ahorrado como profesor de inglés en un colegio de Nueva York; el viaje dura un año durante el cual trabaja en una novela. El título de ésta describe la lucha del artista con su demonio. El tiempo se aplica por triplicado al problema : el presente que el novelista usa en el relato, el pasado reciente, del cual son su última consecuencia los actores y los acontecimientos, y toda la eternidad pasada y futura, contra la cual están proyectados los seres transitorios de la obra. El río tiene un doble concepto : una amplia corriente de cosas, personas y hechos, surgiendo a través de la memoria del artista y una fuerza irresistible que le impele a moldearlos en un designio. El río, en este segundo sentido, es un demonio, un espíritu conductor que le fuerza, no a pensar o a soñar, sino a cubrir papel con palabras en directo estallido de energía.

The Web and the Rock (La tela y la roca) (1939) no se aparta del molde de las obras anteriores. El relato es casi idéntico, aunque difieren los nombres de los personajes : Eugene Gant es aquí George Webber. Viajes, vida universitaria, enseñanza y — lo que confiere a esta obra un interés artístico extraordinario — la lucha del hombre consigo mismo para cristalizar como escritor y novelista. Wolfe asegura en el prólogo que esta obra señala un absoluto cambio artístico y espiritual en su producción y añade que es la más objetiva de sus novelas. George Webber pretende descubrir la vida y el mundo, pero su apasionamiento, su egocentrismo — el propio de Wolfe —, le impiden reconocer los hechos como son. Por eso reacciona rabiosamente contra el ambiente de su provincia, contra todas las provincias, y aun define desmedidamente y con acritud la significación del país americano en aquel momento. Asheville se llama ahora Libya Hill (aún es Old Catawba), aunque el fondo de las experiencias de la infancia de Wolfe aparece algo alterado. Sin embargo, la personalidad de Webber es, indiscutiblemente, la misma de Eugene y de Thomas. El simbolismo del título de esta novela es el mismo que el del nombre del héroe : Webber es el « weaver »,

es decir, el tejedor que se enreda en la tela de la vida que está tejiendo, en tanto que, buscando la fuerza de la roca, se asocia con el Norte y con su padre norteño.

You Can't Go Home Again (No puedes volver a casa otra vez) (1940) nos presenta a George Webber convertido en un novelista de éxito, pues ha encontrado en su editor un padre espiritual. Pero comprende que, a causa de su indiscreta explotación de familiares y amigos en sus ficciones, no puede volver a Libya Hill, del mismo modo que sus experiencias de la vida le impiden volver a las actitudes mentales de su juventud. Esta novela expresa, pues, en alto grado el desengaño de su propia generación, pero encierra una intuición más profunda : no tan sólo por su desencanto propio de la época, asegura Wolfe que no es posible volver atrás de nuevo, retornar al pasado — y aquí vemos en qué forma se aparta de la idea básica de Faulkner —, sino que hay en él un espíritu discriminador que le enseña que nunca, en ninguna época, después de dejar atrás la juventud, el hogar, los amores románticos, los sueños de gloria, el lirismo, la torre de marfil..., nunca es posible recuperarlo ni « volver a casa para escapar del Tiempo y de la Memoria ». Y, por último, Wolfe ha alcanzado tal grado de plenitud, que sus desengaños se transforman en regeneración espiritual : George Webber sigue siendo el protagonista, el *alterego* del autor, ya en condiciones de abandonar el pasado y de volver los ojos sólo al futuro. América se levantará de la crisis y hallará un nuevo y más fecundo porvenir. Toda la fuerza de Webber, sus experiencias, las pondrá al servicio de una verdad más auténtica y, en lugar de a un lirismo inútil, dedicará su vida a la democracia. Tal es la conclusión de esta obra, que cierra el corto ciclo de Wolfe. Su prematura muerte impidió conocer qué nuevos derroteros podía seguir en su constante anhelo de experiencia y de evolución, ese anhelo acumulativo que bien pudo ser una de las causas de su muerte, que consumió su vida y que no le dejó completar su obra. Porque en Wolfe la creación es siempre demasiado apasionada, casi desenfrenada, y difícilmente podría constreñirse a las limitaciones a que obliga el estilo. En las novelas de Wolfe están expresados quizá los mejores trozos líricos de toda la literatura americana y, mezclada con ellos, una prosa desordenada, vulgar a ratos, en ocasiones incisiva, exagerada y satírica, a veces profunda y llena de sentido. Se ha dicho que, en los momentos en que la prosa de Wolfe se convierte en pura poesía, sólo es comparable a Whitman, el otro tumultuoso americano. Es indudable la influencia de este poeta en la vida y en la obra de Wolfe, en su filosofía vital y en su amor a la belleza. Muchos de estos pasajes líricos fueron reunidos en un volumen titulado *The Face of a Nation (El rostro*

de una nación) (1939). Hemos de hacer resaltar en Wolfe la influencia de Dostoievsky, que él mismo reconocía. Pero hay que añadir otro nombre muy cercano a la vena satírica de este autor: Mark Twain, cuya forma de humorismo se descubre en muchos momentos de la obra de Wolfe.

En la obra de este escritor se han de tener en cuenta dos particularidades : la primera es su personalidad y el grado en que se ajusta al ambiente y a sus semejantes ; la otra es la forma de expresar sus ideas con respecto a la vida y a las relaciones del autor con ella. Wolfe no puede ser considerado como formando parte de su generación, quizá porque no sabe reconocerla. Si hubiese dominado su pensamiento y se hubiese expresado con más claridad, habría evitado el confusionismo y el desconocimiento que experimentaba ante esa generación. Pero, creyéndose en todo momento un carácter universal, sentía que su reacción ante la vida sólo podía expresarse honradamente por medio de la protesta violenta. En realidad, tal es la eterna actitud de los jóvenes. Wolfe no sólo es un joven, sino un joven descastado e inculto, a pesar de esa increíble cifra de veinte mil libros que dice haber leído.

Pero lo cierto es que dedicó muchas horas de su corta vida a la lectura, dando la espalda a la típica vida de la sociedad que le rodeaba, delito imperdonable entre los americanos. Los críticos achacan a este exceso de lectura y a este desdén por la vida social, el sentimiento de soledad, de frustración, de ostracismo y de exilio que se apoderó de él. Quizás al no identificarse con su generación, Wolfe no pudo captar en su totalidad la naturaleza de la época en que estaba viviendo, y es que tal vez el desmedido afán de conocer numerosos países, miles de vidas, miles de libros, no le permitía prestar atención al conjunto, sino a cada caso particular. Sin embargo, es indudable que Wolfe poseyó una sensibilidad y una capacidad de idealismo que forzosamente habían de alejarle del nivel común de sus conciudadanos y aun del mundo en general. Fue un típico caso de inadaptado, pero su vitalidad logró superar una actitud que podría haber sido la de un resentido. Wolfe, muerto en el momento en que el escritor alcanza su plenitud, no dejó, sin embargo, pruebas de la madurez propia de su media edad. El caos fue el signo de su naturaleza inmensamente exuberante, pero débil. Opina Lewinsohn : « La forma es fuerza. La mano del maestro plasma el mundo. Las cataratas de verbosidad de Thomas Wolfe buscaron, sin alcanzarla nunca, esa fundida pasión que extrae el cosmos del caos. Tal vez, el inalcanzable caos era en él un símbolo trágico de la época. Porque la fuerza no es sólo fuerza ; es la más alta afirmación de la libertad creadora en la personalidad humana. Thomas

Wolfe, en un gesto casi prometeico, luchó sin provechó contra la despersonalización de la época » (1).

JOHN STEINBECK (1902) es, para algunos críticos, un neonaturalista. Para nosotros, puesto que en él se reflejan todas las evasiones de la « generación perdida » y se siente preocupado por las frustraciones y los fracasos del hombre, pertenece a aquel grupo de escritores en crisis. Técnicamente, se nos muestra al margen de los naturalistas contemporáneos, y aparte también de la nueva novela sensitiva cultivada por Faulkner y Wolfe, pues trae a la ficción contemporánea una nota de fresco realismo que no excluye el dolor, pero tampoco la alegría. John Steinbeck, nacido en Salinas, California, trabajó en oficios manuales, se dedicó al periodismo, publicando crónicas amargas y, por último, se dio a conocer como autor teatral, aunque anteriormente había escrito algunas novelas, género que había de cultivar en el futuro. La primera, *The Cup of Gold (La copa de oro)* (1929), constituye el relato de la vida del famoso corsario inglés sir Henry Morgan; aunque no es exactamente una biografía, sino más bien una fantasía histórica, de la que Steinbeck saca partido para llegar a sus conclusiones. Morgan es un personaje fabuloso, uno de esos seres favorecidos por la fortuna cuya ambición nunca se siente saciada, aunque se vea coronada por el éxito. Ha soñado alcanzar la luna, porque su padre, que se dedica a la quiromancia, le ha predicho que será un grande hombre y que todo lo alcanzará, incluso la luna, a condición de que conserve siempre su corazón de niño. La vida del pirata es un continuo escenario de crueldades, robos, amoríos, hasta el momento en que se apodera de Panamá — *La copa de oro* — y, con la ciudad, de una incomparable mujer cuya leyenda le ha atraído. Ella es esencialmente espiritual y Morgan pierde toda su fuerza cuando la mujer le dice que la ha defraudado, que ha llegado tarde para conquistarla. Morgan grita que la forzará, pero en seguida comprende que, en ese instante, ha perdido su corazón de niño y que ya no podrá tener la luna, simbolizada en esta mujer que le desprecia. Y, al perder el deseo que le había conducido por tal camino de horror, vuelve a la mediocridad de la vida. La obra está escrita con viveza, llena de vida y de color, subrayada por una suave sátira que contrapesa lo que de excesivamente romántico pudiera haber en el argumento. El autor se muestra individualista, casi exaltando la vida libre y aventurera que simboliza el violento, dominador y cruel Morgan, cuyas características habría de repudiar más adelante Steinbeck, al encontrarlas en la sociedad capitalista. *The Pastures of Heaven (Las pasturas del cielo)* (1932) es quizá

(1) Op. cit., págs. 594-595.

la más hermosa novela de este escritor, aunque, como la anterior, ha sido poco apreciada por la crítica. *Las pasturas del cielo (sic)*, en algunos momentos de la obra, se desarrolla en un privilegiado rincón de California, una granja, donde un pobre hombre, perseguido por la mala suerte, cree que hallará la salvación y el equilibrio de su vida, la cual —según piensa —está maldita. El punto de partida de la novela recuerda *La barraca*, de Blasco Ibáñez. Sobre aquellas tierras, al parecer tan afortunadas, pesa también una maldición. Así lo creen los vecinos, pero Bert Munroe se ríe de todo, al ver que su prosperidad aumenta por días. Otras gentes se le reúnen en la explotación de la granja. Hay una etapa feliz para todos; mas, poco a poco, va surgiendo la tragedia que llevará a la ruina a cada habitante de la colonia. En cada caso, el impulso hacia la tragedia procede de Munroe o de su familia. Es la maldición que pesa sobre él y que, sin que él se dé cuenta, invade todo el idílico valle. Esta maldición flota a lo largo de la obra como un recurso algo teatral, una especie de motivo semimístico que Steinbeck usará con frecuencia. Pero está empleado hábilmente y añade una simbólica armonía al fino realismo de la obra. ¿Qué significa esta maldición que vence a todos los habitantes de las pasturas? Parece la consecuencia de una venganza sobrenatural. Quizá la obra posterior de Steinbeck explique el porqué de ella. Pero en *The Pastures of Heaven (Las pasturas del cielo)* hay otra enseñanza, sencilla y profunda a la vez: no existen lugares privilegiados en la tierra; la maldición está en la propia vida del hombre, en su simple existencia. Aunque su misión consista precisamente en esto: en vivir, sufrir y morir. Con esta obra, los críticos comenzaron a poner atención en Steinbeck y a compararle con autores como Thornton Wilder, por la poesía y fantasía del relato, con Faulkner, por cuanto tiene de morboso en algunos capítulos. Pese a cuanto puedan encerrar de anormal estas narraciones en que se divide el libro, sus escenas están llevadas con habilidad y con delicadas sugerencias que infunden a la novela un ambiente poético y casi ideal. En 1933 apareció *To a God Unknown (A un dios desconocido)*, novela escrita en la línea de D. H. Lawrence, por lo que tiene de exaltación de lo primitivo, de paganismo e incluso de preocupación sexual. El protagonista, Joseph Wayne, es un espíritu místico que abandona su puritana familia de Nueva Inglaterra para establecerse en un hermoso valle californiano. Allí se casa, llama a sus hermanos y todos ellos adoptan una vida patriarcal. El misticismo de Joseph va sufriendo una transformación singular que arranca de la creencia de que el gran roble que cobija su casa, encierra a un espíritu tutelar. Poco a poco inicia un rito místico ante el árbol y éste es el principio de druídicas y paganas

prácticas, de seculares y orgiásticas ceremonias venidas de México, sacrificios propiciatorios, ritos sexuales, etc., y cuanto pueda crear un ambiente de paganismo. El talento de Steinbeck salva la novela de caer en lo exótico o anormal y la convierte en un poema en el que se mezclan los elementos paganos con la encendida aspiración de sacrificio del protagonista. Geismar (1) alaba la obra, pero encuentra desmesurada y fuera de la época esa tendencia primitivista y neopagana, porque no se alcanza la madurez retornando a la infancia, ni es lógico rechazar las supersticiones de hoy para admitir las del pasado. La vida debe ser sacrificada a la vida, y Dios, el desconocido Dios de la Naturaraleza, está tan sediento de sangre como su creación. *Tortilla Flat* (1935) recuerda la épica de la raza americana y no carece de moral, porque esos maravillosos « paisanos » de Monterrey *(sic)*, California, alcanzan la felicidad rechazando los valores dominantes de la civilización americana. Todos ellos desprecian por igual la tendencia competidora. Uno de los paisanos, Danny, hereda dos cabañas de madera y, en el primer momento, siente toda la grandeza de haberse convertido en propietario. Cuando arrienda una de las chozas a dos de sus amigos, el problema del alquiler que éstos no le pagan nunca, proyecta una sombra sobre su amistad. Por eso, cuando uno de los deudores prende fuego a su choza, Danny se siente auténticamente feliz y libre. El fuego todo lo iguala. Los dos amigos se van a vivir con Danny y nuevos desharrapados se les unen para gozar de la selecta compañía. Pasan el tiempo en amoríos, chismorreos, comilonas y conversaciones metafísicas. No trabajan para ningún hombre ni hacen trabajar a nadie para ellos. Practican una especie de comunismo en el cual cada uno roba a sus vecinos, de acuerdo con sus habilidades y con sus necesidades. Dice Geismar : « Desarrollando esta tesis con un agradable humor, Steinbeck comunica agudeza a su historia, al captar ese sutil y completamente formalizado código ético que subraya la aparente inmoralidad de los paisanos. Pero al relacionar semejante código con la ética de la edad de la fuerza, Steinbeck logra una luminosa comparación de los valores sociales. Aunque, a fin de cuentas, con el entusiasmo de su descubrimiento fuerza la alegría más allá de sus límites » (2). Y añade que Steinbeck evita cuidadosamente el sentido de tragedia humana que se desprende de *Tortilla Flat*. Sin embargo, esta posición tolerante y la simpatía con que trata a sus desharrapados, señalan el punto de ajuste de Steinbeck, es decir, a partir de *Tortilla*, el autor se muestra ya maduro en sus conceptos. La libertad es algo más que una simple evasión de las coacciones de la civilización. En

(1) Op. cit., págs. 249-250.
(2) Op. cit., pág. 253.

In Dubious Battle (Dudosa batalla) (1936), Steinbeck mostró por primera vez su devoción a la clase trabajadora, devoción que caracteriza su mejor obra. Jim Nolan ingresa en el partido comunista en San Francisco y se convierte en un cabecilla en las huelgas de los recolectores de frutas. Al fin, termina siendo un mártir de la causa, al ser muerto por los guardias que prestaban servicio de vigilancia. Su amigo Mac, sobre su cuerpo, grita a los demás huelguistas : « ¡Camaradas! ¡Este hombre no quiso nada para sí mismo! ». *Of Mice and Men (Los ratones y los hombres)* (1937) posee una gran fuerza narrativa, que salva a la obra de una cierta tendencia mercantilista. Es una vívida tragedia que ocurre entre obreros sin hogar. La descripción objetiva de seis episodios distintos, con pensamientos revelados sólo a través del diálogo, hace que la novela se lea como una obra teatral, y el propio Steinbeck la escenificó más tarde. El gigantesco, pero idiota, Lenny Smal es cuidado por su compañero George Milton. Ama las cosas suaves, mas siempre su fuerza terrible acaba dando muerte a los ratones y perrillos que acaricia. Cuando, sin darse cuenta, quiebra el cuello de la promiscua esposa del hijo de su patrón, George le consuela con la historia, frecuentemente repetida, de que algún día ellos comprarán la granja, y después le mata para evitar que sea linchado por las manos de los demás trabajadores. ¿Qué simboliza Lenny? ¿Quizá la materialización de nuestros propios instintos? ¿Este pobre Lenny, ingenuo, brutal, estúpido y sensual, que todo lo deshace entre sus manazas, hasta lo más querido? Para Geismar (1), Lenny, como sus hermanos de otras novelas, es más teatral que evocador y parece como si Steinbeck, en vez de meditar sobre sus personajes, se contentara con exhibirlos, zafándose de toda responsabilidad sobre ellos. Lenny se utiliza también para expresar a través suyo el sentimiento de violencia y casi de sadismo común a los personajes de la obra. Sin embargo, a pesar de lo limitado del ambiente y del asunto, la tragedia queda aquí patente y no se escamotea, como en *Tortilla.* Todo lo que ocurre es dolorosamente verosímil y dramático. La fatalidad se ceba con ese grupo de desheredados de la fortuna, fatalidad que, aunque teatralizada, podría ser real. Es una obra que participa de lo grotesco, de lo fantástico y de la farsa. Sin embargo, su tensión y dramatismo pueden explicarse por la actual constitución de la sociedad. Curley, el hijo del amo, siente el deseo de luchar, no por valentía, ya que individualmente es un cobarde, a pesar de sus fanfarronadas, sino porque su posición en sociedad le hace experimentar un sentimiento de odio contra el trabajador, al mismo tiempo que lo envalentona. Carlson

(1) Op. cit., pág. 257.

es el obrero aventajado y difícil de reemplazar y puede adoptar una actitud arrogante, que a los otros les está prohibida, puesto que o son viejos o temen perder su trabajo. El único incapaz de reconocer estas condiciones es Lenny, porque su inteligencia es muy limitada. Por eso se atreve a hacer frente al hijo del amo e incluso a amenazarle. George, más inteligente, mantiene con él, desde antiguo, relaciones amistosas, difíciles pero firmes. Lenny es forzudo, aunque muy torpe. Su temperamento infantil gusta de acariciar la suave piel de un ratón, pero sus manazas lo aplastan. Después, cuando la mujer de Curley — que es una cualquiera — se siente atraída por su virilidad y le pide que le apriete las manos, él siente la voluptuosidad de aquella piel, fina como la del ratón, y, poseído de un deseo brutal, la estrangula. George, después de matar a su amigo para evitarle una muerte peor, se hace pasar por un vengador, por « uno de ellos », pero sus sueños de libertad económica quedan reducidos a la impotencia por la fuerza del destino. *The Long Valley (El extenso valle)* (1938) es una colección de cuentos que contiene algunos notables estudios de caracteres ; hay algunos de extraña vena, por ejemplo, « Santa Catalina Virgen », que cuenta la irónica parábola de la beatificación de una cerda. *The Grapes of Wrath (Racimos de ira)* (1939) lleva en sí mucho de lo que ya hemos visto en las novelas anteriores. Podría decirse que Steinbeck permanece fiel a unos cuantos motivos o conceptos que le son peculiares. *Racimos de ira* es como la épica de los obreros sin trabajo, la novela que más ha conmovido a la opinión americana, la que se ha discutido desde los puntos de vista más opuestos, considerándosela por una parte, un monumento literario, y, por otra, algo despreciable y de vil calidad. Se la ha comparado con *Uncle Tom's Cabin (La cabaña del Tío Tom)*, con *Leaves of Grass (Hojas de hierba)* y con *Moby Dick*. Ha sido perseguida y escarnecida, pero se ha vendido en proporciones asombrosas. Hollywood pagó 75 000 dólares por llevarla a la pantalla. Apropiándonos palabras del propio Steinbeck, podemos decir que *Racimos de ira*, con el patético peregrinaje de una familia en busca de trabajo a lo largo del país, es el resultado de un hambre no saciada en el pobre y repetida millones de veces, la cólera de un alma simple, el ansia de poder gozar un poco de cierta seguridad. La obra representa una culminación en la carrera de Steinbeck y es, a la vez, como hemos dicho, un compendio de todo lo anterior : todos tenemos los mismos sentimientos de violencia, temor, odio y codicia ; todos experimentamos idéntico deleite ante un trabajo bien hecho, un firme amor a la tierra y esa especial indulgencia para el pueblo que sufre. Sin embargo, para Geismar (1), estos temas son un síntoma

(1) Op. cit., pág. 265.

de decadencia en un autor, cuando éste se empeña en seguir utilizando los viejos moldes sin creer ya en ellos; e insiste en que cuesta trabajo pensar en que Steinbeck acepte a la familia Joad como expresión del auténtico pueblo, utilizándola por algo más que por su valor pintoresco. Porque, en efecto, *The Grapes of Wrath (Racimos de ira)* (*Viñas de odio* podría ser también otra buena traducción) es una obra de una sinceridad absoluta, narrada con una fuerza expresiva que muy pocas novelas americanas han alcanzado. Y la idea de ella es algo más serio de lo que los Joad aparentemente representan. Si en sus vidas recuerdan a veces a los pícaros de *Tortilla Flat*, su significado es muy distinto e infinitamente más trágico. La historia es contada con sencillez y con tensión creciente. Comienza con la descripción de interminables caravanas de obreros sin trabajo que, en viejos autos o camiones cargados con toda la familia y el mísero ajuar, atraviesan el país en peregrinación hacia la opulenta California y los Estados del Oeste. Luego, la demanda de trabajo es tan grande que se abaratan los jornales y los obreros han de trabajar por un sueldo de hambre; no aceptarlo es morir de hambre también. Todo ello crea una atmósfera psicosociológica que aumenta la tensión de la crisis económica por que atraviesa el país. Aparecen, por otra parte, los sentimientos de respeto y de fe en los destinos humanos, y la cólera — no siempre contenida — ante las injusticias sociales. Aquí podemos, pues, encontrar explicada aquella extraña maldición de *The Pastures of Heaven (Las pasturas del cielo)*. Las causas de las frustraciones y fracasos humanos las encuentra el autor en la patología social de un sistema económico incoherente e inadecuado. La maldición es, sin duda, la propia civilización (1). Y cabe pensar, en cuanto a *Racimos, de ira*, si Steinbeck al informarse políticamente de manera tan precisa antes de comenzar su novela, lo hizo, no por inclinación de su propio temperamento, sino por la impresión que la situación social produjo en su ánimo. La novela, en realidad, es una consecuencia de la reacción norteamericana contra la depresión de 1929. Está escrita en una forma concisa, consciente, sin claudicaciones sentimentales, sin simbolismos. Todo es sencillo y clarísimo y puede satisfacer al gusto más elevado y al más popular. Ésta es una de las habilidades de Steinbeck. Y aunque se reaccione contra este estilo, el lector no puede por menos de sentirse impresionado por la estructura del libro. Es difícil hallar otra novela contemporánea que, juzgada desde el punto de vista puramente estético, tenga un argumento mejor conseguido. Siempre sensible a los problemas de la expresión, Steinbeck lo es también

(1) Véase págs. 273 y 274.

a las exigencias del material que utiliza. Los Joad y su amigo, el ex sacerdote Casey, se ven obligados a emigrar a California a causa de la crisis, uniéndose a los millares de parados que han intentado el mismo éxodo. La desilusión es amarga. El campo de trabajo establecido por el Gobierno, donde sólo pueden estar un tiempo para dejar lugar a otros, apenas les deja paladear el gusto de lo que podría ser una sociedad democrática. *The Moon Is Down (La luna está baja)* (1942) insiste en el molde dramático de *Of Mice and Men (Los ratones y los hombres)*, y que Steinbeck llevó también a las tablas. La acción transcurre en un país ocupado, supuestamente Noruega durante la invasión nazi. Aunque la vida sencilla de una aldea de mineros y pescadores se desliza normalmente, el espíritu de resistencia es tal, que los conquistadores viven en un continuo sobresalto y temor, en tanto que el pueblo conquistado permanece inalterable ante el castigo. *Cannery Row (Hileras de botes de lata)* (1945) vuelve al humor grotesco de *Tortilla Flat;* igualmente, la acción se desenvuelve en Monterrey, California. También el tipo de gente es el mismo y hace las mismas cosas, a pesar de que han transcurrido diez años entre una y otra novela. En la segunda aparecen unos « paisanos », *(sic)* mejicanos que viven despreocupadamente, gozan de la vida con sencillez y se sienten libres, sin las trabas de la civilización, del trabajo disciplinado y lejos de una sociedad cuyas costumbres esclavizan al hombre. Algunos críticos han considerado esta indulgencia de Steinbeck para sus vagabundos como una especie de regresión en lo que debe ser la finalidad de una novela. Estas gentes que viven sin Dios, sin ley y al margen de la moral establecida, son un ejemplo de « peligroso primitivismo ». No obstante, la lección de Steinbeck es profunda y significativa : uno llega a envidiar la vida de esos simpáticos parias. *The Pearl (La perla)* (1947), cuya escena se desarrolla entre indígenas mejicanos, es el símbolo de los males y desgracias que la riqueza trae a los hombres, especialmente cuando son sencillos y buenos. Las desventuras que ocurren al pescador de « la perla », sirven para poner de manifiesto algunos aspectos sociales de México; pero que pueden ser universales. La perla vuelve, al fin, al mar, en donde fue peligrosamente encontrada, terminando así la maldición que ejerció sobre su pescador, como un castigo a su afán de querer salirse de su pobreza, símbolo, en el libro, de sencillez, pureza y honestidad.

Steinbeck sobresale en la pintura de las clases desposeídas, cuyas costumbres y lenguaje son rudos, pero cuyos corazones laten noblemente. Poseen su propio código social que observan rígidamente. Cuando el abuelo Joad muere en el camino a California y es rápidamente enterrado cerca de la carretera, toda la

familia guarda el mayor respeto que puede en tales circunstancias y tiene plena conciencia del acto que está realizando. En toda la obra de Steinbeck hay, además, un amor místico por la Naturaleza, que se observa en sus ricas descripciones y en las consecuencias que aquélla ejerce sobre sus caracteres. Steinbeck raras veces expresa sus propias ideas y casi nunca se incluye a sí mismo en un relato, aunque en algunas ocasiones permite a sus personajes hablar por él; suele, en cambio, elegir un hecho cualquiera para vehículo de su mensaje, alcanzando entonces un simbolismo tan sugestivo como el de Chekhov. Por ejemplo, un capítulo de *The Grapes of Wrath (Racimos de ira)* describe con todos sus pormenores la marcha de una tortuga por una carretera; el animal sigue tenazmente su camino, tras un corto período de cautividad, después del cual prosigue su ruta, a despecho de su cercana muerte bajo las ruedas de un camión. Aunque Steinbeck no lo dice, quiere, sin duda, simbolizar al sumiso trabajador que se crea una concha o caparazón de tenacidad a modo de autoprotección, continuando siempre su camino a pesar de todos los obstáculos.

Su *Russian Journal (Diario de Rusia)* vio la luz en 1948; tiene un tono periodístico bastante ligero y sus observaciones están hechas desde el punto de vista del hombre americano medio y sólo con referencia a la vida americana como tipo de vida. Pero revela cosas interesantes para el que sabe leer bien y no está cegado por prejuicios de ninguna clase. Steinbeck ganó el Premio Pulitzer de 1940.

Erskine Caldwell (1903) nació en White Oak, Georgia. Se educó en las Universidades de Virginia y Pennsylvania. Fue peón y aserrador de madera en su tierra natal, camarero y tramoyista en un café cantante de Filadelfia, cocinero y hasta futbolista, además de crítico de libros, conferenciante, editor, guionista y corresponsal en Méjico, España y Checoslovaquia. Caldwell es uno de los cuentistas más famosos de Norteamérica, pues capta la esencia de las cosas y no olvida nunca introducir una nota de humorismo en su técnica de contrastes. Sus rasgos naturalistas han provocado en los sectores conservadores duras críticas a su arte, pero Caldwell no se ha intimidado y ha continuado ofreciéndonos su visión sincera y humana de la vida en los Estados Unidos. Para Caldwell, la Naturaleza influye en el hombre, pero el hombre lucha contra el hombre. Por otra parte, Caldwell es, en la actualidad, uno de los más grandes escritores regionales del país; representa a su nativa Georgia, como Faulkner al Mississipí y Steinbeck a California. Su primera obra fue *The Bastard (El bastardo)* (1929); al siguiente año apareció *Poor Fool (Pobre tonto)* y *American Earth (Tierra americana)* en 1931.

Su obra más difundida es *Tobacco Road (La ruta del tabaco)* (1932), llevada al teatro y al cine. Expone de una manera cruda la pobreza, el analfabetismo y la anemia física e intelectual —« el problema Número Uno de la nación », según decía Roosevelt — de las gentes del Sur. *God's Little Acre (Pequeño acre de Dios)* (1933) fue llevada a los tribunales bajo la acusación de ser obscena, pero el fallo resultó favorable. La cualidad sobresaliente de Caldwell, que suscita acres censuras y deleita a un público inmenso, es el humor con que cuenta historias licenciosas. Con más nervio que Faulkner y en posesión de un arte más seguro, Caldwell no es febril ni oscuro, y puede producir la ilusión de que el relato no sólo es verdadero, sino también antiguo. El término « acre de Dios » significa cementerio de parroquia, pero Caldwell hace que el pequeño acre de Dios parezca significar siempre una parte de una granja para uso de la iglesia del granjero. La mencionada fuerza ilusionadora de Caldwell se pone de relieve en la colección de cuentos *We Are the Living (Nosotros los vivos)* (1933), en la que hay relatos que el lector inmediatamente acepta como superstición folklórica, no siéndolo en realidad. Las narraciones de Caldwell pintan la vida en Georgia, como hemos dicho, pero lo hace retrotrayéndose en el tiempo, pues sus personajes descienden de los primeros georgianos. Más allá de la tradición literaria, Caldwell ahonda en la tradición de la vida. Siente, sin duda, la tragedia y la injusticia de las infortunadas condiciones sociales, pero cuenta sus historias con un agudo sentido de lo cómico. *Kneel to the Rising Sun (Arrodíllate al salir el sol)* (1935) y *South Ways (Caminos del Sur)* (1938) son asimismo libros de relatos cortos. En el segundo, Caldwell se nos presenta como un artista que cincela en el cuerpo de una sociedad caótica. Los cuentos ocurren en una Georgia real, abunda en ellos el folklore sureño y están clara, honrada y vívidamente dibujados. Acaso los mejores sean *The Negro in the Well (El negro en el pozo), Carnival (Carnaval)*, etc. Con prosa directa y sencilla traza unos apuntes sobre la vida de blancos y negros pobres. *North of the Danube (El norte del Danubio)* (1939) narra un viaje del autor por Checoslovaquia en el verano de 1938, con una simpática comprensión de aquel pueblo. Su prosa sigue siendo llana y digna. *Say, Is This the U. S. A. (Decid, son estos los Estados Unidos de América)* (1941) son cuadros que pintan y describen a América. Dice Caldwell: «América es hoy la escena de un drama grandioso que jamás hemos experimentado antes... Toda esta gente, toda esta abundancia, todas estas cosas constituyen la América en que vivimos; pero ninguno de nosotros sabe qué hacer con respecto a ella. Somos nosotros, todo eso es lo que tenemos; pero nadie sabe qué debe hacer ». *All the Night Long (Toda*

la noche) (1942) es una novela sobre la lucha guerrillera en Rusia detrás de las líneas alemanas. Los principales personajes son Sergei, joven conductor de tractores, su esposa Natacha y media docena de « partisanos » que siguen a Sergei en sus incursiones contra las estaciones de radio alemanas, trenes de tropas, depósitos de municiones, etc. La crítica reaccionaria atacó la obra. Así, por ejemplo, Rose Feld dijo : « Si fuese la obra de un escritor ruso, sería más fácil de comprender y evaluar como novela. Podría ser un libro de propaganda rusa. Pero es un libro de Erskine Caldwell, y fracasa, porque abunda en esa literatura que suele usarse para animar a los combatientes ; además, como obra de un americano, peca de ingenuidad. Si fuese la obra de un ruso, no llegaría a ser una buena novela, pero sus defectos serían comprensibles ». Y Margaret Marshall llegó a afirmar : « Es, siento decirlo, una de las peores novelas que he leído ». Para A. F. Wolfe era una « saga de odio ». ¿Acaso escarba sólo en la superficie del suelo y del alma rusos? Por el contrario, a nosotros nos parece que Caldwell es un escritor lo bastante hábil para infundir calor humano a Sergei y sus camaradas, para que no se queden en simples falsillas del superhombre. Tenemos la impresión de que ha llegado a conocer al pueblo ruso tanto como a la misma estrategia militar rusa. *All-Out on the Road to Smolensk (Fuera del camino a Smolensko)* (1942) es el primer relato de un testigo ocular de la lucha en Rusia, aparecido en los Estados Unidos en forma de libro. Refiere las experiencias personales del autor en la Unión Soviética, en la que pasó seis meses, viajando con su esposa — que le servía de fotógrafo —, dando reportajes por la radio y en los periódicos, visitando el frente de Smolensko y hablando con los pilotos soviéticos y corresponsales de guerra. Todo ello explica el milagro de este libro. El estilo es llano y sin pretensiones, pero la obra está repleta de cuadros vívidos de la guerra en Rusia, incluídas incursiones aéreas sobre Moscú y sus propias aventuras personales. Es un relato realista y auténtico, convincente, sin actitud crítica. *Georgia Boy (Muchacho de Georgia)* (1943) reúne catorce cuentos acerca de un muchacho blanco de aquella región, de su madre que trabaja duramente, de su inútil, pero ladino, padre y de Handsome Brown, un criado de color. Muchos de los cuentos describen las maquinaciones del padre para conseguir dinero, etc. El escenario de la acción es Sycamore y los relatos tienen el sabor de lo real. *Tragic Ground (Suelo trágico)* (1944) describe, no sin rasgos de humor, las tribulaciones de un leñador sin trabajo y hasta sin dinero para pagar el autobús que le devuelva a su nativo Beaseley. Hay en el libro estampas de delicuencia, depravación y asesinato, aunque sin perder su sabor georgiano. El protagonista de la obra es el in-

genuo y casi tragicómico campesino del Sur, que se ve arrastrado por inexorables fuerzas sociales que no está en su mano dirigir ni modificar. Es una historia patética y aterradora, una farsa trágica de creíble realismo. *A House in the Uplands (Una casa en la altiplanicie)* (1946) cuenta la trágica historia de una familia de la aristocracia del Sur, en decadencia. El personaje principal, Grady Dunbar, derriba, finalmente, su castillo de naipes, trayendo la desdicha a su joven esposa y dando a su propia vida un trágico final. El diálogo está lleno de viveza. Sin embargo, para algunos críticos, es una obra desastrosa. *The Sure Hand of God (La segura mano de Dios)* (1947) es la historia de una mujer que vive en una pequeña ciudad, una mujer casquivana, no muy bonita, que a sus 35 años, aunque gorda, está de buen ver; tiene que resolver dos problemas : hallar un hombre que pague sus cuentas y conseguir que se case su hija. En esta novela, Caldwell explica las condiciones económicas y sociales que han modelado a Molly y las fuerzas semejantes que probablemente destruirán a su hija. Pero todo esto se pierde en la caricatura y en lo burlesco. Es difícil sentir simpatía por estos caracteres y, quizá por esto, la obra merece poca atención. *This Very Earth (Esta misma tierra)* (1948) nos cuenta que Chism Crockett, granjero, vende la casa de sus antepasados y marcha a la ciudad con su familia. Este desarraigo ocasiona la muerte de su abuelo, el asesinato de una hija, la casi seducción de otra, la prostitución de una tercera, la corrupción de su hijo de 11 años y la desdicha para Chism. Este personaje está muy bien descrito. Estos pobres blancos de Georgia fracasan no sólo porque carezcan de conciencia, sino porque la única conciencia que poseen son sus propios deseos. Parecen marionetas de obras antañonas, de viejas « moralidades », son secos como muñecas de cartón o papel. La obra carece de humor y fantasía. Sin embargo, los entusiastas de Caldwell pueden encontrar en esta novela una segunda versión, con variantes, de *La ruta del tabaco*. Abundan las descripciones de gentes repulsivas. La vida de los Crockett es un ejemplo de indolencia, sadismo, inmoralidad, etc. Esta novela no aporta ningún lauro a la carrera de Caldwell. No sabe a la « propia tierra », sino a un mundo artificial.

Erskine Caldwell, con James T. Farrell, es uno de los dos naturalistas más formidables de lo que podríamos llamar el ala izquierda del movimiento literario ; ambos han contribuído con sus documentos a la exposición de la « decadencia capitalista ». Pero Caldwell ha propendido siempre a exponer la crueldad y la violencia, los escarceos sexuales de sus blancos pobres ; ha tendido a la necrofilia.

5. Novelistas y cuentistas significativos, pero menos conocidos. HENRY B. FULLER (1857-1929), nacido en Chicago, escribió libros de sus viajes por Italia y los Alpes ; aunque mostró preferencia por la Arqueología, trató el tema con toques de humor genuinamente norteamericanos. *Under the Skylights (Bajo las luces del cielo)* (1901) versa sobre temas artísticos de Chicago. Es un temperamento algo abúlico. *On the Stairs (En la escalera)* (1918), especie de memorias en forma de novela, presenta un tipo de inadaptado algo autobiográfico. En estas novelas, a pesar de su falta de pasión, no cesa de dar muestras de una inteligencia libre y penetrante. ANNE DOUGLAS SEDGWICK (Mrs. BASIL DE SELINCOURT) (1873-1935), muy conocida en el extranjero, especialmente por sus novelas *Tante (Tía)* (1911) y *The Little French (La francesita)* (1924). KATHARINE FULIERTON GEROULD (1879-1944) es autora de dos colecciones de cuentos : *Vain Oblations (Vanas ofrendas)* (1914) y *Valiant Dust (Polvo bravo)* (1922). JOHN ERSKINE (1879, poeta y ensayista de sólida cultura y depurado gusto, obtuvo, en 1925, un éxito popular inesperado con su novela humorística de realismo retrospectivo sobre *Private Life of Helen of Troy (La vida privada de Elena de Troya)*. Su *Galahad* es la recreación de una historia medieval. KENNETH ROBERTS (1885) es autor de dos novelas de los tiempos coloniales de fiel reconstrucción: *Arundel* (1930) y *Rabbe in Arms (La chusma en armas)* (1933). FLOYD DELL (1887) escribió una novela sobre el desilusionado mundo de la posguerra: *Moon-Calf (Tonto)* (1920). SHOLEM ASCH (1880) fue conocido antes por el público internacional que por el americano. Nació en una pequeña ciudad polaca y, aunque adoptó la nacionalidad americana, la mayor parte de sus libros han sido publicados en yiddish o alemán antes de aparecer traducidos al inglés. Su reputación comenzó, entre lectores judíos, con *The Village (La aldea)*, cuadro idílico e impresionista de su vida en su villorrio nativo. Pronto dirigió su atención al drama y obtuvo un gran éxito con *The God of Vengeance (El Dios de la venganza)* (1918), obra naturalista acerca del propietario de un burdel que intenta mantener a su hija en la inocencia, pero que sufre su castigo cuando uno de sus propios empleados descarría a la muchacha. Asch ha vivido en Varsovia, Moscú, San Petersburgo, Roma y Jerusalén, antes de establecerse en Nueva York. Todas estas ciudades sirven de escenario a sus obras. Después de probarse a sí mismo que era capaz de escribir obras teatrales, empezó a escribir novelas, llegando a alcanzar gran éxito en este campo. Alcanzó la cima de su carrera con *The Nazarene (El Nazareno)* (1939), su primer libro aparecido directamente en inglés : la presentación de Jesús como un profeta fanáticamente espiritualizado puede no ser ni típicamente judía ni típicamente cristiana. Algunos caracteres, tales como Simón Pedro, Judas Iscariote y el centurión romano, son muy vívidos, y la novela muestra en conjunto un profundo conocimiento de la naturaleza humana, del suelo de Palestina, de la historia judía y de las Sagradas Escrituras, que fueron la principal fuente de educación de Asch. Pocos años más tarde repitió su triunfo con *The Apostle (El Apóstol)* (1943), estudio de la vida de San Pablo. *East River* (1946), novela de judíos y gentiles de la parte este de Nueva York, combina su primitivo realismo con un análisis filosófico del carácter, y es, sin género de dudas, la más típicamente americana de sus obras mayores. ERNEST POOLE (1880), con sus novelas *The*

Voice of the Street (La voz de la calle) (1906), *The Harbor (El puerto)* (1915), *Blind (Ciego)* (1920), *With Eastern Eyes (Con ojos levantinos)* (1926) y *The Bridge (El puente)* (1940) — su autobiografía —, ha sido traducido a muchas lenguas. CARL VAN VECHTEN (1880) presenta en su *Nigger Heaven (Cielo negro)* (1926) una pintura realista de Harlem. LUDWIG LEWINSOHN (1882), además de crítico, es novelista. Escribió una interesante autobiografía, *Up Stream (Aguas arriba)* (1922), y algunas novelas, entre ellas *The Case of Mr. Crump (El caso de Mr. Crump)* (1926), en donde aparece uno de los más desagradables tipos de mujer de toda la literatura americana y aun de la universal. En *The Last Days of Shylock (Los últimos días de Shylock)* (1931) estudia sutilmente, aunque a veces no carece de un tono melodramático, las relaciones entre judíos y cristianos. *Don Juan* (1923) es una interpretación moderna de la figura legendaria. WILBUR DANIEL STELEE (1886) es autor de una representativa colección de cuentos: *Urkey Island (La isla de Urkey)* (1926). EDNA FERBER (1887), reportero de un periódico de Wisconsin a los 17 años, empezó escribiendo cuentos, como los coleccionados en *Roast Beef Medium* (1912), y alcanzó popularidad con novelas como *So Big (Tan grande)* (1924) — historia de una mujer, cuya vida en una pequeña granja del Middle-West es un modelo de devoción por su hijo —, *Show Boat (Teatro flotante)* (1926) — el romance de una actriz con un jugador, en un teatro flotante del Mississipí —, *Cimarron (Cimarrón)* (1929), que pinta la colonización de Oklahoma, y otras varias, todas ellas muy documentadas. Edna Ferber ha hecho gala también de inventiva teatral, colaborando con George S. Kaufman en *The Royal Family (La familia real)* (1927), *Dinner at Eight (Cena a las ocho)* (1932) y *The Stage Door (La puerta del escenario)* (1936), todas ellas de gran éxito. Edna Ferber posee un estilo dinámico, sin preocuparse de su sentimentalismo, excesivo a veces, o de sus teatrales efectos. Quizá más interesante que sus novelas sea su biografía *A Peculiar Treasure (Un tesoro peculiar)* (1939). ANNE PARRISH (1888) ha escrito sátiras de costumbres en novelas como *The Perennial Bachelor (El solterón empedernido)* (1925) y *All Kneeling (Todos de rodillas)* (1928). CLAUDE MCKAY (1890) es mencionado por su novela *Gingertown* (1932). THYRA SAMTER WINSLOW (1893) es notable por sus divertidos relatos — escritos con un conocimiento realista de las pequeñas ciudades — de *Pictures Frames (Marcos de cuadros)* (1923). JOHN P. MARQUAND (1893) es autor de novelas muy populares, de las cuales *The Late George Apley (El difunto George Apley)* (1937) ha obtenido la aprobación de la crítica. Esta obra comienza con una serie de biografías satíricas de personajes aristócratas de Nueva Inglaterra. *H. M. Pulham, Esq.*, presenta a un bostoniano de la mejor tradición que considera que la educación de Harvard y el respecto de Beacon Street no son de las mejores cosas que puede ofrecer el mundo. Sus últimas novelas, *So Little Time (Muy poco tiempo)* y *B. F.'s Daughter (La hija de B. F.)*, tienen como fondo la segunda Guerra Mundial. JAMES BOYD (1888) es autor de *Drums (Tambores)* (1925) y *Marching on (Marchando)* (1927), con fondos de la Revolución y de la Guerra Civil. ANNE GREEN (1899) utiliza a Francia como escenario de sus novelas, tales como *The Selbys (Los Selby)* (1930), cuyos personajes son expatriados. JULIEN GREEN (1900) ha escrito sus estudios psicológicos en francés. Entre sus traducciones, tenemos *Avarice House (La casa*

de la avaricia) (1927) y *The Dark Journey (La oscura jornada)* (1929). Nació en París, de padres norteamericanos, se educó en Francia y marchó a América a los 17 años, para regresar a Francia, en 1922, de un modo definitivo. Antes de decidirse a publicar su primer libro, y sintiéndose insatisfecho de sus primeros ensayos literarios, escritos en inglés, buscó en la pintura otro medio de expresión para sus inquietudes espirituales. *Le Voyageur sur la terre (El peregrino en la tierra)* (1924) apareció en francés. Después, en sucesión triunfal, *Adrienne Mesurat (The Closed Garden) (El jardín cerrado)*, en traducción inglesa, etc. También escribió un diario : *Personal Record (Archivo personal)* (1939). KAY BOYLE (1903) escribió novelas de tema europeo, después de haber permanecido en Francia ; su libro más conocido es *Plagued by the Nightingale (Atormentado por el ruiseñor)* (1931). DOROTHY PARKER (1893), poetisa y cuentista, observa una actitud cínica ante la vida y el amor, tanto como una neta ironía. La vida puede ser alegre, limitada o dolorosa, pero la muerte terminará pronto con ella ; el amor puede ser apasionado y bello, pero pronto será seguido de dolor de corazón y, a su vez, por un nuevo amor. Estos pensamientos los repite poema tras poema, y pocos escritores pueden expresarlos con mayor agudeza y concisión que ella. Todos sus poemas son cortos, de dos o cuatro versos en cada estrofa, y pocos sobrepasan los treinta y seis en total. Sus cuentos son muy similares a sus poemas, y los caracteres se revelan a través de un diálogo realista. *Lady with a Lamp (Dama con una lámpara)*, por ejemplo, muestra la cruel falta de tacto de una joven al querer alegrar a una persona amiga, aquejada por una enfermedad ; *Arrangement in Black and White (Arreglo en blanco y negro)* presenta a una superficial exhibicionista que demuestra demasiado claramente su « amplitud de criterio » hacia los negros. La colección de sus cuentos se editó en 1939. El arte de Dorothy Parker es perfecto : cada palabra o frase, ya sea lírica o coloquial, ocupa limpiamente el lugar que le corresponde dentro del poema o cuento. Nada puede añadirse ni quitarse de sus relatos. Pero, justamente a causa de su brillantez e inteligencia, el lector se cansa, a pesar de la brevedad de su obra. EVELYN SCOTT (1893) ha escrito narraciones autobiográficas — *Escapade (Escapada)* (1923), *Background in Tennessee (Sustrato en Tennessee)* (1937) — y novelas, tales como *The Narrow House (La casa estrecha)* (1921). BEN HECHT (1894) seleccionó sus 21 narraciones mejores en una edición de 1945. KATHERINE ANNE PORTER (1894), tejana de nacimiento, no posee ninguno de los trucos de estilo que caracteriza a muchos escritores contemporáneos ; sin comentarios personales en las situaciones trágicas o cómicas, presenta gentes, escenas e incidentes como son en la realidad, y el lector puede verlos con sus propios ojos, y de ahí que sean tan significativos. Algunas veces, sus relatos y novelas cortas contienen violencia y muerte, como *María Concepción* (*sic*) y *Noon Wine (Vino del mediodía)* ; pero, con más frecuencia, contienen sólo lo corriente, lo que ocurre cada día ; en uno y otro caso, el lector termina la lectura con un poco más de conocimiento acerca de la vida. Según confesión propia, Katherine Anne Porter ha escrito cuentos desde los 3 (!) años y casi no ha tenido ningún otro interés. Sin embargo, su primer libro, una colección de cuentos titulada *Flowering Judas* (1930), no apareció hasta tener ella los 36 años. Desde entonces sólo ha publicado dos obras impor-

tantes : *Pale Horse, Pale Rider* (1939) — compuesto de tres novelas cortas — y *The Leaning Tower*, que contiene una novela corta y varios cuentos. Los críticos han alabado cada una de sus publicaciones con entusiasmo, pero el gran público la conoce poco todavía. Su prometida novela larga no ha aparecido aún. Carece de las cualidades que granjean la popularidad : humor, sentimentalismo o melodrama. En cambio, sus cualidades son la belleza del estilo, la sinceridad y la verdad, que le darán un lugar duradero, al lado de Hawthorne y Henry James, entre los mejores cuentistas americanos. Con frecuencia ha sido comparada con Henry James, probablemente por su sutileza, la riqueza de su prosa y la pintura psicológica de los caracteres, pero Katherine Anne Porter es de lectura mucho más fácil que James. Ritmos naturales y agradables, economía de palabras y decisivas metáforas no demasiado frecuentes, son las características de su estilo. Las personas y lugares han merecido especialmente la atención de la escritora. Los negros de las granjas de su nativa Texas, indios de México, irlandeses pobres de Nueva York, intelectuales cosmopolitas de las diversas capitales de Europa, todas estas y muchas otras gentes que ella ha conocido personalmente obligan al lector a creer que también él las ha conocido. Katherine Anne Porter no utiliza la caracterización dickensiana, sino que muestra a sus personajes en sus variadas tareas y placeres. La escritora ha vivido en Texas y Luisiana, lejos de los centros literarios, sin contactos personales con otros escritores y se ha forjado por sí misma un estilo : de aquí su individualidad, de aquí que ningún otro escritor contemporáneo sea como ella. Muchos de sus relatos se refieren principalmente a mujeres en momentos de duda o de decisión instintiva. ALBERT HARPER (1904) es el autor de *Union Square (Plaza de la Unión)* (1933), y NATHANAEL WEST (1906?-1940), de *Miss Lonelyhearts* (1933). Y aún podríamos citar algunos otros nombres.

6. Los últimos novelistas y cuentistas. Con alguna anterioridad a la que podríamos llamar generación « novísima », que no es posible enjuiciar todavía, dada la juventud de sus componentes — Temístocles Ohetis, William Carlos Williams, etc. —, han conseguido celebridad : Glenway Wescott, Andrew Lytle, James T. Farrell, Robert Penn Warren, John O'Hara, Richard Wright, John Hersey, Jerome Weidman, Truman Capote.

GLENWAY WESCOTT (1901) posee un estilo muy cuidado y lleno de matices expresivos de gran sutileza. Sus obras más famosas son : *The Apple of the Eye (El ojo derecho)* (1924), *The Grandsmothers (Las abuelas)* (1927), *Good-Bye, Wisconsin (Adiós Wisconsin)* (1928) y *The Pilgrim Hawk (El halcón errante)* (1940). El argumento de esta última historia es de fina psicología y analiza diversos caracteres en una elaborada y diestra síntesis. A ratos se asemeja a ciertos escritores ingleses por su técnica lenta y su minuciosa tarea introspectiva.

ANDREW LYTLE (1903), de Tennessee, es autor de *Bedford Forrest and His Critter Company (Bedford Forrest y su Compañía Critter)* (1931), de *The Long Night (La larga noche)* (1936) y de

At the Moon's Inn (En la posada de la Luna) (1941). Escribe con rara originalidad y es un fino prosista que estiliza maravillosamente la realidad. Su lenguaje revela matices de gran sensibilidad. Dentro del cuento norteamericano, Andrew Lytle es uno de sus cultivadores de más depurado tecnicismo, con un arte ambicioso de una relevante personalidad.

JAMES T. FARRELL (1904) es uno de los más concienzudos y convincentes escritores naturalistas contemporáneos de los Estados Unidos. Pasó su infancia y primera juventud en la sórdida y depresiva atmósfera de los barrios pobres de Chicago, de la cual escapó al fin al ingresar en la Universidad de aquella ciudad, donde tuvo ocasión de ponerse en contacto con profesores que le animaron a escribir. Sus experiencias juveniles aparecen en sus novelas, que presentan, en general, caracteres normales, pero cuyas vidas carecen de sentido por la influencia del medio en que viven : supersticiones, prejuicios raciales, orgullo, alcoholismo y sexualidad. Farrell obtuvo un gran éxito con su trilogía *Studs Lonigan. Young Lonigan : a Boyhood in Chicago Streets (El joven Lonigan : una infancia en las calles de Chicago)* (1932), que forma parte de ella, presenta al protagonista a los 15 años, cuando acaba de graduarse en una escuela católica. Es un muchacho atrayente, de buena salud, enamorado de la Naturaleza y que admira a las «muchachas bonitas» como sus hermanas y su condiscípula Lucy Scanlan. Pero la moda es aborrecer la escuela, imitar a los hombres, fumar, beber, decir palabras obscenas como ellos, y considerar a las chicas sólo como un medio para satisfacer los apetitos sexuales. De este modo, Studs elude la escuela y la dulce compañía de Lucy, convirtiéndose en un holgazán frecuentador de cantinas y burdeles. En *The Young Manhood of Studs Lonigan (La juventud de Studs Lonigan)* (1934), el protagonista tiene aún la oportunidad de ser un hombre de provecho, si no relevante, para su comunidad : ha estado trabajando para su padre, contratista-pintor ; ha cuidado un poco más su salud y ha decidido casarse con una muchacha como Lucy, aunque su trato con mujeres de otra clase le han hecho inepto para cortejarla. Pero el destino le juega una mala pasada al final del libro : después de celebrar el año nuevo bebiendo más de la cuenta, se encuentra en la calle, solo, en medio de la noche. En *Judgment Day (Día del juicio)* (1935), Studs ha perdido toda posibilidad de llevar una vida normalmente feliz, y el lector sigue, fascinado, las fases de su declive que acaba en su completa ruina. No puede conseguir a Lucy y decide casarse con Catherine Banahan, muchacha que él y su familia consideran de clase inferior. La grave pulmonía que contrajo a raíz de aquella celebración del Año Nuevo, le ha dejado muy débil, a pesar de haberse vanagloriado siempre

de sus disposiciones atléticas. Forzado a abandonar su negocio de pintura, afectado por la depresión económica de todo el país, sin oportunidades para conseguir un nuevo trabajo. y necesitando dinero urgentemente para su próximo matrimonio, se lanza en un día frío y bajo la lluvia, a la búsqueda de una ocupación. El resultado es trágico : muere a los 30 años. Studs es una figura de una intensa personalidad, convincente y patético. Con *A World I never made (Un mundo que nunca hice)* (1936), Farrell empezó una nueva trilogía. Es la historia de Danny O'Neill, bajo el cual se oculta el propio autor. Danny había aparecido ya en la serie *Lonigan*, como un muchacho con gafas, aficionado al *baseball*, que pierde su fe religiosa en la Universidad de Chicago y marcha después a Nueva York en busca de una carrera literaria. *Un mundo que nunca hice* presenta a la familia de Danny : Jim, el padre, siempre abrumado de trabajo ; Lizz, la madre, una mujer cansada y más bien sucia ; Mary O'Flaherty, la abuela, vulgar, supersticiosa, llena de orgullo ; una tía y varios tíos, ferozmente individualistas ; hermanos y hermanas... En *No Star Is Lost (Ninguna estrella se pierde)* (1938), los hijos empiezan a tomar los indeseables rasgos de los adultos cuyo ejemplo les fuerza a ello, y una epidemia de difteria, que lleva a la muerte al menor de los niños, hace reconocer a Jim O'Neill, que es ya un ser demasiado insignificante para conseguir los servicios del médico o del sacerdote que necesita. *Father and Son (Padre e hijo)* (1940) muestra a la familia en una condición económica algo mejor, hasta que Jim pierde su salud y sabe que no puede seguir manteniendo a los suyos por más tiempo ; entretanto, Danny, que asiste a una escuela superior católica, se halla demasiado preocupado por sus propios problemas de adolescente para aceptar las responsabilidades que ahora caen sobre él ; pero la muerte del padre le obliga a abandonar sus sueños de colegial y a desempeñar un empleo que no le gusta en una compañía de transportes. *My Days of Anger (Mis días de cólera)* (1943) cuentan cómo Danny logra volver a sus estudios y cómo sus profesores le animan a abandonar Chicago para intentar el éxito literario en Nueva York. La narración semiautobiográfica es continuada en *Bernard Clare* (1946), nuevo nombre del protagonista. Bernard es, sin duda, Farrell, escritor que lucha en Nueva York, del mismo modo que Danny era Farrell cuando era un niño y un joven de Chicago. A estas obras hay que añadir : *When Boyhood Dreams Come True (Cuando los sueños de la infancia se vuelven verdaderos)* (1946), *Literature and Morality (Literatura y moralidad)* (1947) y *The Life Adventurous (La vida aventurera)* (1947). Las novelas de Farrell son invariablemente depresivas, y la minuciosa descripción de las discusiones psicológicas, con frecuencia inne-

cesarias para el desarrollo del argumento, fastidian a muchos lectores. Mas, por otra parte, los pormenores poco gratos que presenta tienen un innegable y verdadero hálito de vida, y sólo por esta razón las novelas de Farrell ofrecen un gran interés para llegar a comprender por completo la América del siglo xx. Apasionadamente honrado y apasionadamente limitado, Farrell trae a sus novelas la intensidad de una misión autobiográfica tan torturada y compleja como la de Proust. Como éste, el escritor americano parece haber sufrido ciertas experiencias personales con el solo designio de recordarlas; pero también desea vengarse de ellas, y de ahí el odio que aparece en algunos de sus caracteres. Farrell ha sido el novelista arquetípico de la crisis y las angustias que trajo consigo. Al mismo tiempo que escribió la historia de su propia vida, Farrell nos da ejemplo de una cruel objetividad, de una confianza instintiva en la necesidad de ser arrojado y audaz, convirtiéndose en un símbolo vívido del modo de pensar de los americanos en los tiempos de la depresión. La obra de Farrell es, en síntesis, ejemplo de un dinámico naturalismo cuya hondura de visión y arrebatada vitalidad le confiere el sello de un auténtico poder creador. No es amoral, sino todo lo contrario. Su obra es artística, aunque de un arte vigoroso y vital.

Robert Penn Warren (1905), de Kentucky, es autor de *John Brown : the Making of a Martyr (John Brown, o el modo de llegar a ser mártir)* (1930), biografía. En 1939 publicó su novela *Night Rider (Jinete de la noche)*, que le colocó entre los buenos cultivadores de este género en los Estados Unidos. En todas sus obras, de una vigorosa tendencia regionalista, se advierte una aguda observación de las costumbres campesinas. Ha sido profesor de las Universidades de Minnesota y Louisiana. (Véase como poeta).

John O'Hara (1905) es un reportero de Broadway, que nos muestra la corrupción de todos los valores conscientes. Su *Appointment in Samarra (Cita en Samara)* (1934) es un libro muy intenso, que describe con gran fidelidad la desintegración del alma de la clase media elevada. O'Hara ha sido reportero antes que novelista, por lo que ha sabido llevar el reportaje a la novela con singular sagacidad. Escribe con gran destreza e inteligencia lo que capta su ojo y su oído en las reuniones de un club de campo, en una cena de Navidad, en un baile cualquiera, en un «dinner-party». Posee un gran sentido del realismo, un íntimo conocimiento de lo que está describiendo. En *Butterfield 8* (1935) y *Hope of Heavens (Esperanza del Cielo)* (1938), a despecho de su inteligencia y falsa modestia, O'Hara se muestra menos como novelista que como un perspicaz introductor a la técnica de la novela. Da la impresión de que pisa siempre terreno seguro, pero

el resultado final es un virtuosismo que no tiene relación con nada, excepto con su propia habilidad. Hay algo superficial en sus obras, debido sin duda a su tecnicismo de periodista metropolitano. De ahí que fracase cuando trata de ahondar psicológicamente en las vidas que describe. Sirva como prueba de esto, el párrafo siguiente extraído de *Butterfield 8* : « Quiero decirle algo acerca de mí mismo que le ayudará a explicarse una porción de cosas mías » — dice una muchacha a Jimmy Malloy. Éste replica : « Primero de todo... uso trajes Brooks y no tomo la ensalada con cuchara, probablemente podría jugar cinco partidos de polo en dos años, pero yo soy un Mick. Todavía un Mick... James Cagney es un Mick, sin ninguna pretensión de ser algo más, y él es el gangster ideal de América. América, siendo como es un país anticatólico, tiene su propia idea acerca de lo que un gangster auténtico parece ». *The Doctor's Son (El hijo del Doctor)* es un libro de relatos de una gran brillantez periodística.

Richard Wright (1908) es considerado como el autor de raza negra más importante de América. Todos sus libros se relacionan con un tema que él conoce perfectamente : las dificultades de un negro orgulloso, apasionado, sin educación, en una civilización dominada por la idea de la supremacía blanca. Estas dificultades pueden estar un poco exageradas, pero se hallan presentadas de un modo convincente, recayendo la culpa tanto por intimación sobre el negro como por incomprensión del blanco. Su primera obra, *Uncle Tom's Children (Los hijos del Tío Tom)* (1938, 1940), ganó el premio ofrecido por la revista ilustrada *Story*, por ser el mejor libro en relación con el Proyecto de los Escritores Federales. Es un grupo de relatos — primero, cuatro ; después, cinco — que presentan aspectos de la discriminación racial en el Sur, llenos de acción y vívidas descripciones, contados con una técnica profesional perfecta. Su libro siguiente, *Native Son (Hijo nativo)* (1940, 1942), dio la fama a Richard Wright. Es la novela melodramática de un raptor y asesino negro que frecuentemente ha sido comparada a *An American Tragedy (Tragedia americana)* de Dreiser, a causa de su simpatía por el criminal y sus ataques a las condiciones sociales que le han llevado al crimen. Al leerla, podemos comprender, detrás de sus desatinadas acciones, la psicología de Bigger Thomas : por qué ataca a su amigo Gus y le intimida a fin de perpetrar el robo que han planeado ; por qué siente que debe capitalizar su accidental asesinato de una muchacha blanca a fin de convertir su temor en triunfo ; por qué se agarra a cualquier cosa que pueda salvarle temporalmente de la captura, aunque sabe que es imposible escapar... A la postre, la principal responsabilidad recae sobre el sistema social más que sobre el criminal. Si Wright ha preferido

escribir la historia de Bigger Thomas como una grotesca narración de un crimen, es a causa de su propia indignación y de la enfermedad de la época propicia a tales violencias, para asombrar al lector con torrenciales escenas de crueldad, cólera, rapto, asesinato y fuga. Dice Alfred Kazin (1): «Bigger Thomas se halló en la cárcel como Wright; después de mucha confusión mental y sufrimiento personal, se halló en el Partido Comunista». *Black Boy (Muchacho negro)* (1945) es la autobiografía de Wright, desde su nacimiento y primeros años en Natchez, Mississipí, y su educación en las escuelas de color del Sur, hasta su marcha a Chicago, convertido ya en un joven. Presenta, con gran candor y característica vivacidad, el azoramiento del niño al ponerse en contacto por primera vez con gente blanca, la influencia de su irresponsable padre y de su consciente madre en el desarrollo de su personalidad, su despertar ante la literatura, sus primeros amores y la constante presión de las necesidades económicas, que tuvieron como consecuencia que el muchacho cayera en tentaciones deshonestas.

Aunque los libros de Wright son manifiestamente propagandísticos en su propósito, la presentación de caracteres, pensamientos y acciones, que lleva al lector a extraer sus propias conclusiones, los hace artísticamente interesantes y satisfactorios.

John Hersey (1914) es uno de los muchos escritores que atrajo la atención como corresponsal en la segunda Guerra Mundial, siendo uno de los más jóvenes y de más brillante porvenir literario. Nacido en China, hijo de misioneros americanos, poseía un gran conocimiento del Oriente, cosa que indujo al director del *Times* a enviarle allí pocos años después de su graduación en Yale. A raíz del ataque a Pearl Harbour, se hizo corresponsal de guerra del Pacífico, y su primer libro, *Men on Bataan (Hombres en Bataan)* (1942), fue escrito por imperativo de su conocimiento de la trágica defensa de las Filipinas. *Into de Valley (En el valle)* (1943) es la crónica de una batalla sin importancia de la Infantería de Marina en Guadalcanal, pero está escrita con tan vívidos detalles, con tal fuerza dramática y tal profundidad psicológica, que fue considerada como «De interés» por el Consejo del Libro de Guerra. Y tal calificación mereció también su otra novela *A Bell for Adano (Una campana para Adano)* (1944), en la que se narra la historia del comandante Joppol, oficial del Gobierno Militar Aliado, y el comprensivo trato otorgado a los campesinos de la ocupada ciudad italiana de Adano; el relato está contado con imaginación y humor tanto como con una noble intención. Los caracteres — un general americano tan dictatorial como

(1) *On Native Grounds*, New York, 1942, pág. 387.

cualquier fascista, un teniente de marina, la policía militar, los oficiales del gobierno local, los ciudadanos corrientes y el propio Joppol — quizá estén demasiado simplificados, pero tienen vida y resultan convincentes. A despecho de la prisa con que parece haberse escrito el libro — lo que se deduce a través del estilo —, obtuvo el Premio Pulitzer, galardón que raras veces se otorga a una primera novela. Hersey ha levantado después una polvareda casi en todo el mundo con *Hiroshima* (1946), que presenta a media docena de sobrevivientes del primer bombardeo atómico del Japón : un monje alemán y un ministro protestante japonés, los doctores — uno abnegado y otro egoísta —, una empleada de oficina y la viuda de un sastre con dos hijos, son gentes que pertenecen al mundo corriente. El libro de Hersey nos describe la terrorífica arma como una cosa real, no quimérica, de fácil comprensión para cualquiera. Las obras de Hersey han atraído la atención, más por su oportunidad que por su valor literario propiamente dicho, pero, no obstante, su talento descriptivo hace de él un notable y prometedor novelista. *The Wall (El muro)* (1950) es su último libro.

Jerome Weidman (1914) se educó en Nueva York y trabajó en empresas de publicidad, al mismo tiempo que empezaba a escribir narraciones para las revistas. Éstas se singularizan por su descarnada objetividad, aunque no se destaquen por la galanura de estilo. Con una visión directa de las cosas ahonda en muchos detalles de la moderna vida norteamericana, que expone con simples recursos : dominio del lenguaje y conocimiento de las costumbres. Ha combinado el periodismo y la literatura en forma documental y realista.

Truman Capote (1924) nació en Nueva Orleáns, siendo descendiente de españoles. Ha ejercido diversas profesiones : escribió discursos políticos de encargo, fue bailarín en un *river boat*, pintó flores sobre cristal, leyó guiones para una compañía cinematográfica, seleccionó anécdotas para una revista, etc. Escribió narraciones, desde muy joven, que alcanzaron pronto un gran éxito. Su cuento *Miriam* obtuvo el premio « O. Henry ». *Other Voices, Other Rooms (Otras voces, otros lugares)* (1948) fue su primera novela, en la que se cuenta la historia de Joel Knox, muchacho de 13 años que, al perder a su madre, es reclamado por el padre, divorciado y casado con otra mujer. El muchacho sale de Nueva Orleáns y marcha a un lejano pueblecito. En éste, un negro, Jesús Fever, le lleva a la casa de campo donde vive el padre, paralítico y mudo, a consecuencia de un disparo recibido en extrañas circunstancias... Además de Amy, la madrastra, que se casó con el inválido después del terrible accidente, Joel conoce a Randolph, primo de aquélla. El muchacho se enamora de una

muchacha, Idabel Thompkins, huye con ella, pero la fuga es pronto interrumpida. Se suceden los acontecimientos extraños o macabros. Zoo, la nieta del negro Fever, es violada por unos blancos ; la mula de Joel perece ahorcada en la barandilla de un balcón en cierto hotel... Joel Knox revive su infancia... Los personajes de esta novela son simples entes de ficción, no son nunca « personas ». De ahí que la novela nos presente un mundo irreal, pero no visto a través de la imaginación de Joel Knox, sino de la de Truman Capote, por lo que parece impuesto desde fuera, como una escenografía que desfilara ante nuestros ojos. Por eso, el lector no se siente arrebatado por ninguna emoción poética y en momento alguno penetra en el alma del protagonista de la novela. Esta obra y todas las demás de Capote descuellan por los valores imaginativos que encierran, situándose siempre al margen de los sucesos contemporáneos. *Otras voces, otros lugares* originó opiniones contradictorias, porque, sobre todo, al traer un mundo de fantasía y ensueño, contrastaba con el brutal realismo de la novelística norteamericana contemporánea. Justamente, por estas cualidades obtuvo un éxito inmenso, siendo traducida en seguida a muchos idiomas. Después, apareció *A Tree of Night (Árbol de la noche)* (1949), colección de cuentos, que también obtuvo la aprobación general. Con todo, Truman Capote es todavía una promesa que, posiblemente, ofrecerá maduros frutos.

7. La Nueva Poesía. Es un fenómeno literario del siglo XX. A mediados del pasado, todos los grandes poetas de América habían muerto, y la generación más joven —Aldrich, Stedman.— se manifestaba incapaz de decir algo importante en sus esmeradas imitaciones de Shelley, Keats y Tennyson. La poesía era un arte estancado. Pero un nuevo movimiento empezó en 1890 con la publicación de los poemas de Emily Dickinson y se abrió paso una nueva expresión poética. Crane, Hovey y Moody se convirtieron en los adalides de la nueva modalidad. Sin embargo, la atención del público no se dirigía hacia la poesía ; ni siquiera atraían su atención los poemas de Moody sobre problemas corrientes. No obstante, la obra de este poeta y la de sus contemporáneos contribuyó en gran manera a la tarea de reunir un pequeño grupo de lectores que sentían un inteligente interés por los poetas y su arte. Hacia 1910, la obra de miss Dickinson, Crane y Moody había causado una cierta impresión, pero la publicación de tres libros, verdaderamente notables, de E. A. Robinson en 1897, 1902 y 1910 no logró sacudir aún la apatía pública. Pero, afortunadamente, al cabo de dos años, la indiferencia se trocó en verdadero interés.

El adjetivo que hay en el nombre «Nueva Poesía», tiene su significado y señala una radical diferencia con la poesía anterior. La cronología es un guía muy superficial para llegar a establecer tal diferencia, porque muchos de los libros publicados a partir de 1912 no eran nuevos y, en cambio, la obra de miss Dickinson y Crane, indudablemente, lo es. La novedad concernía al fondo y a la forma. En cuanto a ésta, la Nueva Poesía no excluye ninguna forma poética por ser vieja o reciente, o por no sujetarse a las reglas clásicas. Concede la más absoluta libertad al poeta para usar cualquier forma que considere la mejor para expresar lo que tiene que decir. Le permite el uso del dístico heroico, del soneto, del verso blanco, de metros regulares, de la rima o de cualquiera de las formas y defectos tradicionales. Por una parte, emplea el verso libre, la prosa polifónica o cualquier otro experimento que parezca bueno al poeta ; y así, Carl Sandburg no usa metros regulares ni rima, y es uno de los más distinguidos poetas nuevos. Por la otra, Robert Frost, que escribe habitualmente en un metro que es tan regular como el de Keats, y a menudo emplea rimas convencionales, no por ello es un miembro menos distinguido de la nueva escuela. ¿Cuál fue, pues, la consecuencia del movimiento « Nueva Poesía » sobre las formas poéticas? Consiguió, simplemente, ensanchar el ámbito de las posibilidades electivas del poeta. Además, acrecentó notablemente el vocabulario poético. Los escritores más antiguos tendieron a desarrollar una dicción especializada que jamás se usaba en el verso. Creían que « vale » era más poético que « valley », « azure » más elegante que « blue » y « ere » preferible que « before » Sin embargo, tenían una manía positiva por las contracciones poéticas como « o'er » y « 'neath ». La Nueva Poesía no es tan ortodoxa en su aceptación de las palabras. Así, hoy, la dicción poética tiende a ser la de la conversación ordinaria, del mismo modo que el ritmo de muchos de los nuevos poetas es más el de la conversación corriente que el del canto. Ninguna palabra es antipática y ningún vocabulario es especialmente poético. No obstante, muchas palabras y expresiones están excluídas por su vulgaridad. La Nueva Poesía difiere también de la antigua en sus figuras : siente una gran desconfianza por la retórica y sus vicios. Sus propias figuras, cuando aparecen, son más naturales o, al menos, estandarizadas en menor grado que las de los victorianos. Todos estos cambios en la forma, dicción y lenguaje figurado tendieron a hacer de la Nueva Poesía el vehículo adecuado para la expresión de la vida contemporánea. A pesar de todo, la forma no es lo más importante. Más bien es el contenido y la significación mental lo que clasifica más exactamente la poesía como nueva o antigua. La «Tradición Gentil » mostró

una tendencia a restringir la poesía a temas determinados, y los poetas manifestaron sin lugar a dudas su « gentileza », en su falta de inclinación a tomar como tema la vida contemporánea de su propio país. Taylor y Stedman escribieron sobre los camelleros y los beduínos del desierto, pero jamás pensaron en componer un poema sobre el vendedor italiano de cebollas o el pescadero judío. Adoraban lo pintoresco : en Ispahán o Bagdad, no en Chicago o Pittsburg. Les gustaban los colores, pero preferían los de una extraña ciudad oriental, más o menos imaginaria, a los de Nueva York o San Francisco. La Nueva Poesía rompió con tal falta de sentido. Ella revela su novedad, sobre todo, por su insistente contemporaneidad. Expresa las ideas de la gente actual ; describe lo que la gente ve y cómo actúa y cómo siente. La Nueva Poesía no excluye ningún tema de inspiración, por muy bello o feo que pueda ser. Admite lo espectacular y lo elevado, al lado de lo trivial y del lugar común : un amanecer, un paisaje, el ferrocarril, la batalla de Gettysburg, un autobús, etc. : todo es suceptible de tratamiento poético. Esta ampliación del campo de la poesía es el reflejo del cambio de la vida de una base industrial. La nueva vida, indeciblemente fea para el que esté acostumbrado a la escuela idílica de la belleza rural, ha forzado a los americanos a encontrar satisfacción estética en cosas antes consideradas feas o triviales. La Nueva Poesía ha aceptado estos hallazgos. En la interpretación del tema, el nuevo movimiento poético es completamente moderno : refleja la psicología y la filosofía de la Edad de la Máquina. El naturalismo, la sátira, el realismo y la nueva novela romántica se hallan todos en la poesía americana actual, y hoy el verso realiza las funciones de crítica y propaganda social, como en las grandes edades de la poesía. En resumen, la Nueva Poesía es también un retrato de la época, la expresión del pensamiento del país y de sus aspectos objetivos. Aunque la Nueva Poesía representa con frecuencia una protesta apasionada o establece un punto de vista altamente individualizado, es preeminentemente objetiva. Se concentra más sobre lo externo que sobre lo subjetivo. La personalidad no queda excluída, pero tampoco domina el verso de un modo total. En teoría, la Nueva Poesía parte de la claridad, aunque no siempre logre su objetivo. Busca lo individual al mismo tiempo que trabaja para conseguir una significación universal.

Precedentes de la Nueva Poesía. Ésta surgió de la influencia póstuma de Whitman. Cuando el viejo romántico murió en 1892, tenía un devoto grupo de amigos personales ; pero, aparentemente, no dejaba ningún heredero. Por fortuna, su influencia no terminó con su vida, porque, entre 1892 y 1912, empezó a alcanzar fama e influencia. La gente propendió gradualmente a no considerar las

Leaves of Grass (Hojas de hierba) como un absurdo y a su autor como un ente monstruoso. La Edad de la Máquina resaltaba la necesidad de que el rico espíritu humanitario de su obra y el lento nacimiento de una conciencia social hallasen extensas simpatías. Sin la influencia de Whitman, es posible afirmar que la ardiente energía poética de 1912 habría sido muy diferente o ni siquiera habría existido. Otra fuerza precursora de la Nueva Poesía fue la influencia de un grupo de poetas franceses que extrajeron de Whitman parte de su inspiración y muchas de sus ideas acerca de la forma. Amy Lowell publicó sus *Six French Poets (Seis poetas franceses)* en 1915. Todos ellos — Verhaeren, Samain, Regnier, Gourmont, Francis Jammes y Paul Fort —, a través del estudio de miss Lowell, vinieron a enriquecer la Nueva Poesía.

Harriet Monroe, poetisa y crítico sensible, fundó *Poetry*, en Chicago, revista dedicada exclusivamente a la publicación de poesía y crítica poética. *Poetry* se convirtió en una verdadera historia de la Nueva Poesía. La lista de los poetas que miss Monroe descubrió o presentó, es el registro completo de los Nuevos Poetas. Por otra parte, *Poetry* ha tenido siempre una mirada inteligente para la actividad literaria de otros países : Ezra Pound, expatriado en Inglaterra, contribuyó a ello con sus traducciones del provenzal, italiano y francés, ampliando el objetivo de la revista y ligándola al movimiento internacional ; *Poetry* publicó, además, traducciones del japonés, chino, armenio, de Tagore, etc. Otras revistas aparecieron : *Palms*, *The Fugitive* y *Contemporary Verse*. Mitchell Kennerley publicó *The Lyric Year (El año lírico)*, antología de cien poemas escritos por otros tantos poetas, a quienes describió como *Annual Exhibition or Salon of American Poetry (Exposición Anual de la Poesía Americana)*, y concedió tres premios a los mejores poemas.

No sólo Whitman y los poetas franceses se hallaban en la línea de la Nueva Poesía. Stephen Crane escribió poesía que es tan chocante como su prosa, pero nunca tuvo muchos lectores, a pesar de que, quince años más tarde, los experimentadores de la nueva escuela consideraron *The Black Riders (Los jinetes negros)* y *Wounds in the Rain (Heridas en la lluvia)* como ejemplos perfectos de poesía, no convencional, sino auténtica. Sin embargo, su influencia difícilmente puede compararse a la de Emily Dickinson, la reclusa de Amherst, Massachusetts.

Emily Dickinson (1830-1886), aunque murió veintiséis años antes del año de gracia de la poesía americana —1912 —, pertenece a la escuela poética contemporánea, tanto por su espíritu como por su técnica. Los datos biográficos de la más grande poetisa americana de los tiempos modernos, son de escasa importancia. Nació en Amherst y recibió la misma educación que todas las hijas de buena familia. En 1854, al ser su padre elegido miembro del Congreso, Emily tuvo que trasladarse a Washington. Por este tiempo parece que tuvo un amor desgraciado, pero nada se sabe en detalle. Esta experiencia, al repercutir en su sensitiva naturaleza, la hizo recogerse dentro de sí, viviendo el resto de su vida en una casi total reclusión y abandonando pocas veces su jardín o su casa. Y, en tal retiro, escribió sus cortos poemas

introspectivos — casi quinientos —, sin pensar en publicarlos. Sólo tres o cuatro vieron la luz en vida de su autora y, antes de su muerte, Emily Dickinson dio instrucciones a su familia para que destruyese todos sus escritos. Muchas de sus cartas fueron quemadas; pero, afortunadamente, sus parientes decidieron salvar su poesía. En 1890 apareció el primer volumen de sus poemas póstumos, llevando una introducción de Higginson.

Sus breves poemas son, por lo general, directas y espontáneas iluminaciones que la poetisa enviaba en sus cartas a sus amigos o a su hermana. Lentamente, sus composiciones — de calidad y pensamiento a lo Blake — ganaron un pequeño círculo de lectores. Sus *Poems (Poemas)* (1890) fueron seguidos por una segunda serie (1892) y una tercera (1896), coleccionados y editados por sus amigos Higginson y Todd. En 1914, la sobrina de la poetisa publicó *The Single Hound*, nueva colección de versos, con un prefacio de gran valor personal, que recogía el gran cariño romántico de Emily Dickinson por su hermana.

La poetisa extraía la inspiración de su poesía de sus experiencias personales. Aunque nacida en plena revolución romántica, parece no tener nada en común con los escritores de su época. Es completamente original : « primitiva » la han llamado algunos. Sus ideas no pueden relacionarse con las de otros poetas y su forma poética es propia. A pesar de vivir en soledad, no se construyó ninguna « torre de marfil » para presentar exquisitas ofrendas poéticas completamente aparte del mundo vulgar. Acudió a la única fuente que poseía en su vida solitaria : su corazón. Y escribió una poesía de versos sencillos para facilitar la expresión de unos intensos sentimientos. Sus frases economizan las palabras, son personales y punzantes, y con ellas expresa la emoción que la experiencia toma del ambiente y de lo universal. Emily Dickinson no permitió que nada se interpusiese entre ella y la expresión de esa llama que era su emoción. Tan tremendos son los vuelos de su imaginación y tan ardiente es su deseo de dar forma a su visión, que la gramática, la retórica y las reglas métricas se dislocan bajo la violencia de esta tímida mujer. Docenas de poemas, casi intraducibles, se hallan en sus páginas, los cuales sólo se distinguen por su poesía esencial, la audacia de concepción y por su desprecio a las reglas. Con razón decía Higginson, su primer crítico : « Después de todo, cuando un pensamiento nos quita el aliento, una lección de gramática parece una impertinencia ». Emily Dickinson escribió con la efervescente ingenuidad de un niño y con la imaginación de un gran poeta. Con una naturalidad totalmente exenta de afectación escribió innumerables poemas cortos que son deslumbradores juegos de imaginación :

El abandono de aquellos
que han logrado la muerte,
majestuoso es para mí y más allá
de las majestades de la tierra.

Los temas de su poesía son los de todos los solitarios : Dios, el amor, la Naturaleza, la muerte, la eternidad. Mas, por encima de ellos, Emily Dickinson se lanzaba al éxtasis de la alegría y del temor que residían en un alma profundamente original. Su alma era un instrumento demasiado sensible para responder al áspero contacto del mundo ; transmitir el éxtasis y el temor de una mujer solitaria era una tarea suficiente para ella. « El ciervo herido salta lo más alto », declaró una vez, y muchos poemas suyos prueban la verdad de este aserto.

Esta reducción de la vida a sus términos más humildes y la fijación de tales términos en breves destellos líricos de indudable poesía, ha convertido a Emily Dickinson en un clásico de América. La técnica poética o la falta de ella no es lo más importante ; lo más valioso es su manera de construir las frases a modo de « impromptus », casi descuidadamente, y los audaces vuelos imaginativos que tienen en su centro el amor, el deseo y el temor que han sentido todos los hombres. Por esta razón, Emily Dickinson será siempre contemporánea. Su apartamiento de lo trivial y transitorio, en favor de las cosas elementales, hará de ella una contemporánea de las generaciones no nacidas aún.

Ésta es mi carta para el mundo
que nunca me escribió :
las simples nuevas que Natura dice
con tierna majestad.

La traducción no puede captar la belleza intrínseca de estos cortos versos y sus asonancias. La verdadera gloria de esta poetisa es que no hay en su obra nada de « literatura ».

Perder la fe de uno sobrepasa
la pérdida de un Estado,
porque los Estados pueden ser
rehechos, pero no la fe.

Puede escribir como un místico del siglo XVII y puede unir la sobriedad con la visión y la exactitud con el tono lírico, y hasta puede burlarse como Heine se burlaba. Es un poeta tan rico, que sus fracasos parciales no significan nada, pues es un temperamento poético total. Y hasta nos recuerda a Jorge Manrique :

Este quieto polvo fue caballeros y damas
y jóvenes y doncellas ;
fue risa y talento y mirada
y túnicas y rizos.

Poeta perceptivo, intérprete de las relaciones del alma con la eternidad, Emily Dickinson, con una terrible y bella intensidad, expresó las más elevadas experiencias del alma puritana, unida a un nuevo realismo y vertida en versos decantados, gnómicos.

Al menos rezar es abandonarse, abandonarse,
¡oh, Jesús!, en el aire.
Yo no sé cuál es tu cámara :
estoy llamando en todas partes.

Escribía sin teoría, sin previo plan, impremeditadamente, como natural irradiación de su pensamiento :

La percepción de un
objeto cuesta
la pérdida precisa del Objeto.

Hay en sus versos un cierto filosofismo, un evidente dualismo : Emily Dickinson se nos manifiesta curiosa de Dios y de las noticias del periódico, idealista y realista a la vez, comentadora de las cosas visibles e invisibles, satírica y reverente. Se sublima su amor humano y se identifica con lo divino :

¡Novia del Padre y del Hijo,
Novia del Espíritu Santo!

A veces escribe oscuros versos, a la luz del « misterio » de su vida. No es un secreto — parece — que amó a un hombre casado y que renunció al amor retirándose del mundo. El poema *The Soul Selects (El alma selecciona)* puede ser una confesión autobiográfica :

El alma elige su propia sociedad,
entonces cierra la puerta...
Inmóvil, escucha los chirridos pausados
de su baja puerta.

Sus cartas contienen una lograda combinación de incongruencia y éxtasis. Dice de la Poesía, por ejemplo :

Si leo un libro y me deja todo el cuerpo tan frío que ningún fuego puede calentarme, sé que es poesía. Si me siento físicamente como si mi coronilla me fuese arrancada, sé que es poesía. Éstos son los únicos medios por los cuales la conozco.

Richard Hovey (1864-1900), despreciando la cultura libresca de los Gentiles y el esteticismo de los imitadores de Wilde, cantó las alegrías de la vida y la bendita camaradería con el Hermano Hombre. No fue un poeta importante, pero sí una figura digna de ser recordada, porque contribuyó al logro de una

poesía popular, perfectamente comprensible para el hombre corriente. Su primer libro, *The Laurel : an Ode (El laurel : oda)* (1889), reveló la influencia musical de Lanier. Su exuberante virilidad halló salida en sus tres volúmenes de *Songs from Vagabondia (Cantos de Vagabundia)* (1894, 1896, 1900), escritos en colaboración con Bliss Carman. En ellos, Hovey se expresó sin continencia alguna : sus versos fluyen y danzan libremente, cantan y ríen con salvaje irresponsabilidad :

Yo digo en mi corazón : estoy enfermo de las cuatro paredes y el techo.
Tengo necesidad de cielo.
Tengo negocios con la hierba...

Sus poemas más representativos pertenecen a *Along the Trail (A lo largo del sendero)* (1898).

William Vaughn Moody (1869-1910) tiene mucho en común con Robert Herrick. Ambos se educaron en Harvard y ejercieron el profesorado en el Departamento de Inglés de la Universidad de Chicago ; ambos poseían la mente del « scholar » y la aguda conciencia del hombre preocupado por lo social, y ambos expresaron sus reacciones ante el mundo contemporáneo a través de la literatura. Moody nació en Spencer, Indiana, en el seno de una familia pionera, capaz y ruda. Los últimos años de su vida los dedicó exclusivamente a una labor de creación literaria. Al mismo tiempo que enseñaba, publicaba textos y artículos y editaba los poemas de Milton, y procuraba disponer siempre de unas horas para escribir.

The Masque of Judgment (La máscara del juicio) (1900), de gran originalidad, fue su primera obra. Un libro más importante y representativo apareció al año siguiente : *Poems (Poemas).* Publicó sucesivamente *The Fire-Bringer (El portador del fuego)* (1904), la obra en prosa *The Great Divide (La gran divisoria)* (1909) y *The Faith Healer (El médico de la fe)* (1909). Su temprana muerte terminó la corta carrera de este notable poeta y arrebató, probablemente, a la literatura dramática americana a un escritor que, a excepción de O'Neil, habría contribuído más que nadie a la creación del drama simbólico moderno, en que la exposición de problemas espirituales aparece apoyada por tendencias realistas. Moody supo comprender, como artista, los aconteceres de la vida cotidiana y tuvo el talento necesario para expresar sus complejidades en simples y apasionados símbolos de acción. Su trilogía de dramas poéticos — incompleta, pues sólo dejó un acto de la última parte, *The Death of Eve (La muerte de Eva)* — no llegó a representarse nunca. Póstumamente, en 1912, se editaron sus *Poems and Plays (Poemas y dramas)*, en dos volúmenes. Toda su obra dramática, tanto en prosa como en

verso, a través de distintas situaciones, se refiere al problema del pecado y, más particularmente, a su fuerza destructora sobre la libertad y la expresión del alma humana. La distinción se entiende entre el mal, que puede ser absoluto, y el concepto del pecado o del mal, que puede no tener una sanción absoluta y ser producto de inhibiciones hereditarias o de represiones, y que guarda pequeña o ninguna relación con la justicia. Lo que Moody llevaba a sus obras, enfrentándose valientemente con los problemas, no son más que lugares comunes en el acervo de la literatura americana. Así, pues, la significación filosófica de las obras de Moody es más grande que sus méritos prácticos, aunque las dos citadas obras en prosa se mantienen aún en los escenarios e incluso han sido llevadas a la pantalla. *The Masque (La máscara)* presenta un cuadro miltoniano, en que el dios de la Ira, concebido por los antiguos hebreos y reverenciado por los puritanos modernos, es derrotado, finalmente, por la serpiente, por inducir a pecado al hombre al enseñarle a seguir sus impulsos naturales, en vez de mostrarle el camino del libre albedrío sujeto a la racionalidad. En *The Fire-Bringer (El portador del fuego)* se da un significado mesiánico a la fábula de Prometeo, en el sentido de que la humanidad, a través del sufrimiento, se rebela contra todo lo que impide el servicio del hombre para sus semejantes y la total expresión de sí mismo. *The Great Divide (La gran divisoria)* presenta a una muchacha de Nueva Inglaterra, cohibida en sus manifestaciones femeninas por un severo y austero puritanismo. En un viaje al Oeste, sola en las selvas, se entrega, para salvarse de los demás, al mejor de los tres hombres que intentan atacarla. Ghent se enamora de ella y ésta de él, pero mientras Ghent se siente purificado y fortalecido para emprender una vida feliz, Ruth se atormenta con la creencia de que él ha sido impulsado hacia ella por el *whisky*, el sol y el demonio. Impelida por su convicción de que deben purificarse por la abnegación y la austeridad, se va a su casa, a donde Ghent la sigue. En el hogar de Ruth, Ghent libra una batalla difícil, pero que acaba felizmente, contra los antepasados puritanos de aquélla, cuyos retratos penden de los muros. *The Faith Healer (El médico de la fe)* presenta un tipo de místico con facultades curativas, las cuales pierde al enamorarse de Rhoda, para quien el sexo sólo significa pecado, y que imbuye a aquél del sentido de culpabilidad. Sin embargo, la fama de Moody se debe a sus cortos poemas, que expresan su filosofía o sus reacciones específicas ante un determinado problema social. En *The Brute (El bruto)* presenta al hombre y la máquina : el poeta, después de señalar los males del maquinismo, prevé el nuevo día en que el hombre dominará a la máquina y ésta será el dócil esclavo que trabaje por la feli-

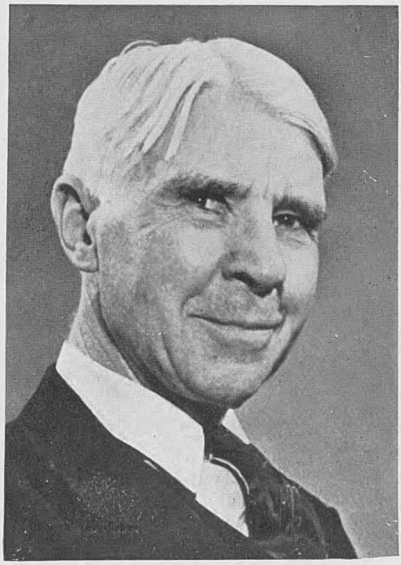
cidad. Su *An Ode in Time of Hesitation (Oda en tiempo de duda)* es, probablemente, uno de los mejores poemas de Moody, en el que el poeta cree que el dominio sobre las Filipinas fue una traición al idealismo nacional, hecho más reprensible por haber acontecido casi al mismo tiempo que la desinteresada intervención en favor de Cuba. La justicia social le preocupó mucho. Decía :

¿Quién me ha dado este dulce
y ha dado a mi hermano polvo para comer?

Por otra parte, Moody fue un crítico sensible e inteligente y en ningún momento celebró ninguno de los cambios que aportaba el maquinismo. Su pensamiento se caracteriza por un idealismo personal y social, que no es el de América precisamente.

Edwin Arlington Robinson (1869-1935) ha sido llamado « el decano de la Nueva Poesía ». Su poesía parece ser bastante convencional, porque Robinson nunca hizo experimentos extravagantes con el verso libre. De hecho, muchos de sus poemas están escritos de acuerdo con las tradicionales formas inglesas ; sin embargo, la adhesión del poeta a estas formas no es signo de que su poesía sea dependiente de ellas. Hasta cuando usa la convencionalísima « villanelle », procura poner dentro de ella algo de su propia personalidad y bastante del espíritu moderno ; todo esto permite calificar sus poemas como ejemplos de la Nueva Poesía. Su estilo individual domina cualquier forma que escoja y ambos son inequívocamente modernos. Robinson nació en Head Tide, Maine, pero creció en Gardiner, ciudad cercana que figura en su poesía como « Tilbury Town ». Estudió dos años en Harvard College. Decidido a ser escritor, mientras trabajaba en el «metro» de Nueva York y en otras faenas vulgares, escribía versos. En 1896, publicó a sus expensas *The Torrent and the Night Before (El torrente y la noche anterior)*. Al año siguiente apareció su primer libro representativo — el sencillo mensaje de un gran poeta —, *The Children of the Night (Los hijos de la noche)*, seguido, en 1902, por *Captain Craig (El capitán Craig)*. Por esta época, la poesía estaba en decadencia, y Robinson tuvo que luchar mucho para ganarse un público. Pero tuvo la suerte de que el presidente Teodoro Roosevelt escribiese una crítica favorable de su *Capitán Craig* y que le diese un puesto en la Aduana de Nueva York, en el que permaneció hasta 1910, año en que se dedicó por completo a la poesía, publicando su característica obra *The Town Down the River (La ciudad del río abajo)*. Estos tres libros, no obstante sus excelencias, eran preludios sucesivos de un volumen lleno de dinamismo que había de colocarle en la primera fila de los poetas americanos. *The Man Against the Sky (El hombre*

Edgar Lee Masters



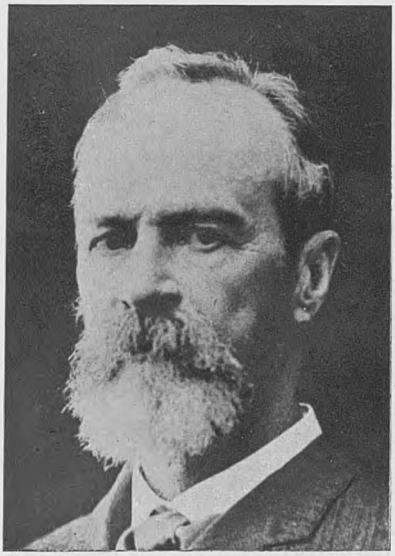
Carl Sandburg

Amy Lowell

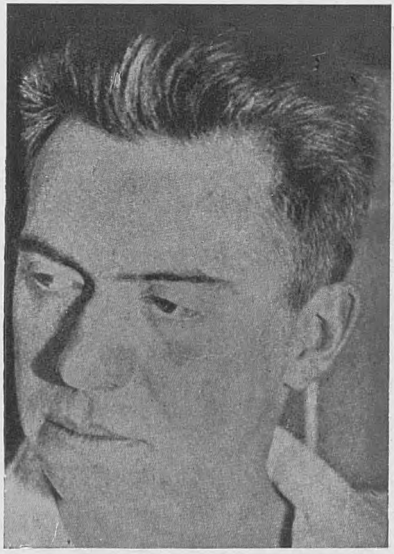
Ezra Pound

Edna St. Vincent Millay

T. S. Eliot



William James



Hart Crane

contra el cielo), en muchos aspectos la obra más lograda y más penetrante de Robinson, apareció en 1916. La siguió *The Three Taverns (Las tres tabernas)* (1920), de menores arrestos, pero igualmente llena de voz concentrada y personal. En todos estos libros es patente la búsqueda de la verdad. Como retratista psicológico, Robinson ha dado a la literatura americana una completa galería de figuras memorables : Richard Cory, Miniver Cheevy (ejemplo típico del soñador fracasado), la madre de *The Gift of God (El don de Dios)*, el pobre Bewick... Todos ellos revelan la intensa sensibilidad de Robinson, especialmente cuando describe los infortunios de la vida. La obra de Robinson parece una protesta, una crítica del éxito estandarizado. La frustración y el fracaso aparecen glorificados en sus páginas. Técnicamente, Robinson es tan preciso como diestro. Con Fross, es un maestro en la gradación final del poema. Y es capaz de lograr cadencias tan ricas como las que terminan *The Gift of God (El don de Dios)*, tan impresionantes como las del clímax del *Calvary (Calvario)*, tan brillantemente imaginativas como en el soneto *The Sheaves (Las gavillas)*, en que pinta un paisaje y compara los haces dorados a muchachas rubias. *The Master (El maestro)*, una de las más hermosas evocaciones de Lincoln, es, al mismo tiempo, un amargo comentario del comercialismo de la época. En *Ben Johnson Entertains a Man from Stratford (Ben Johnson entretiene a un hombre de Stratford)* hallamos un retrato muy humano e inteligente de Shakespeare. En sus dos recreaciones de las leyendas artúricas, *Merlin* (1917) y *Lancelot* (1920), colorea el relato con sombrías reflexiones acerca de la decadencia del orden antiguo, de la oscuridad de una edad en cenizas. En 1921, sus *Collected Poems* recibieron el Premio Pulitzer. *Roman Bartholow* (1923) es un poema de doscientas páginas, una narración dramática e introspectiva en verso blanco. *The Man Who Died Twice (El hombre que murió dos veces)* (1924) es un poema largo —mezcla de grotesco y metafísico—que ganó el Pulitzer de aquel año. *Dionysos in Doubt (Dionisos en duda)* (1925), desde que comienza hasta que acaba, es una crítica de la civilización mecánica. *King Jasper* (1935) y *Hannibel Brown : Posthumous Poem (Hannibal Brown : poema póstumo)* (1936) fueron sus últimas obras.

¿Qué debe Robinson a la vieja literatura? Reconoce como maestros a Hardy y Crabbe, y confiesa una ardiente admiración por Zola. La influencia de éste parece revelarse en la tendencia de Robinson hacia la filosofía naturalista, y la de Hardy y Crabbe en sus versos directos, casi escorzos, y en el otoñal tono gris de su poesía. No obstante, su economía de palabras proviene en parte de una mente que es, naturalmente, directa e incisiva. Ni

una gota de retórica para expresar un fino matiz del sentimiento. Otra relación de Robinson con la literatura anterior es el uso de viejos temas santificados por los poetas de otras edades : por ejemplo, las leyendas artúricas de Merlin y Lancelot, su nueva versión de Tristán e Isolda. Pero tal uso de material legendario no es signo de cultura libresca por parte del poeta, porque éste ha sabido infundir a las viejas historias medievales su propia personalidad y el espíritu del mundo moderno, de modo que las viejas leyendas llegan a ser delicadas interpretaciones de la vida contemporánea. Por otra parte, el conocimiento libresco de Robinson no oscureció nunca su visión de la vida ni de la gente : estudiar al hombre individual es la tarea que siempre se impuso. Esto se hace patente en el gran número de títulos que son nombres de hombres, en tanto que otros revelan dramáticos episodios de la vida de la gente. Robinson presenta con frecuencia retratos verdaderos y apuntes de caracteres en sus sonetos ; en ellos considera a cada personalidad como un fenómeno aislado. Robinson participa de la filosofía de Dreiser, aunque no como pensador, sino como poeta. Su poesía está llena de pensamientos que interpretan una manera de ser, un carácter, pero nada que pretenda construir una filosofía consistente. He aquí la conclusión de *The Man Against the Sky (El hombre contra el cielo)* :

Si después de haber vivido y pensado,
todo va a la Nada,
si nada hay después de ahora
y nada somos en cualquier caso,
y nosotros lo sabemos, ¿por qué la vida?

Las palabras que Robinson pone en boca de Shakespeare, para expresar una filosofía que no puede ser isabelina, sino moderna, son éstas :

« ¡No, Ben! » — meditaba. « No es nada. Todo es nada ».
Venimos, vamos ; y cuando hemos acabado,
arañas y moscas — somos unas u otras en mayor parte —
. . . . . .
Es un mundo donde insectos y emperadores
vuelven singularmente al mismo polvo,
cada uno a su tiempo ; y las viejas y ordenadas estrellas
que cantaron juntas, Ben, cantarán la misma
vieja estrofa mañana.

Para Robinson, las esperanzas y aspiraciones están gobernadas por fuerzas trascendentes que si, en la actualidad, no son malignas, son ciegas y sin sentido. Robinson ha sido considerado un poeta difícil, quizá debido a su robusta personalidad, ya que se propuso expresar su pensamiento en forma un tanto sintética. En su poesía se hallan todas las fuerzas dinámicas de la evolución

de la sociedad, aunque concentradas en problemas morales particulares. Robinson fue un hombre moderno, reflexivo, extremadamente sensible, que contemplaba, a través de la pantalla de su melancolía, el mundo del siglo XX ; y no ofrecía una solución ni una filosofía, pues no era un poeta proletario, ni humanitario, ni nacional : sólo era un poeta lírico.

En *El hombre contra el cielo* dice : « ¿Adónde va este hombre contra el cielo? ». ¿A la experiencia mística de Dios? ¿A una confortable prosperidad? ¿A la desilusión? Cada parte del poema considera las respuestas posibles a la interrogación. « ¿Adónde va? ». Y contesta : « Tú no lo sabes, ni yo tampoco ». Sin embargo, aunque Robinson ha sido acusado de adoptar ante la vida una actitud filosófica negativa, su filosofía es esencialmente positiva : un deseo de fe profunda, de mayor luz, le impide caer en la oscuridad total. Se le ha acusado de sentir un pesimismo cósmico, un verdadero nihilismo, acaso por pertenecer a la generación de Bertrand Russell, olvidando sus palabras de fe del poema *Lucas Havergal*, por ejemplo :

Ve al portal del Oeste, Lucas Havergal,
donde las rojas enredaderas se adhieren al muro,
y espera en el crepúsculo lo que ha de venir.
. . . . . .
No trates de adivinar las muertas palabras que dicen,
ni palparlas tampoco cuando caen ;
pero ve, y, si confías en ella, ella te llamará.
Allí está el portal del Oeste, Lucas Havergal,
Lucas Havergal.

1874 - 1963

ROBERT FROST (1875) descubre vívidamente y con fidelidad las cualidades particulares de la tierra y la gente de Nueva Inglaterra, y de tal modo que, al alcanzar una distinción única dentro de las letras americanas, al superar las peculiaridades locales, revela aspectos universales de la vida y de la naturaleza humana. Y el mismo Frost se da cuenta de que es algo más que un poeta de Nueva Inglaterra, porque, en su *New Hampshire*, hace objeciones a una clasificación local, diciendo que, a pesar de que haya escrito sus obras en New Hampshire, eso no prueba que « las dirigiera a New Hampshire » precisamente. En su afirmación declara, pues, que escribe sus versos con la idea de darles algo más que una significación local. Ciertamente, es sólo una verdad a medias decir que Frost es un gran intérprete de Nueva Inglaterra. De hecho, representa a esta región de un modo total al dar expresión a sus estratos y caracteres, revelando especialmente a su localidad en las ceñidas frases en que vierte sus hallazgos ; pero si leemos a fondo, pronto advertiremos que lo que pasa en Vermont o en New Hampshire, aunque son hechos locales, alcan-

zan una significación universal. Si bien *Mending Wall* es un excelente ejemplo de poema que recoge la atmósfera de Nueva Inglaterra, posee también los tonos que lo hacen aplicable a cualquier época o país. Frost, por otra parte, hace un ahorrativo uso de las palabras, las cuales, aunque significan siempre precisamente lo que quieren decir, encierran en ellas un sentido poético o espiritual. Este estilo convierte a Frost en un escritor difícil si es leído sólo por encima, pero fácil si se repite o se retrocede en su lectura. Con su actitud íntima y su léxico mesurado, con su tono espiritual, Frost es un poeta que aplaca los nervios del lector, tensos por la vida moderna. Sus poemas poseen todas las cualidades apaciguadoras de un plácido paisaje. Pero el sentimiento que emana de ellos es algo más que una expresión local ; trasciende incluso un aliento de omnisciencia. Frost es demasiado contemporáneo para enjuiciar exactamente sus convicciones y más bien es escéptico con respecto a sus conclusiones y especulaciones. A veces presiente que hay algo más allá de los hechos en sí, pero es demasiado reticente para anunciar confidencialmente que algo ha descubierto en el dominio de lo inexplorado.

...¿Qué era tal blancura?
¿La verdad? ¿Una guija de cuarzo? Por una vez,
entonces, algo.

Si examinamos uno por uno sus versos, probablemente Frost aparecerá como un típico realista. Verso tras verso, su poesía nos dará sólo hechos, como si fuesen su única finalidad. « El acto es el sueño más dulce que el trabajo conoce », declara el poeta, pero deja caer como por casualidad una frase que envuelve el acto, el hecho, con la radiante luz de la poesía. Frost posee la despierta determinación de los realistas para decir sólo la verdad. Sus poemas son interpretaciones poéticas de un hecho real. Así el lector se convierte en un codescubridor y coautor de la poesía, y pocos son los lectores que, al leer *Mending Wall*, no perciban el luminoso estallido de la creación lograda y no hallen, bajo la historia brevemente contada de un « caso » vulgar en una granja de Nueva Inglaterra, el eterno conflicto entre lo viejo y lo nuevo. Decir que Frost es realista no es poner en guardia al lector contra lo « desagradable » de sus versos. El poeta puede decir que hay dos clases de realistas : « los que entregan la patata con sucias adherencias para probar que se trata de una patata, por ejemplo, y los que entregan la patata limpia y lavada » (1). Enfáticamente hablando, Frost pertenece a esta última clase de realistas. Pero es un realista que presenta los hechos sin la colora-

(1) BLANKENSHIP, Op. cit., pág. 590.

ción de una interpretación filosófica preconcebida, de un prejuicio de gusto o temperamento : los presenta con un profundo respeto a la verdad y el buen gusto. Algo que satisface con respecto a Frost y su realismo, es la seguridad de que « conoce su tema ». Conoce la vida del granjero de Nueva Inglaterra, como Garland conoce la vida de un granjero de Dakota : porque la ha vivido. ¡Con qué fácil familiaridad maneja su material rústico! Frost nunca sentimentaliza el hecho y nunca lamenta su presencia : que exista, ya es bastante. Habla con gran interés acerca del muro reparado, de la cosecha de manzanas, de todas las faenas diarias de una granja en Nueva Inglaterra, y en cada referencia y en cada sílaba nos da la certidumbre de que conoce íntimamente lo que está refiriendo. Ha hecho todas estas tareas para ganarse la vida ; así, cuando llega a escribir sobre ellas, no ve razón alguna para sentimentalizarlas o colorearlas falsamente.

No se puede discutir a Frost con las frases que se aplican a otros poetas. No tiene una filosofía en el sentido usual, porque su profunda visión de la significación de un hecho o episodio difícilmente puede llamarse filosófica. Frost, por otra parte, nunca utilizó su poesía para predicar el evangelio social o para deplorar las injusticias que afligen a los hombres. Cuando escribe, las cuestiones políticas podrían no existir, y los problemas económicos le merecen esta opinión :

Tener algo que vender es lo que es
la desgracia del hombre, del Estado o nación.

Sólo le interesan los problemas de sus vecinos, de la gente de la calle, sus ocupaciones y su existencia cotidiana : he aquí su interés humanitario.

Digamos algo de su vida. A pesar de una larga ascendencia de antepasados « nuevo-ingleses » y de su propia absorción en la tierra de sus padres, Frost pasó sus primeros diez años en San Francisco. Estudió en Darmouth unos pocos meses y dos años en Harvard. Después se ganó la vida como granjero, periodista, maestro y obrero en una fábrica. Empezó a escribir poesía desde temprana edad, pero, invariablemente, era rechazada por los editores. En 1912 marchó a Nueva Inglaterra, donde encontró a muchos amigos que congeniaban con él y le ayudaron. En Nueva Inglaterra publicó sus dos primeros libros de versos : *A Boy's Will (La voluntad de un muchacho)* (1913) y *North of Boston (Norte de Boston)* (1914). El éxito de estos volúmenes atrajo la atención crítica de los americanos y, a partir de 1915, Frost se convirtió en uno de los buenos poetas de habla inglesa. Frost ha vivido siempre en Nueva Inglaterra, excepto el tiempo que pasó en la Universidad de Michigan como « poeta en resi-

dencia ». En la actualidad, vive en South Salisbury, Vermont.

Aunque algunos críticos sugieren ahora que Frost es indudablemente un clásico entre los literatos americanos, no puede negarse tampoco que es uno de los más destacados cultivadores de la Nueva Poesía. Frost es moderno en lo esencial. Su poesía carece de una forma convencional, aunque a simple vista parezca lo contrario, a causa de sus metros regulares y el frecuente uso de la rima. Frost escribe canciones, esbozos de caracteres, versos de meditación, poemas descriptivos y diálogos, siendo éstos una de sus formas favoritas que mayor éxito han alcanzado. Pero cualquiera que sea la forma elegida, el ritmo recuerda el habla de Nueva Inglaterra y el sabor de los frutos que crecen en algún viejo huerto de Vermont. Con el tacto de un artista creador y la visión interna de un poeta nato, ha trasmutado el provincianismo rústico en algo que posee verdad universal y significación espiritual.

Estuvo en Inglaterra, y a su regreso, trajo consigo una reputación inglesa. Norman Douglas había hallado en su primer libro « una imagen de cosas realmente oídas y vistas ». Aunque Amy Lowell fracasó en sus intentos para publicar *North of Boston (Norte de Boston)*, « Poetry » publicó *The Code*, en febrero de 1914. Fue conocido, al fin, como un poeta « nuevo », aunque tenía muy pocos puntos de contacto con la rama de Boston o Chicago. Se instaló, en una granja, en New Hampshire, y allí se dedicó a la meditación de los misterios de los abedules y de las viñas y a escuchar el rumor de los árboles y el de la caída de los copos de nieve.

Contrariamente a Faulkner y a Masters, Frost no ha intentado nunca limitar sus caracteres a una unidad regional. Los hombres y las mujeres de sus poemas son aislados, como sus granjas y parcelas de bosques, o están dentro de una red que trágica e irónicamente encierra el hado de dos o tres. Su regionalismo se parece, más bien, al de Emily Dickinson. No es un poeta político, ni un poeta religioso, ni una naturaleza mística. Su verso se halla dentro de la gran tradición pastoral que va desde Teócrito a Wordsworth, aunque su pastoralismo no es nunca, como el de Virgilio o Milton, decorativo o político. Es un poeta culto, aunque su cultura queda enmudecida por el eco de la belleza. Frost es un poeta metafísico en la tradición de Emerson y Emily Dickinson, con todo lo que el término implica en cuanto al deseo del poeta de ir más allá de lo visto y no visto, pero sus imágenes son menos metafísicas que las de los demás poetas. Muchos de sus poemas fijan el misterioso momento en que los dos planos se interfieren. Así, el comienzo de un poema parece ser una simple anécdota de una persona o algo que se refiere a

un objeto corriente; pero, de pronto, la anécdota —lo vulgar— desaparece o se transfigura. Como en toda gran poesía metafísica, la tensión aumenta desde el simple hecho, el misterio que lo rodea, hasta que el significado total relampaguea en las palabras finales. Otra característica de su poesía es que ésta es esencialmente dramática : cualquiera que sea el tema, Frost procura dramatizarlo. Para el poeta, el momento más dramático es esa especie de anagnórisis cuando el hecho mundano alcanza su completa significación metafísica.

Su poesía amplía su contenido y su técnica de libro en libro. Cada volumen revela una faceta particular de su genio, alguna nueva actitud, tono o matiz. Pocos poetas americanos han mostrado tal capacidad para el crecimiento.

Acaso, porque Frost practicó la poesía en silencio durante largo tiempo, su primer libro está exento de toda clase de ecos de la poesía anterior, que siempre se espera oir en el primer libro de un poeta. El poema *Storm Fear*, por ejemplo, representa ya al auténtico y memorable Frost : el tono y contenido era suyo, completamente original, aunque apareciesen ritmos trocaicos y dactílicos. En *North of Boston*, todos los poemas son de tema «nuevo inglés», y en él aparecen, por vez primera, largos monólogos o diálogos dramáticos, como en *La Montaña*, poema de contenido simbólico. En *Mountain Interval* (1916) hay otra clase de poemas : es una breve meditación suscitada por un objeto, persona o episodio que ha atraído su atención y le ha impulsado a la meditación. Con *New Hampshire* (1923) surgieron otras nuevas cualidades. Hay una nueva autoconciencia en el libro : el poeta desea hablar de su arte y de sí mismo, un poco desafiadoramente. Hay cierta sentenciosidad en los poemas largos. Y, por primera vez, hallamos epigramas. En poemas, como *La necesidad de estar versado en cosas del campo* y *Alto en el bosque en una noche de nieve*, hay una gran lucidez mágica y sencillez expresiva. En el último poema citado dice :

Me figuro de quién son estos bosques.
Aunque su casa está en el pueblo,
no habrá de ver que me detengo aquí
para contemplar sus bosques cubiertos por la nieve.

Este caballo mío debe estar asombrado
de que nos detengamos sin una granja cerca,
entre los bosques y el lago helado,
en la noche más oscura del año.

Los cascabeles del arnés sacude,
como preguntando si me he equivocado.
El otro único son es el murmullo
del libre viento y de los suaves copos.

El título de su siguiente libro, *West-Running Brook* (1928), posee una especial significación. (Todos los suyos la poseen para quienes le entienden.) Como el pequeño arroyo que corre hacia el Oeste en tanto que los demás lo hacen hacia el Este hasta desembocar en el océano, el poeta confía en avanzar en dirección contraria. En este retroceder hacia la fuente, en este ir contra corriente, el hombre muestra lo que es. Este tema estoico de la resistencia y de la autorrealización se halla en varios poemas del libro. La Naturaleza crece más hostil; el hombre, más heroico. Acrecentamiento, pues, del humanismo, que culmina en el soneto *Soldado.* En *A Further Range* (1936) hay dos grupos de poemas: unos poseen una significación moral, pues hablan de la libertad individual, del orgullo, de la necesidad de unir la ocupación y la vocación (delicioso didactismo sin objeciones); otros presentan el mundo natural como motivo de grande alegría. El poeta gusta más y más de abstracciones. Así, en *A Masque of Reason (Una máscara de la razón)* (1945) intenta conseguir una respuesta fuera de Dios con respecto a su modo de tratar a Job y al resto de la raza humana.

Antes de escapar al pensamiento puro, Frost fue, por encima de todo, un poeta de la Naturaleza. Pero Frost siempre sabía cómo encontrar el verso que separa la Naturaleza del hombre. Cuando se cansaba de los árboles, buscaba de nuevo a los hombres; pero si al mediodía se había hastiado de ellos, olía la tierra y miraba un hormiguero. El hombre necesita la Naturaleza. Los bosques son adorables, oscuros y profundos, un lugar para pasar el tiempo en contemplación y olvido del deber, pero también para que el hombre se encuentre más a sí mismo.

Para Frost el poema se desarrolla por sí mismo, halla su pensamiento; si fracasa al hacerlo, no es un poema. Aunque Frost sostiene, con los románticos, que un poema es la expresión de una experiencia, sus mejores poemas son, además, maravillas de construcción que encantan los ojos y los oídos del lector. Nunca se siente seducido por sutilezas de expresión que podrían quedar fuera de lugar. Sus palabras son simples, directas, viriles.

Sus poemas están escritos, en su mayor parte, en verso blanco, verso blanco al que no vacila en poner o quitar una sílaba. Para los clasicistas, estas libertades son intolerables. Pero el método tiene sus ventajas: sugiere la dureza y aspereza del granito de Nueva Inglaterra.

Frost no es un experimentador y no le gustan las sorpresas: escribe como siempre ha escrito, pero su tacto se hace más seguro y más personal día por día. Su realismo está impregnado de ideal: es una especie de realismo esencial, a lo Velázquez. Realismo que vivifica cada piedra de un muro, una cabaña vacía,

un montón de leña olvidada, una montaña, un bosque... Realismo, sí, pero no fotográfico.

Sus últimos libros publicados son: *Steeple Bush* (1947) y *A Masque of Mercey* (1947). En 1924, Frost ganó el Premio Pulitzer de Poesía.

VACHEL LINDSAY (1879-1931) es la expresión del Middle-West: nos da la auténtica manera de ser del pionero proyectado al siglo XX, templado por un sentido de la belleza. Lindsay es el evangelista romántico de la belleza que predica la felicidad de un Middle-West idealizado. No hallamos el acre sabor de la realidad ni en *The Congo (El Congo)* (1914) ni en cualquiera otra de sus obras. El poeta, más que describirla, sugiere la energía, la ética y el valor espiritual del Valle del Mississipí. Nació y vivió en Springfield, la capital de Illinois. Habitaba una casa contigua al edificio gubernamental del Estado. Desde su ventana veía ir y venir a muchos gobernadores; junto a ella compuso gran parte de sus escritos. Estudió en el Hiram College, en el Instituto de Arte de Chicago y en la Escuela de Arte de Nueva York. Viajó por Florida, Georgia y las Carolinas, predicando el « evangelio de la belleza », formulando sus proyectos para un arte comunal. Era una mezcla de misionero y juglar. Trataba de despertar en la gente que encontraba, una respuesta a la belleza: recitaba y cantaba para ganarse el sustento o distribuía un pequeño folleto, titulado *Rhymes to Be Traded for Bread (Rimas)*, para cambiarlo por pan. Era un ardiente demócrata y paladín de la gente común, un fervoroso idealista que deseaba que todos los hombres fuesen felices y virtuosos. En verso coloquial, con un ritmo mitad religioso y mitad secular, cantaba sus alabanzas a la belleza; era el conferenciante de la Y. M. C. A., que mezclaba la religión y la rima. La herencia es, en parte, responsable de esta extraña combinación que existía en Lindsay: su padre fue un evangelista religioso y su madre una artista. El poeta combinó las dos influencias sin traicionar a ninguna. Compuso sus versos con la intención de que fuesen leídos en alta voz, escribiéndolos con el ritmo oscilante del verso hablado; así, algunos de sus poemas impresos llevan notas marginales para guía del lector. La mayor parte de sus poemas poseen el tono exhortativo, en estilo de predicación, que anima a los oyentes a llevar una vida mejor y más noble. Su amor a la belleza, en cambio, lo alcanzó en Chicago y Nueva York. Por los pueblos, predicaba cosas como éstas: « La fealdad es una especie de desgobierno », «Las calles hermosas son mejores que la plata, los verdes parques son mejores que el oro ». Vemos de qué modo se mezclaban la estética y el evangelio.

En uno de los números más antiguos de *Poetry* apareció una obra anónima, *General William Booth Enters into Heaven (El general Booth entra en el cielo)*: los versos estaban llenos de figuras tomadas del Ejército de la Salvación y de la vida del Middle-West. Notas marginales indicaban al lector el acompañamiento instrumental y la manera de cantar los versos. El poema era de Vachel Lindsay. En 1913 publicó su primer volumen, con el título antes citado. Al año siguiente vio la luz *The Congo and Other Poems (El Congo y otros poemas)*, cuya obra, que le da nombre, es uno de los grandes poemas contemporáneos: es una fantasía libre sobre temas negros. Transcurre en los Estados Unidos y en África, y contiene ritmos de danzas caníbales del Congo, la quema de un negro por el populacho, etc. El color y el ritmo de estos poemas son de un enorme efecto e interpretan adecuadamente el alma negra. En 1917 apareció *The Chinese Nightingale and Other Poems (El ruiseñor chino y otros poemas)*; en 1920, *The Golden Whales of California (Las ballenas doradas de California)*; en 1923, *Collected Poems*, de los cuales pocos son originales o una imitación de las primeras obras. Sin embargo, los últimos poemas de Lindsay tendían a una nueva forma de expresión, a un nuevo estilo. En *The Candle in the Cabin (La vela de la cabaña)* (1926) hay unos pocos y hermosos poemas que poseen una auténtica emoción humana; están inspirados por la luna de miel de Lindsay en las Rocosas. (Lindsay se casó a los 46 años). Sus últimos libros fueron: *The Litany of Washington Street (La letanía de la calle Washington)* (1929) y *Every Soul Is a Circus (Cada alma es un circo)* (1929).

Lindsay es uno de los poetas mayores de los Estados Unidos que ha sido capaz de dar una interpretación del negro. Otros poemas de esta clase, además de *The Congo (El Congo)*, son *John Brown, Simon Legree*, que degeneraron en las bufonadas de *The Daniel Jazz (El jazz Daniel)* y *The Blacksmith's Serenade (La serenata del herrero)*. La actitud de Lindsay, para tratar tales temas, es admirable. No tiene la condescendencia ni el gárrulo entusiasmo de la persona que acaba de descubrir al hombre negro. Con una comprensión intuitiva del color y de las imágenes en la mente del negro y una simpatía hacia el intenso sentimiento comunal del pueblo africano, Lindsay ha creado una poesía efectiva de la raza, pues trata siempre al negro como un espectáculo lleno de color y no como un problema. Su *Congo* es una mezcla de rima, religión y estridencias. Da al pueblo aquella primitiva alegría del sonido sincopado, que constituye la verdadera base del canto. En estos experimentos, al romper las barreras entre la Poesía y la Música [influído por *The Bells (Las Campanas)*, de Poe], intentaba crear lo que llamaba « el más alto *vaudeville* »,

remontando la forma al precedente griego en cada verso, mitad hablado, mitad cantata. Pero estos experimentos perjudicaron al poeta, el cual hasta llegó a perder su sentido autocrítico. Sin embargo, Lindsay prestó un gran servicio a la Nueva Poesía al elaborar una poesía popular, al revivir el viejo arte folklórico y comunal. En su última obra, *Cada alma es un circo*, trató de romper la somnolencia del Middle-West con sus espectáculos circenses, invitando al pueblo a la acción, al rítmico son de un *gong*.

Junto a sus libros de poemas, Lindsay incluyó sus experiencias y meditaciones en dos volúmenes de prosa : *Adventures While Preaching the Gospel of Beauty (Aventuras al predicar el evangelio de la Belleza)* (1914) y *A Handy Guide for Beggars (Guía manual para mendigos)* (1916). Un curioso documento, mitad rapsodia, mitad novela visionaria, *The Golden Book of Springfield (El libro dorado de Springfield)*, apareció en 1920. He aquí un curioso poema de Lindsay que titula *The Voyage (El viaje)* :

¿Qué es mi mástil? Una pluma.
¿Qué son mis velas? Diez lunas crecientes.
¿Cuál es mi mar? Una botella de tinta.
¿Dónde voy? Al cielo de nuevo.
¿Qué como yo? La flor del amaranto,
mientras los vientos en las selvas piensan viejos sones :
yo como esa flor con cucharas de marfil,
mientras los vientos en las selvas tocan viejos sones.

Lindsay ocupa una posición aislada entre los poetas contemporáneos de América. Es virtualmente « sui generis ». Se parece, en algunos aspectos, a bardos y juglares ; pero esta semejanza es, posiblemente, más sugestiva que verdadera.

Edgar Lee Masters (1869) ocupa una posición intermedia entre la fría disección científica a lo E. A. Robinson y la apasionada evangelización social a lo V. Lindsay. Masters posee una conciencia social responsable y siente odio a la injusticia. Nació en Garnett, Kansas, en el seno de una familia de ascendencia puritana. Se trasladó con su familia a Illinois y pasó su infancia en Petersburg, cerca de New Salem, la aldea en que vivió Lincoln, por lo que algunos de los mejores bocetos de su *Spoon River Anthology* se inspiraron en recuerdos de Lincoln. Estudió leyes, ejerció con su padre y marchó a Chicago, donde llegó a ser un notable abogado. Masters compuso poesía desde su juventud. En 1898 publicó su primer volumen, *A Book of Verses (Libro de versos)*, cuyos poemas dejaban sentir la influencia de Keats, Poe, Shelley, Swinburne y Browning y eran sólo una promesa de su futura maestría. Sucesivamente sacó a luz una serie de libros, en los que recogía sus sueños de Italia, odas de otoño, invocaciones a la primavera, etc. ; obras teatrales y ensayos. En 1914, a ins-

tancias de William M. Reedy, amigo y crítico, Masters abandonó sus imitaciones de la poesía clásica y empezó a cantar la vida real, alcanzando con ello una gran celebridad. Tomando como modelo la *Antología Griega* (versión en inglés), Masters compuso su *Spoon River Anthology (Antología del Río Spoon)* (1915), la cual contiene un sorprendente conjunto de más de doscientos autoepitafios, que se supone fueron escritos por los muertos de un pueblo del Middle-West, declarando la verdad de cada uno. El más personal de todos es el de Webster Ford, bajo cuya firma se ocultó Masters. América no había recibido una impresión semejante desde 1855, con las *Leaves of Grass (Hojas de hierba)*. A través de ellos recreamos al pueblo, cobrando una nueva vida : inadulterado, típico, con todas sus intrigas, hipocresías, riñas, padecimientos y exaltaciones. La monotonía de la existencia en tal pueblo, el fracaso de los ideales, la lucha para alcanzar metas más altas, todo queda sintetizado en estas páginas ; toda clase de caracteres y de tonos de voz, hasta los de Masters, quien se explica a través de su « medium », el poeta Petit. El éxito de la obra fue grande. Cada nuevo ataque contra ella no hacía más que acrecentar el número de lectores. La *Antología* ha sido imitada, parodiada, exaltada como una « comedia humana » de América, pero, al cabo, ha sido considerada un valor permanente dentro de la literatura de los Estados Unidos. La *Antología* contiene una serie de soliloquios, pronunciados desde las tumbas del cementerio. Son breves, pero de profunda significación, siendo varios de ellos despiadados comentarios sobre la vida del pueblo. La primera impresión que estos monólogos producen, es de una casi absoluta objetividad. La obra está escrita en versos libres y cortos, y su lenguaje es ceñido y coloquial. Ninguna licencia poética oscurece la descripción de los hechos. A despecho de su notable concisión, Masters alcanza a menudo una bella cadencia y, algunas veces, verdadera majestad. Los epitafios son de carácter irónico, idealista o simplemente real. La *Antología* es un milagro de caracterización veraz, « una cosa nueva bajo el sol », pero, no obstante, ha merecido duras críticas, acusándola de irónica, naturalista y hasta de antiamericana. En realidad, Masters no se proponía acusar a los pueblos de América, sino simplemente descubrir debajo de la superficie de la vida, aspectos hasta entonces ignorados que necesariamente estaban fuera del falso romanticismo que rodeaba a los pueblos. Masters ha pintado cuidadosamente lo específico. Al mostrarnos los fracasos y los triunfos espirituales, los engaños y las sinceridades de Spoon River, el poeta nos ha pintado un cuadro de la humanidad de cualquier parte.

Con muchísimos libros de poemas — veinticuatro — después de la *Antología*, Masters es uno de los poetas americanos más prolíficos. Pero no todos ellos se elevan hasta el nivel de aquélla. Hay poemas individuales en sus últimos libros — *Illinois Poems (Poemas de Illinois)* (1941) y *Along the Illinois (A lo largo del Illinois)* (1942), por ejemplo — que son excelentes, tanto como los mejores de Masters, pero no superan a los de la *Antología*. Además, el poeta ha vuelto en ellos a imitar o modificar formas antiguas. Sin embargo, el poema *Silence (Silencio)*, de *Songs and Satires (Cantos y sátiras)* (1916), es ciertamente hermoso, y acaba así :

Y existe el silencio de los muertos.
Si nosotros que estamos en la vida, no podemos hablar
de experiencias profundas,
¿por qué te asombras de que los muertos
no te hablen de la muerte?
El silencio de ellos ha de ser interpretado
cuando a ellos nos aproximemos.

Un libro muy distinto de Masters es *New Spoon River* (1924), que, no obstante parecerse mucho en su plan a la *Antología*, faltan en él los irónicos contrastes que conquistaron a aquélla la celebridad ; hay demasiada especulación abstracta y escaso valor documental. Masters es autor también de siete novelas y ocho libros de biografía e historia. Ninguna de sus novelas, sin embargo, logra el alcance y vigor de su *Antología*.

Masters representa, dentro del nuevo movimiento poético, el realismo, el lenguaje directo, la sencillez, la vivacidad y hasta la rudeza. Hay originalidad en él, pero raros trazos de penetrante sensibilidad, belleza de forma y poder sugeridor. No obstante, muchos versos suyos pueden convertirse en proverbios.

Carl Sandburg (1878) nació en Galesburg, Illinois, en donde vivió hasta sus 15 años. Hijo de inmigrantes suecos, que sólo le dieron unos pocos años de educación primaria, empezó a trabajar como repartidor de leche. Después, durante seis años, fue, en rápida sucesión, aprendiz de peluquero, tramoyista de un teatrucho, carretillero de ladrillos, aprendiz de tornero en una fábrica de cerámica, lavaplatos en hoteles de Denver y Omaha, peón agrícola en los campos de trigo de Kansas, etc. Estas tareas le capacitaron para convertirse en el cantor de la América industrial. En 1898, ansioso de aventuras, se alistó como voluntario, al estallar la guerra entre su país y España. A su regreso de Puerto Rico, Sandburg decidió perfeccionar su educación e ingresó en Lombard College de Galesburg, desarrollando una gran actividad para ganarse el sustento. En Galesburg, un profesor le animó a escribir, y Sandburg inició su tarea como redactor-jefe del periódico del

colegio. Trabajó como periodista en Milwaukee, fue secretario del alcalde, colaboró en la organización del Partido Socialista de Wisconsin y ocupó un puesto en la redacción de una publicación industrial en Chicago. Desde 1917 ha formado parte del *Chicago Daily News.*

En 1904 publicó *In Reckless Ecstasy (En éxtasis descuidado)*, pero constituyeron su primer éxito los *Chicago Poems (Poemas de Chicago)* (1916), seguidos por *Cornhuskers (Los desgranadores de maíz)* (1918), *Smoke and Steel (Humo y acero)* (1920), *Slabs of the Sunburnt West (Losas del Oeste quemado por el sol)* (1922), *Good Morning, America (Buenos días, América)* (1928) y *The People, Yes (El pueblo, sí)* (1936). Ha escrito dos libros para niños : *Rootabaga Stories (Los cuentos de Rootabaga)* (1922) y *Rootabaga Pigeons (Palomas de Rootabaga)* (1923). Una larga biografía de Lincoln (1926 y 1939), escrita con exquisito estilo prosístico, es un estudio revelador. Profundamente interesado en la recopilación y conservación de las canciones folklóricas de América (con frecuencia ha dado recitales con el material que ha recogido), publicó la colección *The American Songbag* (1927), la mejor que existe. En 1948 sacó a luz *Remembrance Rock*, voluminosa novela panorámica que se inicia en la colonia de Plymouth y discurre a través de los siglos hasta el comienzo de la Guerra Civil.

Decía Debussy : « Las reglas están hechas por las obras de arte, no para las obras de arte ». De este modo es posible afirmar que la obra de Sandburg es el comienzo de una obra poética nueva e individual. No es una forma de versos sin sentido, con palabras inconexas y discolocadas. El poeta no siempre desdeña la regularidad del ritmo, sino que trabaja su verso para conseguir las exactas cadencias que va buscando. Así el poema *Monotony (Monotonía)*, de los *Chicago Poems (Poemas de Chicago)*, no deja insatisfecho a ningún lector por su falta de cadencia :

La monotonía de la lluvia es bella
Y la súbita elevación y lenta reincidencia
de la larga lluvia numerosa.
. . . . . .
Un rostro que conozco es bello,
con fuego y oro del cielo y el mar,
y la paz de una larga lluvia cálida.

Mas puede afirmarse que Sandburg es un poeta no sujeto a convencionalismos. Su verso es original, sus figuras discursivas son anticonvencionales y su dicción es la cosa más pasmosa de su poesía. Sandburg no prescinde a rajatabla de los adornos retóricos, sino que deliberadamente no pide en préstamo ningún clisé a los poetas anteriores. Justamente por su anticonvencionalismo,

expresa de un modo exacto lo que quiere decir, incluso los acentos de suavidad y ternura :

La niebla viene
con pies de pequeño gato.
Se sienta a mirar
el puerto y la ciudad
sobre sus silentes ancas,
y después se va.

Hemos dicho que lo más sorprendente de su poesía es su dicción. Las raíces de su verso nacen en el subsuelo de la lengua de Chicago y extraen de tan extraño lugar una poética belleza. No es el desnaturalizado « slang » de un « O. Henry ». Es la algarabía corriente de las calles y restaurantes de Chicago, que Sandburg recoge con la fácil naturalidad y familiaridad del nativo que conoce sus secretos más íntimos. Los lectores cultos, espantados de tales monosílabos, vanamente hojean sus diccionarios de « slang » para interpretar los chocantes versos. En *Cahoots*, por ejemplo, abundan palabras como éstas : « gazump », « dips », « stick-up », etc. Sandburg utiliza un vívido « slang », pero también un fácil estilo coloquial, que los poetas antiguos encontraban tan antipoético como censurable : « bug-house », « wop », « nutty », etcétera. Pero este poeta, audaz cultivador del *argot*, se expresa también en bello lenguaje, y se manifiesta enamorado de la niebla y de las tonalidades de los crepúsculos, como un tierno adorador de la infancia :

Desolado y solo
toda la noche a lo largo del lago,
donde la niebla toca la tierra y la llovizna serpea,
el silbato de un barco
llama y llora infinitamente,
como algún niño perdido
en lágrimas y angustia,
buscando el pecho del puerto,
y del puerto los ojos.

El Chicago de Sandburg no es exactamente la misma ciudad descrita por Herrick y Dreiser. Para sus impresiones, Sandburg no tiene más que un solo par de oídos y un solo par de ojos bien abiertos. Ve y oye y, al instante, vierte sus impresiones en frescas y coruscantes palabras que transcriben el lenguaje auténtico y el color de la inmensa urbe. Nadie como Sandburg ha tenido tanto éxito al dar las impresiones de una ciudad en la Era de la Máquina. Sin embargo, sólo nos da reacciones emotivas. Nunca se detiene a filosofar ni a formular una teoría acerca de la vida material. Las diversas actividades de Chicago aparecen en los poemas de Sandburg con toda la verosimilitud de un cuadro o

película sonora. La ciudad es un lugar extraño, ruidoso, lleno de chocantes crueldades y atisbos de belleza. De todas las cosas de Chicago, lo más importante, para Sandburg, es la gente, pobre o rica, que vive en una magnífica pero, al mismo tiempo, monstruosa ciudad. Sandburg es el adecuado poeta para tal gente. El espectáculo de la desigualdad social le hiere y le ultraja. Así, el poeta odia la puerta de las fábricas —símbolos de la Época de la Máquina —, porque ellas también simbolizan la fuerza que succiona la sangre vital y la alegría de vivir de los obreros :

Os digo adiós cuando os veo ir por las puertas,
las puertas abiertas sin esperanza, que os llaman
y os toman después. ¿Cuántos centenares por día?
. . . . . .
Os digo adiós, porque sé que ellas golpean vuestras muñecas,
en la oscuridad, en el silencio, día por día,
y toda vuestra sangre cae gota a gota
y todos vosotros sois viejos antes de ser jóvenes.

Sandburg, como hombre sensible, se da cuenta de que tal estado de cosas es una consecuencia irremediable de la Era de la Máquina. El poeta no la odia ni se rebela contra ella, excepto cuando desnaturaliza o daña la vida y el corazón de los hombres. Pero no sólo conoce a Chicago, « la ciudad de espaldas anchas », « la ciudad de los vientos » : recuerda que ha nacido en la pradera de Illinois, y que se crió con su trigo y su leche. Así, funde las calles de la enorme ciudad con los campos de maíz en un conjunto, único y multiforme a la vez, como la misma América.

Fundamentalmente, Sandburg es un místico sereno, prudente. En muchos de sus poemas, la identificación mística del yo, se revela por alusiones y evasivos subtonos. A veces, sin embargo, hay algo más que una alusión, como en *Portrait (Retrato)* :

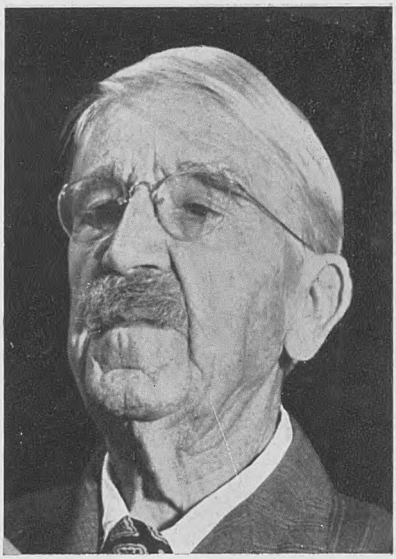
¿Puede un hombre sentarse ante su escritorio en un rascacielos de
[Chicago
y ser un guarnicionero en una ciudad de maíz en Iowa,
y sentir la alta hierba crecer en junio,
y el dolor de los algodoneros,
cantando con el viento de la pradera?

Sandburg es un verdadero místico de la Era de la Máquina y, de este modo, reza :

Déjame sobre un yunque, oh Dios,
golpéame y martíllame dentro de un clavo de acero,
llévame dentro de las gruesas vigas que sostienen el rascacielos.
Toma rojos y calientes remaches e hímcame en los maderos centrales.
Déjame ser el gran clavo que sostenga un rascacielos
desde las noches azules a las blancas estrellas.

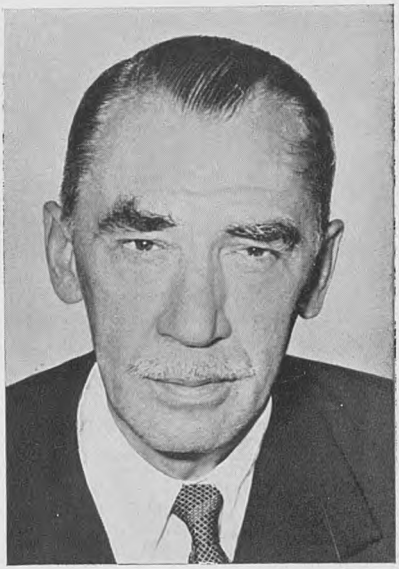
El acero, cual un símbolo, le revela como un poeta del nuevo orden de la vida americana. También se advierte en Sandburg

George Santayana

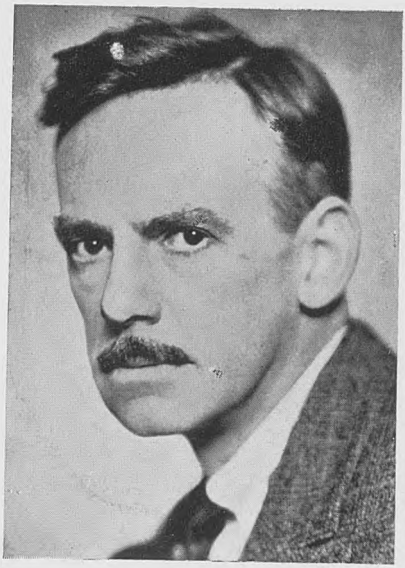


John Dewey

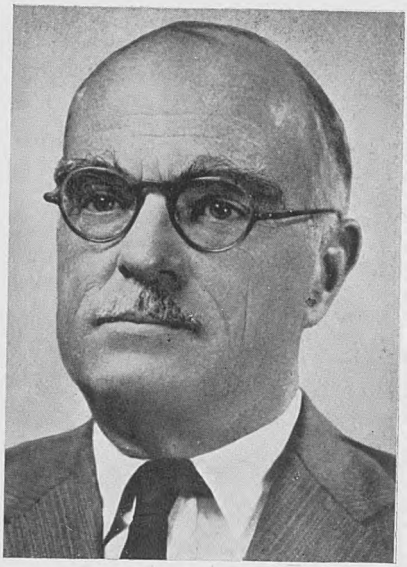
Karl Jay Saphiro



Robert E. Sherwood

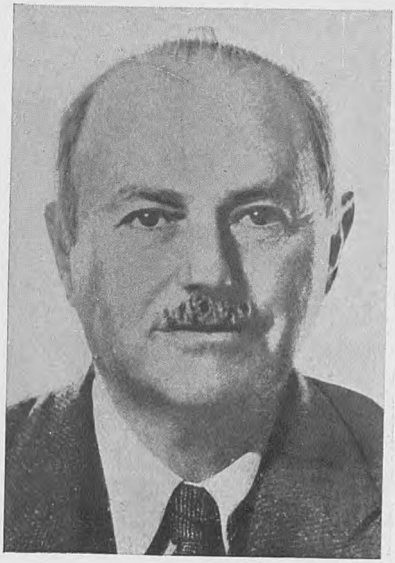


Eugene O'Neill



Thorton Wilder

Tennessee Williams



Waldo Frank

un eco del misticismo humanitario de Whitman. No es un sociólogo ni un propagandista, porque no tiene una causa específica por la cual abogar; es sólo un místico que siente los dolores de los demás como algo propio, y por esto se opone a la guerra, aunque no esgrime argumentos contra ella: no comprende que, en la batalla, matar a un hombre sea una cosa impersonal. La violencia de Sandburg, tan criticada por muchos, proviene de su humanitarismo. Él es un hombre tierno, amante de la humanidad, pero las crueldades e injusticias de un mundo mecanizado le arrebatan. Levanta su voz y habla en el idioma que el mundo puede entender: ese lenguaje no es el suyo propio, sino que lo toma del medio que le rodea, medio que es ruidoso y cruel. Sandburg es, para Chicago, en la poesía, lo que Dreiser es en la ficción. Es el intérprete de una época de violencia, sometida al avasallador dominio mecánico, a leyes científicas, y que parece desafiar todas las exigencias espirituales; aunque prueba también que los hombres pueden, a través del humo de las fábricas, descubrir la belleza e incluso soñar con tiempos mejores.

En *Cornhuskers (Los desgranadores de maíz)*, Sandburg presenta una magnífica visión de la pradera, visión que tiene algo de saga. Hay en este libro numerosas y delicadas percepciones de la belleza, las cuales asombran, sin duda, a aquellos que piensan que Sandburg sólo puede escribir un tipo de poesía ruda. *Smoke and Steel (Humo y acero)* es la síntesis de sus obras anteriores. En ella aparecen titánicas visiones: los sueños de los hombres y de la maquinaria. Pero hay también silencio: el silencio de los campos de maíz. Es un libro lleno del espíritu vital de Sandburg, gozoso de la existencia, feliz ante la variedad y maravilla de la vida. He aquí su grande y pequeño poema titulado *Grass (Hierba)*:

Apilad los cuerpos, alto, en Austerlitz y Waterloo.
Traspaladlos, hondo, y dejadme trabajar:
yo soy la hierba; lo cubro todo.

Y apiladlos, alto, en Gettysburg.
Y apiladlos, alto, en Yprès y Verdún.
Traspaladlos, hondo, y dejadme trabajar
dos años, diez años. Y los pasajeros preguntan al conductor:
¿Qué lugar es éste?
¿Dónde estamos ahora?

Yo soy la hierba.
Dejadme trabajar.

El extranjero aprende muchas cosas de América en *The People, Yes (El pueblo, sí)*, mucho más que en cualquier otro libro, pero tiene que descifrarlo lentamente. Nos habla de la justicia, de la ley, de la propiedad, de la guerra, de la sabiduría colectiva del pueblo.

En el prefacio a *Good Morning, America (Buenos días, América)*, Sandburg da unas definiciones de la Poesía que nos parecen muy interesantes : « La Poesía es un arte que se ejerce con el terrible material plástico del lenguaje humano ». « Poesía es el trazado de las trayectorias de un sonido finito a los infinitos puntos de sus ecos ». « Poesía es una búsqueda de sílabas para matar las barreras de lo desconocido e incognoscible ». « Poesía es la distribución cinética de sílabas estáticas ». « Poesía es el logro de la síntesis entre jacintos y galletas ». « Poesía es una mística sensual, matemática, de fuego, chimeneas, barquillos, pensamientos, gente y crepúsculos púrpuras ». « Poesía es la captación de un matiz entre dos momentos, cuando la gente dice « ¡Escuche! » y « ¿Lo vio usted? » « ¿Lo oyó usted? » « ¿Qué fue? ».

Arturo Giovannitti (1884), el místico proletario, nació en Campobasso, en los Abruzzos, Italia. Su padre era médico y químico, y sus dos hermanos eran también hombres de carrera. Desde muy niño, soñaba con irse a América. Después de trabajar en el Canadá en las minas de carbón, marchó a Nueva York a los 18 años. En la gran ciudad norteamericana, le impresionó hondamente el espectáculo de las luchas de clases y conoció las miserias y explotaciones de « los desheredados ». Después de sentirse atraído por la Misión presbiteriana en Montreal, cuando el director murió, el inmigrante italiano ocupó el puesto vacante. De aquella Misión pasó a una de Brooklyn, donde actuó como maestro y predicador entre los inmigrantes recién llegados. Ingresó en el Seminario de la Unión Teológica y trabajó en Columbia, pero parte del trabajo académico le desagradaba, y marchó a Pittsburg para dirigir otra Misión. En esta gran ciudad industrial tuvo contactos con el socialismo. Su labor religiosa le había formado poco a poco una mente social y proletaria. Las teorías económicas le apartaron, al fin, de su misión religiosa y acabó convirtiéndose en un crítico hostil a la Iglesia. Colaboró en el periódico socialista *Il Proletario* y se puso al frente de los huelguistas de las fábricas textiles de Lawrence, Massachusetts. A consecuencia de ello, pasó diez meses en la cárcel. Durante este tiempo, Giovannitti leyó a los clásicos de la literatura y la filosofía. Se sintió particularmente atraído por Byron y Shelley, y la lectura poética le animó a expresarse en esta forma. Así escribió sus *Arrows in the Gale (Flechas en el viento)*, que vieron la luz en 1914. Este librito, que contiene la esencia del humanitarismo radical, va desde la cálida pasión a la ternura del misticismo proletario. En el *Proem (Proemio)* declara que sus versos son « los golpes de mi propio mazo contra los muros de mi propia prisión ». Los poemas más impresionantes son *The Cage (La cárcel)* y *The Walker (El paseante)*, escritos ambos en verso libre, de larga estructura rítmica, y poéticamente ortodoxos. El primero es una crítica de esa autoridad que pretende solucionar

los conflictos del siglo XX con la justicia del siglo XVI. Sin embargo, *The Walker (El paseante)* es el poema más notable de Giovannitti y uno de los grandes logros de la poesía americana. Es una expresión magnífica del misticismo proletario, un canto apasionado contra la injusticia social :

Oigo pasos sobre mi cabeza toda la noche.
Vienen y van. De nuevo vienen y van toda la noche.
Traen una eternidad en cuatro pasos y llevan una eternidad en cuatro pasos, y entre la venida y la ida hay Silencio y la Noche y el Infinito.
Porque el Infinito son los nueve pies de una celda de prisión, y sin fin es la marcha de quien camina entre la gualda muralla de ladrillos y la roja puerta de hierro, pensando cosas que no pueden cambiar y que no pueden cerrarse, pero que transcurren lejos en el mundo alumbrado por el sol, cada una en libre peregrinación después de una meta predestinada.
A través de la noche incansable escucho los pasos sobre mi [cabeza.
¿Quién camina? No lo sé. Es el fantasma de la cárcel, el cerebro sin sueño, un hombre, el hombre, el Caminante.
Uno, dos, tres, cuatro : cuatro pasos y el muro.
Uno, dos, tres, cuatro : cuatro pasos y la reja de hierro.
Ha medido su espacio, exactamente lo ha medido, escrupulosamente, minuciosamente, como el verdugo mide la cuerda, y el sepulturero, el ataúd : tantos pies, tantas pulgadas, así tantas fracciones de pulgada, por cada uno de los cuatro pasos.
Uno, dos, tres, cuatro. Cada paso suena pesado y cavernoso sobre mi cabeza, y el eco de cada paso suena hueco dentro de mi cabeza...
Maravillosa es la suprema sabiduría de la cárcel que hace a todos pensar el mismo pensamiento. La democracia de la razón ha nivelado todas las doscientas mentes en la común superficie del mismo pensamiento.
Yo, que nunca he matado, pienso como el asesino.
Yo, que nunca he robado, razono como el ladrón.
. . . . . .
Hermano mío, no andes más.
Es malo andar en una tumba. Es un sacrilegio andar cuatro pasos desde la losa sepulcral al pie y cuatro pasos desde el pie a la losa sepulcral.
Si dejas de caminar, hermano mío, esto no será una tumba por mucho tiempo ; porque tú me devolverás mi mente que está encadenada a tus pies y el derecho a pensar mis propios pensamientos.
Te lo imploro, hermano mío, porque estoy cansado de la larga vela, cansado de contar tus pasos y cansado de tener sueño.
Para, descansa, duerme, hermano mío, porque el alba es buena noche, y no existe la llave que pueda sola abrir la puerta.

AMY LOWELL (1874-1925), cuya poesía se caracteriza por la falta de emoción personal, debe esto a los dos elementos de su

naturaleza : su linaje aristocrático y su fuerza intelectual. El orgullo heredado le impide abrir demasiado ampliamente su corazón al público. Amy Lowell poseía una abundante emoción, pero era la emoción del crítico y del controversista, no la emoción del creador. Su brillante mentalidad y sus extensas lecturas le proporcionaban inmenso material para su poesía, pero la poetisa no se inclinó a convertirlo en experiencia personal ; en cambio, su notable agudeza crítica actuó sobre la superficie de su poesía hasta bruñirla como un metal.

Amy Lowell nació en Brookline, Massachusetts. En su familia habían florecido notables publicistas, poetas, estadistas, diplomáticos, profesores, etc. Recibió las enseñanzas de profesores privados y aumentó sus conocimientos viajando por Francia, Egipto, Turquía y Grecia, países que dieron a sus versos exóticas tonalidades. Decidió dedicarse a la literatura y, durante ocho años, se sometió a un riguroso aprendizaje, estudiando, leyendo y escribiendo para perfeccionarse en su arte. Leyó especialmente a los poetas franceses contemporáneos. En 1910 publicó su primer poema, y dos años después apareció su primer libro: *A Dome of Many Colored Glass (Una cúpula de muchos vidrios de colores)*, título tomado de Shelley y admirablemente explicado por el contenido del volumen. Muchos poemas y versos estaban cuidadosamente construídos sobre modelos clásicos. El libro, en conjunto, no impresionó demasiado, ni siquiera como promesa, aunque ya aparecía en él su interés por lo exótico. Era evidente la influencia de Keats y de Tennyson ; el tono era suave y sentimental, pero apenas con algún rasgo de personalidad. En 1913, Amy Lowell visitó Inglaterra, en donde conoció al dinámico Ezra Pound, de un intelecto tan agudo y de una personalidad tan viva como los de ella. La poetisa empezó a interesarse por la obra de los imaginistas, pequeño grupo de experimentadores poéticos formado por Pound, Aldington, Flint, Hilda Doolittle, Fletcher y D. H. Lawrence. Su lúcida mentalidad y su naturaleza combativa la convirtieron en adalid del grupo. Como era de esperar, ella y Pound se declararon una « amistosa enemistad ». Los imaginistas no la retuvieron por mucho tiempo, por su filiación a esta escuela poética constituyó un jalón importante en su desarrollo poético. En 1914, vio la luz su segundo libro : *Sword Blades and Poppy Seed (Hojas de espada y semillas de amapola)*, que significó no sólo un avance en su carrera, sino también la aparición de una individualidad completamente nueva : el libro se situaba completamente dentro de la Nueva Poesía, pues era atrevidamente experimental. Había en él versos libres y algo nuevo en inglés : la prosa polifónica, llamada así porque utiliza voces poéticas y todas las licencias de la poesía : metro, verso

libre, asonancia, aliteración, rima y estribillo. Amy Lowell había encontrado tal tipo de prosa al leer a Paul Fort. Con este libro, la poetisa se convirtió en un paladín del verso libre en América, y éste es, tal vez, el mejor servicio que ha prestado a la poesía americana. Era, por otra parte, una propagandista combativa y bien dotada, que ayudó a los poetas jóvenes de su época. Sus mejores estudios críticos se hallan en *Six French Poets (Seis poetas franceses)* (1915), libro, acompañado de muchas traducciones, en el que analiza la poesía francesa contemporánea, y en *Tendencies in Modern American Poetry (Tendencias en la Poesía americana moderna)* (1917), una de las mejores obras que de esta clase hay en América. (En ella examina a Robinson, Frost, Masters, Sandburg y a los imaginistas). Su biografía sobre *John Keats* (1925) es excelente.

Men, Women and Ghosts (Hombres, mujeres y fantasmas) (1916) es una obra saturada de contagiosa vitalidad ; es más rica en variedad que las precedentes, de movimiento más rápido, de arte más seguro ; sobresale en la representación de colores y sonidos, de las percepciones físicas, más bien que en las manifestaciones de las reacciones de la experiencia emocional. Amy Lowell es, sobre todo, el poeta del mundo exterior. Sus colores tienen el lustre del esmalte : cada hoja y cada flor tienen un brillo de laca. Para compensar su falta de calor interior, Amy Lowell agita fervientemente cuanto toca : nada permanece quieto. Si escribe sobre una frutería, un jardín, una ventana llena de zapatillas rojas, un cuarteto de cuerda, etc., cada cosa relampaguea y arde con una intensidad casi salvaje, y su dinámica velocidad causa vértigo. En *Can Grande's Castle* (1918), Amy Lowell logra una línea más amplia : se funden la narradora de historias, la ornamentadora y la experimentadora. Hay cuatro poemas en este libro : cuatro prosas polifónicas de una longitud casi épica, pero extraordinariamente variadas. *Pictures of the Floating World (Cuadros del mundo fluctuante)* (1919) es, en muchos aspectos, la revelación más personal de Amy Lowell. Aunque hay muchas páginas dedicadas a lo simplemente grotesco, la mayor parte están llenas de inesperados tonos. *Legends (Leyendas)* (1921) es un libro en estrecha relación con el anterior ; sus colores son extraños y metálicos. *What's O'Clock* (1925), que apareció póstumamente, contiene poemas tan representativos de Nueva Inglaterra como los ensayos de Emerson, porque Amy Lowell tenía sus raíces en dicha región. Así, dice en *Lilacs (Lilas)* :

Lilas,
falso azul,
blanco,
púrpura,
color de lila,
hojas de lila en forma de corazón sobre toda New England,
raíces de lila bajo toda la tierra de New England,
lila en mí, porque yo soy New England,
porque mis raíces están en ella,
porque mis hojas son de ella,
porque mis flores son para ella,
porque es mi país
y yo le hablo de sí mismo
y le canto con mi propia voz,
puesto que es mío ciertamente.

Sus poemas traducidos del chino — *Fir-flower tablets* — son exquisitas pinturas en miniatura, ricas en coloración y matizado. Amy Lowell poseía un gran sentido de la forma artística; así, muchos de sus poemas son modelos de forma: el más conocido es *Patterns*, en el que armonizan tanto la forma como el contenido.

En el prefacio a uno de sus primeros libros, decía la poetisa: «Deseo establecer mi firme creencia de que la poesía no debe intentar enseñar; debe existir simplemente, porque es belleza creada...». Esta afirmación significa evidentemente que la intención de la poetisa era crear belleza pictórica en sus versos, más bien que escribir poesía, que es la voz del corazón. Si ésta era su intención, Amy Lowell triunfó admirablemente. Opina Van Doren: «Leer un volumen de miss Lowell es, en un sentido, caminar por un museo, en el cual muchos objetos de arte han sido arreglados con gusto admirable: la luz cae sobre ellos desde el ángulo apropiado; están agrupados del mejor modo; exhiben colores, estructuras y formas encantadoras...» (1). Es decir, Amy Lowell pintó las vívidas superficies de la existencia humana, pero no supo expresar el drama que se agitaba debajo de ellas. Fiel a su criterio, sólo se limitó a la imagen esencial.

Los imaginistas. Hacia 1913, Ezra Pound — que ha tenido siempre un positivo talento para conturbar el plácido dogmatismo de la crítica — no cejó hasta reunir un grupo de jóvenes escritores que hacían experimentos con la Nueva Poesía. El grupo se llamó Imaginista. En 1914, Pound presentó a sus protegidos, al supervisar un pequeño volumen *Des Imagistes*, que contenía poemas propios, de Aldington, A. Lowell, Hueffer y otros. El nuevo grupo pronto hizo una declaración formal de sus objetivos en un manifiesto que se caracterizaba más por su estrechez que por su ortodoxia. Éstos eran sus propósitos: 1.° Usar el len-

(1) *American and British Literature since 1890.* New York, 1939, pág. 37.

guaje común, pero empleando siempre la palabra exacta, no la aproximadamente exacta, no la palabra simplemente decorativa. 2.° Crear nuevos ritmos, como expresión de un nuevo espíritu, y no copiar los viejos, que eran simples ecos de un espíritu antiguo. Luchar en favor del verso libre, como un principio de libertad. 3.° Propugnar absoluta libertad en la elección de tema. No es buen arte escribir mal acerca de aeroplanos y automóviles; no es necesariamente arte malo escribir bien acerca del pasado. Creer apasionadamente en el valor artístico de la vida moderna, pero señalar que nada está tan falto de inspiración o está tan pasado de moda como un aeroplano del año 1911. 4.° Presentar una imagen (de aquí el nombre «imaginista»). No se trata de una escuela de pintores, sino creer que la Poesía debe expresar con exactitud lo particular, y no relacionarse con vagas generalidades, por muy magníficas y sonoras que sean. 5.° Producir poesía difícil y clara, mas nunca oscura ni indefinida. 6.° La concentración es la verdadera esencia de la Poesía.

Estos principios significaban, sencillamente, que la retórica grandilocuente, el pensamiento y el modo de escribir confusos y la especulación metafísica quedaban desterrados de la poesía imaginista. Estos objetivos no eran nuevos precisamente, porque, en parte al menos, los simbolistas franceses los habían proclamado, y otras escuelas inglesas estaban de acuerdo con este ideario, aunque más en teoría que en la práctica. La actitud de la nueva escuela no admitía identificaciones ni contactos, ni era conciliadora, pues las observaciones de los críticos conservadores le parecían irritantes y obtusas. Pero la discusión y la lucha eran el aliento vital de Pound, A. Lowell y otros, aunque generasen más ardor que luz. Al fin, muchos de los imaginistas fueron perfeccionando su arte dentro de unas líneas más amplias que las indicadas por el ideario, y los críticos conservadores acabaron admitiendo la nueva escuela en el dominio de la poesía. Hoy, el imaginismo como escuela ha muerto, pero su influencia aún durará mucho tiempo.

Ezra Pound (1885) es el experimentador por antonomasia. En su personalidad se produce una curiosa combinación de contradicciones. Nació en Hailey, Idaho, en el lejano Oeste. Estudió en Hamilton College y en la Universidad de Pennsylvania. En 1908, marchó al extranjero con objeto de buscar nuevo material para completar su tesis doctoral sobre Lope de Vega. Después de visitar España, pasó a Inglaterra en donde vivió hasta trasladarse a París. Fue a Italia y, precisamente en Venecia, apareció su primer libro: *A Lume Spento* (1908). Volvió a Londres, y, durante su estancia en esta capital, se publicó *Personae* (1909), breve colección que contiene algunos de los mejores

poemas de Pound, en la que figuran también los más sobresalientes de *A Lume Spento*. El libro revela un notable gusto poético, originalidad, eclecticismo, erudición y una inteligente imitación de modelos latinos, de la Edad Media, China, Provenza e Italia. En Pound se advierte la influencia de Whitman, tanto como la de Dante, Villon, Heine, Li Po y Browning. Aunque el joven americano era por completo un extranjero para el mundo literario inglés, su libro causó una profunda impresión en los críticos de tendencias más dispares. Uno de ellos —Edward Thomas —llegó a decir del libro : « Su belleza es la belleza de la pasión, de la sinceridad y la vehemencia, no la de hermosas palabras, imágenes y sugerencias... El pensamiento domina a las palabras y se eleva por encima de ellas». *Exultations (Exultaciones)* (1909) fue recibido con mayor cordialidad : una nueva fuerza y libertad se manifestaban en poemas como *Sestina. Canzoni* (1911) y *Rispostes* (1912) contienen poemas vívidos, pero también los gérmenes de la decadencia de Pound, que no tardó en desperdiciar su talento y en gastarse a sí mismo en propaganda poética en favor de los imaginistas y otros; en destinar gran parte de su tiempo en traducciones —*The Sonnets of Guido Cavalcanti (Los sonetos de Guido Cavalcanti)* (1912) —y en arreglos del chino — *Cathay* (1915), paráfrasis de las notas de Ernest Fenollosa —; en sobrestimar la técnica, los matices de color, las «nuances» verbales. El resultado fue una laxitud de sus facultades creadoras, un empobrecimiento de la emoción. En sus últimos libros, Pound está abocado a una decadencia que le hace sobrevalorar lo estético por encima de lo vital; decadencia que se manifiesta en la impotencia de la imaginación. El sentimiento se diluye, y el poeta desciende a trivialidades, gastando sus dones en convencionalismos expresivos, en un virtuosismo verbal, en un puro « preciosismo », en pedantería y esterilidad. La imagen de sus primeras obras ha sido sustituída en sus obras posteriores por « nua nces » de ritmos.

Pound es uno de los poetas más cosmopolitas que hayan existido, dado caso que ha entresacado material de todas las literaturas para convertirlo en ritmo, color e imágenes: exótico relleno descubierto por Pound y que ha contribuído, a pesar de sus defectos, a que se franquearan los límites del provincianismo americano. Aunque demasiado especial para ser un valor permanente, demasiado intelectual para alcanzar la popularidad, la contribución de Pound a su época no se puede, sin embargo, subestimar. Fue un pionero de las nuevas formas ; bajo su dirección, los imaginistas se convirtieron en algo más que un grupo de protesta. Gran parte de su poesía gesticula en vez de hablar ; una gran porción de su arte es poesía en pantomina. Y, sin embargo,

sin Pound, la poesía americana no habría llegado a ser tan variada en voces y colores como lo es. Pound, además, se caracteriza por su gran fertilidad. Sus *Cantos* (1925, 1928, 1930, 1934, 1937, 1940), elogiados por Eliot, evidencian que la poesía de Pound es un libro de inagotables referencias de formas métricas. Dichos *Cantos* son su obra más ambiciosa y están modelados estructuralmente sobre la *Divina Comedia ;* constan de tres partes — tiempos antiguos, Renacimiento y tiempos modernos — que unifican la concepción de que la historia se repite.

Algunos críticos le tildan de « poseur », otros le consideran primariamente como un « scholar », como un traductor, como un técnico o animado de un ingenuo deseo de originalidad ; aún más, como un profeta del caos. En Pound son evidentes las influencias de Catulo y Marcial, de Laforgue y Tristán Corbière.

He aquí algunos versos suyos. Del poema *In a Station of the Metro (En una estación del « metro ») :*

La aparición de estos rostros en la multitud ;
pétalos sobre una húmeda, negra rama.

Y el titulado *A Girl (Muchacha) :*

El árbol ha entrado en mis manos,
la savia ha ascendido por mis brazos,
el árbol ha crecido en mi pecho
hacia abajo,
las ramas salieron de mí como brazos.

Árbol tú eres,
musgo tú eres,
tú eres las violetas con viento sobre ellas.
Una niña — tan alta — tú eres ;
Y todo esto es locura para el mundo.

Otras obras de Pound : *Lustra* (1917), *Poems (Poemas)* (1918-1922), *Umbra* (1920). En prosa : *The Spirit of Romance (El espíritu del romance)* (1910), *Pavannes and Divisions (Pavanas y divisiones)* (1918), *Jefferson and/or Mussolini (Jefferson y/o Mussolini)* (1935), *Polite Essays (Ensayos corteses)* (1937) y *Culture (Cultura)* (1938).

Aunque nunca ha sido un poeta popular, y aunque sus actividades fascistas en Italia durante la pasada guerra han levantado contra él a sus principales admiradores, no puede negarse su genio ni la considerable influencia que ha ejercido sobre otros poetas americanos, incluso sobre Eliot y MacLeish. Durante la guerra última, aislado en Italia, fue locutor de la radio. En 1945 le trajeron a América como prisionero y, después de ser juzgado, fue absuelto por ser evidente su « estado paranoico » e irresponsabilidad de juicio.

EDNA ST. VINCENT MILLAY (1892) es una poetisa de indudable y fino lirismo. Raras veces usa el verso libre o las formas experimentales, ni posee una filosofía consciente sobre la cual asentar su lirismo, ni posee ningún argumento en favor o en contra de nada. Tan negativa caracterización se presta a engaño, porque, de todos los poetas contemporáneos, ninguno es tan positivo como ella. Pero, excepto en unos pocos ejemplos, su poesía se refiere a cosas más elementales que las modas literarias, las cuestiones sociales o las discusiones críticas. La conturbadora actualidad del realismo, la oscura progenie naturalista y los problemas surgidos del choque de las fuerzas sociales no alcanzan a Miss Millay. Su clara y elevada poesía arrastra los ecos de otros tiempos, de los primeros días de la raza, cuando estar vivo era un éxtasis divino. Miss Millay no ha sufrido la atracción del exotismo ni ha padecido los daños de una filosofía de la desesperación. Sus temas son la alegría de vivir, la dulzura del amor y su tránsito y la nota conmovedora de un dolor infantil ante la presencia de la muerte. Su pena es profunda, pero no duradera; en sus momentos más negros, ella sólo es « una niñita sola, perdida en el infierno », y sus versos más sombríos son cosas de frágil belleza. Ni interferencias filosóficas ni relaciones sociales. Miss Millay es la vívida cantante del momento que pasa, y su ingenuidad, concreción y espontaneidad otorgan a sus cantos una imperecedera categoría literaria.

Nació en Rockland, Maine, donde pasó su infancia cerca de Camden. Escribió poesía desde temprana edad y era aún una niña cuando aparecieron sus versos en *St. Nicholas Magazine*. En 1912 participó en un concurso, y su poema *Renacimiento*, escrito a los 19 años, obtuvo una honorable mención. El poema es, aún hoy, uno de los más notables de aquellos años. En 1913 ingresó en Vassar College, graduándose en 1917, año en que publicó su primer libro *Renacimiento*, saturado de la misma pasión que contenía el poema que le daba título: una sed de belleza tan intensa, que ningún goce es lo bastante grande para darle la paz del alma. Marchó a Greenwich Village y se hizo miembro de los Provincetown Players, para quienes escribió algunas de sus obras cortas. En 1920 publicó *A Few Figs from Thistles (Unos pocos frutos de cardos)*, poemas, por desgracia, algo falsos y poco dignos de ella. *Second April (Segundo abril)* (1921) significa un retorno al triunfo de su primer libro y a aquella pasión por identificarse con toda la vida, que ningún poeta de su generación ha superado, pues Miss Millay hace el éxtasis casi tangible. Una nueva nota aparece: la gravedad y austeridad de la emoción. Gran intensidad posee el poema *The Poet and His Book (El poeta y su libro)*, y su *Elegy (Elegía)*

es inolvidable. En 1921 publicó tres obras teatrales : *Two Slatterns and a King (Dos hombres sucios y un rey)*, interludio moral ; *The Lamp and the Bell (La lámpara y la campana)*, drama en cinco actos, que es una extraña composición en lengua nativa con ecos de Shakespeare, y *Aria Da Capo*, obra en un acto, que es una profunda sátira contra la guerra y sus instigadores. *The Harp-Weaver and Other Poems (El tañedor de arpa y otros poemas)* (1923) contiene 39 sonetos, que colocan definitivamente a su autora a la cabeza de los poetas americanos que han intentado esta forma poética. Cierta desilusión hay en el fondo de ellos : el amor no es bastante. El poema que dio título a la obra, ganó el Premio Pulitzer de 1922. En 1927 escribió *The King's Henchman (El criado del Rey)*, libreto para una ópera, que se representó en la Metropolitan Opera House. *The Buck In the Snow (El gamo en la nieve)* (1928) es inferior a sus predecesores. Es buena poesía —muchos versos son excelentes —, pero es al mismo tiempo una clase de libro que ningún buen lírico habría escrito nunca. Sin embargo, despliega en él una consumada técnica. Miss Millay se sumó sin reservas a la protesta contra la ejecución de Sacco y Vanzetti, con sus poemas *Justice Denied in Massachusetts (La justicia denegada en Massachusetts)*, *Fear (Miedo)* y dos sonetos a la memoria de la muerte de ambos, en 1927.

Miss Millay posee todos los elementos del poeta lírico : pasión intuitiva, visión interior, maestría verbal, habilidad métrica y fino sentido de la forma. Es, además, la mujer moderna que habla con franqueza y valentía : para ella, el amor es una cosa bella que ha de buscarse abiertamente y, cuando se desvanece, ha de ser llorado sin avergonzarse de ello. No está afiliada a ninguna escuela poética, aunque sí, de algún modo, a la Nueva Poesía. No gastó energías en intentar experimentos : su única novedad reside en su frescura y su estilo directo. Se contenta con usar metros fáciles y no rebuscados.

Otras obras : *Fatal Interview (Entrevista fatal)* (1931) es acaso su obra más madura ; *Wine from these Grapes (Vino de estas viñas)* (1934), donde, por vez primera, aparece un tono casi trágico : « Oh Tierra, infeliz planeta nacido para morir... ». « Aquí yace, y nadie le llora, excepto el mar que cae incesantemente sobre la vacía costa... » ; *Conversation at Midnight (Conversación a medianoche)* (1937) ; *Make Bright the Arrows (Volved brillantes las flechas)* (1940), en la que recoge el dolor de la guerra en Europa, si bien mantiene viva su fe en la democracia ; y *The Murder of Lidice (El asesino de Lidice)* (1942).

Robinson Jeffers (1887) ha sido considerado como uno de los poetas más grandes de América desde Whitman, aunque pocos críticos se ocupan de él. Nació en Pittsburg y pasó su infancia

viajando por Europa. Se graduó en Occidental College, en Los Ángeles, en 1905. Hizo posteriores estudios en la Universidad de Zurich, Southern California y Washington. Vive en California, en Carmel. En 1912 publicó *Flagons and Apples (Pomos y manzanas)* ; en 1916, *Californians (Californianas)* : los dos eran poco más que una promesa. Durante ocho años de silencio, Jeffers se perfeccionó en su arte poético. En 1924 apareció *Tamar*, cuyos elogios fueron superados por *Roan Stallion (Garañón ruano)* (1925), de enorme fuerza, vívida descripción y magnífico simbolismo : obra maestra de la poesía americana de todos los tiempos. *The Women at Point Sur (Mujeres en el punto Sur)* (1927), *Cawdor* (1928) y *Dear Judas (Querido Judas)* (1929) siguieron después. En la última obra citada figura *The Loving Shepherdess (La amorosa pastora)*, de cuyo poema han partido los comentarios adversos a Jeffers. Sin embargo, el *Garañón* y *Mujeres* son obras llenas de simpatía humana y de una intensa concentración : son obras vastas, austeras, sin interferencias cómicas. Jeffers se pone en contacto con pasiones primitivas y gente maltratada por la sociedad ; es universal y local al mismo tiempo (Carmel es el lugar de acción de muchos de sus poemas). Se expresa con gran vivacidad en la descripción del océano, el paisaje y el cielo de la localidad. Jeffers es un primitivo que huye de la sociedad para refugiarse en el mundo inmutable, buscando las cosas que no cambian : rocas, montañas, el abierto mar. Las gentes de sus poemas son también primitivas, víctimas de atavismos y de singulares pasiones. Pero Jeffers es muy moderno y todo lo colorea con su personalidad ; de ahí que sea poco objetivo. Se le ha considerado como místico de difícil clasificación : al buscar lo irreductible, unificando la dinámica del universo, Jeffers ha captado la vida y la naturaleza en sus aspectos más elementales. Su búsqueda de ese inmutable elemento, de esa fuerza primaria, le lleva hasta esas cosas relativamente constantes : las rocas, el mar, los árboles. Jeffers es el fatalista que ve, en las obras de la Naturaleza y en las acciones de los hombres, aspectos de la misma gran fuerza dinámica o estática. Y el poeta no la idealiza nunca lo bastante para dotarla de consciencia. Esa fuerza es cruel, pero no más que la fuerza sin sentido que anima el brazo humano. En su misticismo, Jeffers eleva las cosas animadas e inanimadas a un mismo plano. Sus temas son el incesto, el amor antinatural, las perversiones diabólicas de los valores aceptados. Jeffers es frío como un científico y se ha formado en el pesimismo del determinismo naturalista. Ultimas obras : *Two Consolations (Dos consuelos)* (1940), *Be Angry at the Sun (Inflámese en el sol)* (1941) y *Medea* (1946). Transcribimos unos versos como ejemplo.

La alegría es un engaño en el aire; el placer es simplemente
despreciable, bamboleante zanahoria que lleva al mer-
cado o al precipicio;
pero el dolor fronterizo — la roca bajo la torre y la albardilla
que toca el rayo en lo alto de la torre —
es terrible y real...

. . . . . .

El mundo de Dios es traidor y lleno de sinrazón: un torturador,
pero es el único fundamento y la única fuente.
Quien lucha con él, devora su propia carne y perece de hambre;
quien se oculta en la tumba
para escapar de él, está muerto...

STEPHEN VINCENT BENET (1898-1943), nacido en Bethlehem, Pennsylvania, se graduó en Yale en 1919. Tiende hacia verdades no interpretadas del realismo y hacia lo aceptable del romanticismo. Su obra más destacada, *John Brown's Body (El cuerpo de Juan Brown)* (1928), que ganó el Premio Pulitzer de 1929, puede clasificarse entre el realismo auténtico y el lirismo romántico. El poema está construído cuidadosamente con material documental, pero los versos realistas derivan hacia un lirismo francamente romántico. Es un largo poema narrativo sobre la Guerra Civil, lleno de belleza; consta de una invocación, un preludio y ocho largos libros narrativos: ¡13 000 versos! Hay en él verso libre, versos rimados, canciones, pasajes en prosa. A despecho de su longitud y efecto calidoscópico, no cansa leerlo. Pero no es una obra perfecta. Estrictamente hablando, carece de unidad; los únicos elementos unificadores son la guerra en sí misma y las aventuras de uno o dos personajes que aparecen frecuentemente en el curso de la acción. No hay un elemento interpretativo sostenido, ni se destaca a un hombre o grupo de hombres, como en los poemas épicos: es una cinta cinematográfica. Además, el poema contiene sorprendentes crudezas narrativas; mas a pesar de sus defectos, tiene un gran mérito: muchos de los esbozos de retratos poseen una vivacidad extrema y gran número de episodios son muy realistas. Benet busca sinceramente el alma del pueblo, que considera más importante que la vida íntima de los grandes hombres, y cree que hallará esta alma en el justo, pero respetuoso, examen del pasado nacional. El libro abre una nueva época dentro de la poesía americana.

Benet, en busca de una más idónea forma de expresión, compuso obras de distinta naturaleza. Tuvo éxito en muchas formas de la lírica; escribió poemas narrativos, pero el material que le era más congénito parece haber sido el tomado de las clases incultas, los montañeses y hombres fronterizos, a los que dio una realización lírica. Uno de sus poemas más famosos es *The Ballad of William Sycamore (La balada de William Sycamore)*,

en la que narra la historia de un viejo pionero. Su poema *King David (Rey David)*, recreación bíblica en el estilo de los sermones negros de V. Lindsay, ganó un premio en 1923. Benet empezó a escribir siendo niño; a los 17 años publicó *Five Men and Pompey (Cinco hombres y Pompeyo)* (1915), seis retratos dramáticos en los que se advierte la influencia de Browning; *Heavens and Earth (Cielos y tierra)* (1920), lleno de imaginación; en 1925, *Tiger Joy (La alegría del tigre)*, que posee dos de las mejores baladas de la época. Sus mejores poemas son líricos, de una gran ingenuidad en la construcción y contienen, a veces, rasgos impresionistas.

Benet ha escrito varias novelas. Las más conocidas son: *The Beginning of Wisdom (El comienzo de la sabiduría)* (1921), *Spanish Bayonet (La bayoneta española)* (1926). Y también cuentos, como los *Tales Before Midnight (Cuentos antes de medianoche)* (1939). Sus últimas obras son: *Nightmare at Noon (Pesadilla al mediodía)* (1940), *Listen to the People (Escuchad al pueblo)* (1941), *América* (1944), *Western Star (Estrella occidental)* (1945), primera parte de un poema narrativo sobre la historia americana, que el autor terminó poco antes de su muerte.

T(HOMAS) S(TEARNS) ELIOT (1888) nació en San Luis, Missouri. Se graduó en Harvard. También estudió en la Sorbona y en el Merton College, de Oxford, convirtiéndose después en profesor y conferenciante en Londres, donde vive desde 1914. Fue coeditor del *Egoist* y uno de los dirigentes de *The Criterion*. En 1917 publicó *Prufrock*, cuya edición americana apareció en 1920 con el título de *Poems (Poemas)*. El libro revelaba la influencia de Pound y de los simbolistas franceses, no sólo en el uso de símbolos sino también en el empleo de ritmos irregulares y contrastes irónicos. El héroe Prufrock es un bostoniano de mediana edad, hondamente consciente de las opiniones ajenas, pero tímidamente deseoso de romper la rutina convencional que gobierna su vida. El libro fue alabado, aplaudido, incomprendido e imitado. Los jóvenes tomaron las sutilezas desilusionadas de Eliot como un nuevo evangelio. En el libro había poemas de mordaz ironía y los brillantes pensamientos de un cerebro que sentía la futilidad y frustración de la vida moderna. Esta misma vena nutría el segundo volumen de Eliot, *Poemas* (1919), que contenía cuatro poemas en francés, siete sátiras en cuartetos rimados y un poema serio, lleno de pesimismo, que presagiaba su obra posterior. Las sátiras evidenciaban la penetrante influencia de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, y hacían recordar a Emily Dickinson; abundaba en ellas la técnica del contraste irónico, entre la nobleza de los tiempos históricos y la sordidez de la vida contemporánea, utilizando para ello el vulgar carácter

de Sweeney. En 1922, vio la luz *The Waste Land (Tierra desierta)*, obra ya definitiva, que comenta la desolación y esterilidad de la vida actual. Eliot, entretanto, había ido desarrollando las ideas filosóficas y críticas que le sugirieron la falta de finalidad y la incertidumbre de la existencia moderna. Partiendo del supuesto de que el hombre actual necesita una influencia directora, Eliot llegó a convencerse de la necesidad de un modelo o guía. Éste, para ser eficaz, debía ser objetivo, a fin de que todos los hombres se sintieran atraídos por él. Lo subjetivo, desgraciadamente, no servía. Hacia 1930, Eliot alcanzó lo que pretendía y proclamó su adhesión a los principios del clasicismo en literatura, del anglocatolicismo en religión, del realismo en política. Eliot ha expresado su ideario crítico e intelectual en *The Sacred Wood (El bosque sagrado)* (1920), *Homage to John Dreyden (Homenaje a John Dreyden)* (1924) y *For Lancelot Andrewes (Para Lancelot Andrewes)* (1928).

La oposición de Eliot a la ciencia y a la democracia y su insistencia con respecto a los principios antes mencionados, ha inclinado a los « nuevos humanistas » a considerarle como uno de los suyos. Sin embargo, Eliot difiere de ellos por su impecable lógica y el valor con que acepta sus inevitables conclusiones propias. Ninguno de los « nuevos humanistas », sin embargo, a pesar de creer en la necesidad de aquellos principios, se ha atrevido a fundamentar ninguna regla de vida que no estuviera basada en lo individual y subjetivo. Eliot parece haber insistido en que el humanismo sin religión es un principio estéril, pero relativamente muy pocos humanistas americanos le han seguido por este camino.

Aunque nacido en San Luis, la ascendencia de Eliot se entronca por completo con Nueva Inglaterra. Entre sus inmediatos antepasados hay varios ministros, y su familia pertenecía a la clase media elevada, que él critica en sus primeras poesías. En Harvard recibió la influencia de Irving Babbitt y de George Santayana. Eliot, no obstante ser un vivo ejemplo de britanización, es aún un producto típico de Nueva Inglaterra. No puede ser comprendido sin tener en cuenta su mente puritana. Cosmopolita, además de británico, es tan americano como Twain y mucho menos universal en su obra que Poe o Whitman. En Harvard se nutrió de dantismo tradicional. Su poesía fue revolucionaria, pero Eliot, por su talento poético, es casi un poeta menor. Su crítica, en cambio, nos parece más importante y permanente, porque es un crítico mayor. Como crítico, popularizó la tesis de Babbitt, quien sostenía una posición contraria a la romántica en el sentido de que el creador sobrepasa la obra, inclinándose, por tanto, a la despersonalización clásica. Así, el

objetivo de Eliot consiste en alcanzar el orden en un mundo caótico. Eliot ejercita continuamente la facultad, rara en nuestro tiempo, de decir siempre más de lo que parece decir. Sus observaciones son altamente sugestivas. Pero su estilo en *The Sacred Wood (El bosque sagrado)* es con frecuencia pontifical. Generalmente, Eliot no se esfuerza en ser amable o humorístico, pero, a veces, asoma en él un atisbo del seco humor de Nueva Inglaterra.

Eliot penetró en la esencia de la poesía, al decir : « La poesía empieza, me atrevo a afirmar, con un salvaje redoble de tambor en una selva, y ella retiene lo esencial de la percusión y del ritmo». Eliot es un poeta metafísico, que lleva en sí, tanto en métodos literarios como en gustos personales, la tradición de los metafísicos ingleses, especialmente de John Donne, cuya influencia es perceptible en sus versos. Las características de la poesía metafísica de Eliot son un intenso intelectualismo, una rápida fuerza alusiva y una vívida, aunque lejana, imagen. La inteligencia es el rasgo más notable de Eliot, y todos sus poemas subrayan esta cualidad hasta casi excluir el sentimiento. No queremos decir con esto que carezca de sentimiento, sino que éste es negativo. Es decir, su emoción es, por lo general, más una animadversión activa que la cálida admiración que usualmente asociamos con la poesía lírica. Hasta cuando se propone mostrarse en una actitud favorable, como en *La Figlia Che Piange*, Eliot es aún fríamente intelectual. La costumbre de Eliot de citar, parodiar o aludir a otros escritores llena su poesía de ecos literarios y hace que muchos escritores deseen que todos sus poemas vayan provistos de anotaciones, como *The Waste Land (La tierra desierta)*. En este poema hay huellas, más o menos evidentes, de unos treinta escritores, y la obra posee en conjunto sólo alrededor de 450 versos. Si todo esto se une a una poesía que trata de expresar el caos de la vida moderna a través de una serie de episodios insensatos, el resultado no puede ser otro que la dificultad de asimilación.

La tierra desierta suscitó discordantes opiniones. Para unos era una burla ; otros vieron en ella la rapsodia burlesca de una mente ininteligible hasta para sí misma ; en tanto, un crítico consideraba que el poema, « a despecho de su carencia de unidad estructural », era simplemente un triunfo tras otro. La obra, ciertamente, no poseía unidad estructural ni pretendía tenerla. El poema es una serie de cuadros inconexos, cada uno de los cuales es demasiado corto o demasiado como un « staccato » para dejar una deliberada impresión, y carece en sí mismo de significación. Con todo, existe, probablemente, la clave para el significado interno del poema, pues la obra en su conjunto lo posee efectiva-

mente. *La tierra desierta* es la sinopsis del caos. La primera impresión es de ininteligibilidad, pero el efecto final nos dice que el poema es el producto de una mente brillante completamente desilusionada. En muchos extremos, *La tierra desierta* presenta el aspecto negativo de la poesía anterior. Su belleza reside, precisamente, en su consciente fealdad, y su propósito es la deliberada ausencia de un propósito. La poesía de Eliot podría definirse como inconexas naderías, de episodios sobre lugares comunes, barajados como en un acto de paroxismo : monosílabos sin sentido, repeticiones, citas de otros autores, versos en francés... ¿Caos? ¿Genialidad? ¿Ejercicios calidoscópicos? ¿Metafísica del desorden? La obra, desde luego, ha impresionado más que todas las otras escritas por el poeta, ya críticas o filosóficas, pero sólo como conjunto, y no a causa de su unidad ni de sus detalles episódicos. Posee, desde luego, unidad de tono, una unidad alcanzada por disyunción, y no por cohesión. La impresión final que deja, es de un mundo en que no hay ni orden, ni belleza, ni sentido ; un mundo de energía y vida dinámica sin orientación alguna ni inclinación hacia ninguna meta. El poema en sí mismo, como la vida que representa, no se dirige a un fin predeterminado, del mismo modo que la vida contemporánea carece de predestinación y de fin reconocido. Por supuesto, Eliot no es un apologista en este sentido. Más allá del caos, luchas sin finalidad y sórdida fealdad de *The Waste Land (La tierra desierta)*, se halla la personalidad del autor que odia la fealdad y desea honradamente que la vida tenga unidad y sentido. Eliot representa a la generación que más sufrió durante la primera guerra mundial : la generación de jóvenes que lucharon bravamente, deseando hallar al fin una recompensa a sus sacrificios ; pero que, pasada la sonora retórica belicista llena de promesas, la posguerra sólo les trajo descorazonadoras realidades. La fe de aquellos jóvenes abrió paso al más amargo desencanto. El desengaño convirtió a algunos en nihilistas, en escépticos de todo ; otros se hicieron anarquistas ; otros intentaron analizar el caos espiritual y material que existía en torno suyo, con la esperanza de encontrar un camino. A esta última categoría pertenece Eliot. Su amor por la belleza le llevó a explorar lo feo y lo insensato, pero lo hizo con el espíritu de los realistas, determinados a exponer lo peor del mal, con el fin de que el lector reaccione. Sus trabajos críticos y filosóficos muestran que Eliot ha revelado el caos de la vida moderna, no porque le guste, sino porque lo odia.

Ash-Wednesday (Miércoles de ceniza) (1930) es un poema que puede equipararse en importancia a *La tierra desierta*. No obstante lo expresado en esta obra, Eliot halla, en *Miércoles de ceniza*, consuelo en la tradición de la fe anglicana. Es éste su

poema largo mejor integrado, y de un notable conjunto armonioso. Al haber encontrado un puerto para su alma, Eliot no volvió a publicar ningún poema mayor durante catorce años, después de los cuales apareció *Four Quartets (Cuatro cuartetos)*, encabezados por *Burnt Norton* (1935), discusión poética sobre temas filosóficos, tales como la naturaleza del tiempo y el movimiento, de la realidad y la imaginación. Dichos cuartetos — compuestos por el citado *Burnt Norton*, *East Coker* (1940), *The Dry Salvages* (1941) y *Little Gidding* (1942) — aparecieron en 1943.

De sus obras teatrales — los más significativos dramas en verso desde la época de Isabel —, las dos más importantes son : *Murder in the Cathedral (Asesinato en la Catedral)* (1935), especie de auto sacramental sobre la muerte de Santo Tomás de Canterbury en el siglo XII, y *The Family Reunion (Reunión de familia)* (1939), tragedia moderna basada en el tema de Orestes. *The Cocktail Party* (1949) revela un nuevo aspecto del talento literario de Eliot, pues se trata de una comedia actual y de muy distinto tono a sus obras dramáticas anteriores, aunque en todas ellas emplea el verso blanco. Es una comedia de salón, una comedia urbana, y su acción transcurre entre dos reuniones sociales y la consulta de un psiquiatra (acto segundo). El problema dramático no es nuevo : un matrimonio desunido ; él tiene una amante, ella también engaña al marido, pero ambos han llegado a una crisis en sus respectivas relaciones extraconyugales, iniciando el retorno a la primitiva inteligencia entre sí, desilusionados del amor ilícito. Pero la idea de ilicitud o la contraria carece de importancia en la obra : la cuestión que preocupa es la de encontrar a la persona que cada uno desea y tal como la desea. Eliot, por boca del psiquíatra, analiza profundamente la personalidad de cada uno de los personajes, suscitando variadas situaciones, no por medio de monólogos, sino gracias a una superconciencia que habla por todos y cada uno en la figura del psiquiatra, que, en ningún modo, es el clásico especialista repleto de ciencia, sino un hombre de sabia experiencia humana, con altura moral y digno de guiar a las almas desorientadas. Éste aconseja a marido y mujer la reanudación de la vida común y la aceptación de las pequeñeces y vulgaridades de la misma. En cuanto al amante de la mujer, que está enamorado de Celia, la amante del marido, termina orientando provechosamente su vida en la producción de películas. Celia muere como misionera y mártir en una isla remota.

T. S. Eliot obtuvo el Premio Nobel en 1948. En realidad, ha promovido una revolución poética y es considerado por las generaciones jóvenes como un gran maestro..., mas como un maestro negativo.

CONRAD AIKEN (1889), con su poesía y prosa, se sitúa más bien entre los experimentalistas que entre los realistas de la literatura contemporánea. Aunque, por lo general, emplea formas del verso tradicional, tales como el soneto, verso blanco y pareados, posee una sorprendente originalidad de ritmo e imagen, que hace que las formas antiguas parezcan nuevas. La irónica yuxtaposición de lo poético y de lo prosaico nos recuerda a Eliot. Conrad Aiken cree que la poesía debe sugerir más que afirmar. Se inclina también a la psicología y a la metafísica. Es uno de los poetas más musicales, no sólo por sus ritmos, sino por sus metáforas, de una singular belleza. Usa las ideas y las imágenes como un músico utiliza las cuerdas, golpeándolas « tangencialmente » para producir sensaciones placenteras. Así, la música seductora de sus versos transporta al lector a un mundo de fantasía freudiana. He aquí algunos títulos de sus obras en verso : *Earth Triumphant (Tierra triunfante)* (1914) ; *Nocturne of Remembered Spring (Nocturno de la Primavera recordada)* (1917) ; *The Charnel Rose, Senlin (a Biography), and Other Poems* [*La rosa sepulcral, Selin (una biografía) y otros poemas*] (1918) ; *John Deth: A Metaphysical Legend and Other Poems (Leyenda metafísica y otros poemas)* (1930), *Preludes for Memnon (Preludios para Memnon)* (1931) — en que evoca la melodía del caos —, *Brownstone Eclogues (Églogas de Brownstone)* (1942), *The Soldier (El soldado)* (1944), etc. Sus *Selected Poems (Poemas selectos)* (1929) obtuvieron el Premio Pulitzer de 1930. Además de poesía, Aiken ha ejercido la crítica y escrito obras de ficción, en las cuales, con un proceso psicoanalítico, nos presenta estudios de criminales y anormales. Probablemente sus novelas más leídas han sido : *Blue Voyage (Viaje azul)* (1927), en donde los pensamientos de un joven escritor discurren en desagradables comentarios sobre la vida en general, y *King Coffin* (1935), que pinta el horror psicológico de un joven que planea asesinar a un desconocido simplemente por el placer intelectual de cometer un « crimen perfecto ». Aunque Aiken no ha sido nunca muy popular, es uno de los escritores contemporáneos más poéticos y originales de América.

OGDEN NASH (1902) es el adalid de lo grotesco e inesperado en el verso. Usa metros absurdamente irregulares, palabras distorsionadas a causa de la rima, largas disgresiones entre paréntesis, orden invertido de las palabras, absurdas combinaciones de frases corrientes y eruditas, etc., con el fin de producir un humorismo que intensifica con inesperados retorcimientos de la idea. Los títulos de los poemas de Nash son, con frecuencia, tan sorprendentes como los poemas mismos : *Very Like a Whale (Como una ballena), Procastination Is All the Time (Dilación es todo el tiempo), Don't Cry, Darling, It's Blood All Right (No llores,*

querida, la sangre está bien), etc. La mayor parte de los poemas de Nash están reunidos en *The Face Is Familiar (El rostro es familiar)* (1940) y *Many Long Years Ago (Hace muchos años)* (1945). *Good Intentions (Buenas intenciones)* (1943) contiene versos ligeros sobre hombres, mujeres, perros, el golf, la Navidad, las antigüedades, etc. Nash es un « don de los dioses » para los Estados Unidos. Recientemente ha colaborado en la composición de una comedia musical, *One Touch of Venus (Un contacto de Venus)*, con S. J. Perelman.

Otros poetas notables. ELINOR WYLIE (1885-1928), que publicó *Incidental Numbers (Números incidentales)* (1912), *Nets to Catch the Wind (Redes para cazar el viento)* (1921) — serie de sonetos —, *The Orphan Angel (El ángel huérfano)* (1926) — que trajo a Shelley (como Shiloh) a los Estados Unidos — *Angels and Earthly Creatures (Ángeles y criaturas terrenales)* (1928), etc. MARIANNE MOORE (1887), *Poems (Poemas)* (1921), *What Are Years (Lo que son los años)* (1941), *Nevertheless (Sin embargo)* (1944). WALLACE STEVENS (1879), más musical que lógico, autor de *Harmonium* (1923), *The Man With a Blue Guitar (El hombre de la guitarra azul)* (1937), *Esthétique du mal (Estética del mal)* (1945) y *Transport to Summer (Transporte al verano)* (1947). HART CRANE (1899-1932), poeta simbolista, escribió *White Buildings (Edificios blancos)* (1926) y *The Bridge (El puente)* (1930). JAMES WHALER, con su *Green River (Río verde)* (1931); JAMES AGEE, con *Permit me Voyage (Permitidme viajar)* (1934); CLINTON SCOLLARD, con *The Singing Heart (El corazón que canta)* (1934); MURIEL RUKEYSER (1913), con *A Turning Wind (Viento que torna)* (1939); JOHN CROWE RANSOM (1888), con sus *Selected Poems (Poemas selectos)* (1945); HOWARD PHELPS PUTNAM (1894), con *The Five Seasons (Las cinco estaciones)* (1931); HORACE GREGORY (1898), con *Poems (Poemas)* (1941); LOUISE BOGAM (1897), con *Poems and New Poems (Poemas y nuevos poemas)* (1941); R. P. BLACKMER (1904), con *From Jordan's Delight (Delicia del Jordán)* (1937); ALLEN TATE (1899), con *Selected Poems (Poemas selectos)* (1937); GENEVIEVE TAGGARD (1894), con *Poems (Poemas)* (1938); LAURA RIDING (1901), con *Poems (Poemas)* (1938); MARK VAN DOREN (1894), con *Poems (Poemas)* (1939); YVOR WINTERS (1900), con *Poems (Poemas)* (1940); KENNETH FEARING (1902), con *Poems (Poemas)* (1940); JOHN PEALE BISHOP (1892-1944), con *Selected Poems (Poemas selectos)* (1941); DONALD DAVIDSON (1893), con *Lee in the Mountains (Lee en las montañas)* (1930); ROBERT PENN WARREN (1905), con *Pondy Woods (Bosques encharcados)* (1936) y *Eleven Poems on the Same Theme (Once poemas sobre el mismo tema)* (1942); JESSE STUART (1907), con *Man with a Bull-Tongue Pleu (El hombre del arado)* (1934), y PAUL ENGLE (1908), con *Corn (Maíz)* (1939). Entre los poetas más jóvenes, es menester citar a JOHN BROOK WHEELWRIGHT (1897-1940), representado por sus *Selected Poems (Poemas selectos)* (1941); KARL JAY SHAPIRO (1913), con *Person, Place and Thing (Persona, lugar y cosa)* (1942); DELMORE SCHWARTZ (1914), con *Génesis* (1943); RICHARD EBERHART (1904), con *Reading the Spirit (Leyendo el espíritu)* (1936); KIMBALL FLACCUS, con *The White Stranger (El extranjero blanco)* (1940); HOWARD NUTT, con *Special Laughter*

(Risa especial) (1940); HOWARD BAKER (1901), con *A Letter From the Country (Una carta del país)* (1941); NORMAN MACLEOD, con *We Thank You All the Time (Le damos las gracias todo el tiempo)* (1941); RANDALL JARRELL (1914), con *Blood for a Stranger (Sangre para un desconocido)* (1942); KENNETH PATCHEN (1911), con *The Cloth of the Tempest (El tejido de la tempestad)* (1943); FREDERIC PROKOSCH (1908), con *Chosen Poems (Poemas escogidos)* (1944); MARYA ZATURENSKA (1902), con *The Golden Mirror (El espejo dorado)* (1944), etc.

Poesía negra. Hoy en día, el negro no es una figura de escenario ni una representación auténtica de un pueblo servil, en la poesía, en el drama y en la novela de América. Es el Negro Nuevo, plenamente consciente de su raza y de sus verdaderas relaciones con respecto a la cultura nacional. En general, los escritores negros se dividen en dos grupos: los realistas y los simbolistas. Los primeros se interesan por las descripciones objetivas de la vida negra, con todos sus detalles de costumbres, dialectos, supersticiones. Los últimos — que sería mejor clasificarlos como realistas espirituales — sienten interés por los profundos rasgos raciales negros, por su temperamento y modalidades innatas, por sus modismos traducidos a un buen inglés: estos escritores parecen sentir una gran animadversión por el dialecto. Un buen ejemplo de esta actitud de los simbolistas es dado por el poema de James Weldom Johnson, *God's Trombones (Los trombones de Dios)*, colección de sermones negros en verso.

No lloréis, no lloréis,
ella no ha muerto;
descansa en el pecho de Jesús.
Esposo de roto corazón, no llores más,
hijo agobiado por la pena, no llores más,
solitaria hija, no llores más,
ella sólo ha ido a casa.

Los poetas negros más importantes son: JAMES WELDOM JOHNSON (1871), nacido en Florida, publicó en 1912 *The Autobiography of an Ex-Colored Man (La autobiografía de un ex negro)*, vívida obra que relata las experiencias de un negro en el Norte y en el Sur; en 1917, *Fifty Years (Cincuenta años)*, revisión en verso de las conquistas del negro en cincuenta años de libertad, pero cuya tendencia propagandística merma la calidad artística. Johnson ha publicado también una antología de poesía negra y colaborado en la edición de dos volúmenes de cantos espirituales negros. Pero su mejor obra es la ya citada *God's Trombones (Trombones de Dios)* (1927), cuyos fragmentos « Go Down, Death» (« Bajad, Muerte ») y « The Creation » (« La Creación »), por su temperamento, imaginación y lenguaje, su sinceridad y veracidad son unas de las notables producciones negras. CLAUDE MACKAY

(1889), nació en Jamaica, aunque habita en los Estados Unidos desde 1912. Su primera obra representativa fue *Springs in New Hampshire (Primaveras en Nueva Hampshire)* (1920); después publicó *Harlem Shadows (Sombras de Harlem)* (1922) y *Home to Harlem* (1925), una descripción novelada de la vida negra. Mackay es exaltado defensor de su raza. Su espíritu es más belicoso que apologético, y la fuerza dinámica de sus violentas imprecaciones y el sincero candor de sus palabras presta a sus poemas un gran vigor. Mackay es un maestro del soneto y sus versos se distinguen por su exactitud métrica y su expresión melodiosa. Su hermoso soneto *The Harlem Dancer (El bailarín de Harlem)* posee cualidades pictóricas y acentos melancólicos. Mackay lleva a sus versos un sentimiento lleno de simpatía por los infortunios de su raza, pero vivió demasiado tiempo en un lugar donde la sangre negra no es un estigma que permita sufrir las discriminaciones raciales con resignación. COUNTEE CULLEN (1903-1946) es uno de los más destacados líricos negros. Nacido en Nueva York, hijo de un pastor protestante, estudió en la Universidad de Nueva York y en Harvard. A los 22 años se hizo famoso con *Color (Color)*. En 1927, *Cooper Sun (Sol de cobre)*, *The Ballad of the Brown Girl (La balada de la muchacha morena)* y *Caroling Dusk* acrecieron su fama. La primera de dichas obras posee un sentimiento profundo y una gran fuerza de pensamiento. Cullen estudió en Francia durante 1929 y el mismo año apareció su libro *The Black Christ (Cristo negro)*, expresión semimística de un linchamiento. Cullen colaboró en *Opportunity*, «magazine» de la vida del negro. Es un poeta lírico bien dotado para la expresión tersa, epigramática. Su poesía es de un lirismo que sólo han logrado igualar los mejores poetas del país. Su característica más sorprendente es un aire de *impromptu*, que da una impresión de descuidada facilidad, pero, no obstante, sus versos poseen una perfección técnica, raras veces vista en la poesía americana contemporánea. Uno de sus mejores poemas es *Heritage (Herencia)*, rapsodia lírica sobre tema africano:

¿Qué es el África para mí?
¿Sol de cobre o mar escarlata,
estrella de la jungla o camino de la selva,
fuertes hombres bronceados o regias negras
mujeres de cuyos ijares yo nací
cuando los pájaros del Edén cantaban?
. . . . . .
¿Qué es el África para mí?

LANGSTON HUGHES (1902) disfruta de una considerable preeminencia en las letras actuales por el éxito que alcanza al interpretar, en Poesía, los «blues» negros. Es un cantante de jazz

que entona en palabras modernas los viejos dolores del hombre negro. Muchos poemas golpean la memoria como una frase de jazz, una y otra vez. Lo más impresionante de la poesía de Hughes son sus ritmos, frecuentes repeticiones y acento sincopado:

Una vez estuve en Menfis,
es decir, en Tennessí.
Una vez estuve en Menfis,
digo Tennessí.
Pero tuve que dejarla, porque
nadie era bueno para mí.

Hughes nació en Joplin, Missouri; estuvo en Columbia University; se hizo marinero y realizó varios viajes a Europa y África. Sus principales libros en versos son: *The Weary Blues (Los tediosos blues)* (1926), *Fine Clothes to the Jew (Buenos trajes para el judío)* (1927), *The Negro Mother (La madre negra)* (1931), *The Dream Keeper (El guardador de sueños)* (1932), *A New Song (Un nuevo canto)* (1938), *Shakespeare in Harlem (Shakespeare en Harlem)* (1942), *Fields of Wonder (Campos de maravilla)* (1947). Ha escrito una novela: *Not Without Laughter (No sin risa)* (1930), estudio de la vida negra en una pequeña ciudad del Middle-West. *The Big Sea (El gran mar)* (1940) es una autobiografía hasta el año 1930. He aquí uno de sus últimos poemas; se titula *The Negro (El negro).*

Soy negro,
negro como la noche es negra,
negro como las profundidades del África mía.

He sido esclavo:
César me hacía barrer delante de su puerta,
he dado cera a las botas de Washington.

He sido obrero:
por mis manos se alzaron las pirámides;
he amasado el mortero de los edificios de Nueva York...

8. Los pensadores. En los veinticinco años que siguieron a la muerte del pragmático WILLIAM JAMES (1847-1910) — autor de *Human Inmortality (Inmortalidad humana)* (1898), de *Pragmatism (Pragmatismo)* (1907), *A Pluralistic Universe (Un universo pluralístico)* (1909), *The Meaning of Truth (El significado de la verdad)* (1909), etc. — en 1910, el pensamiento especulativo americano describió un movimiento en espiral. Empezó en el idealismo, viró rápidamente hacia el extremo opuesto y retrocedió lentamente hacia una filosofía que se parecía al idealismo, pero que había absorbido los resultados del inmenso progreso hecho por la Ciencia. James adoptó una actitud de rebeldía.

Algunos insurgentes eran materialistas, y entre ellos se hallaba Santayana. Otros se reunieron en torno a John Dewey, que había recogido las armas de James. Esta revolución pragmática se extendió por los campos de la enseñanza, las leyes y la historia. Una tercera rebelión surgió entre los realistas, aunque pronto hubo disensiones entre ellos. El período se inicia con la emigración de Santayana, desde la Metafísica y desde América. Termina con la vuelta a la Metafísica conducida, por un emigrante de Europa.

George Santayana (1863-1952) es una de las figuras más interesantes y más discutidas de la literatura y la filosofía contemporáneas. No obstante sus casi cincuenta años de residencia en los Estados Unidos — que incluyó su educación universitaria y su encumbramiento a un prestigio universal—, Santayana nunca ha llegado a convertirse realmente en un norteamericano. Siempre ha seguido escuchando «la voz de la sangre» de su estirpe española. Desde su nativa España se trasladó a Boston a los 9 años. Aunque no ha olvidado su linaje, ha experimentado, sin embargo, la influencia del medio. Su filosofía aúna su pasión por la tradición y la belleza con la posición del Nuevo Mundo hacia el materialismo y el racionalismo. Nació en Madrid, hijo de padres españoles pobres, pero respetables. Sus abuelos, que eran funcionarios del Gobierno español en las Filipinas, pudieron dar a sus hijos las ventajas de una buena educación y la ocasión de realizar numerosos viajes. Sin embargo, la familia Santayana se desenvolvía muy precariamente. Santayana dice, en *Persons and Places (Personas y lugares)* (1944), que sus padres vivieron en la estrecha pobreza decente, de los que deben aparentar que tienen más dinero del que poseen en realidad. El primer marido de la madre de Santayana era americano. La viuda llevó a sus hijos a los Estados Unidos para darles una buena educación. En una de sus visitas a España, se casó en segundas nupcias con el padre de Santayana, pero la pareja se separó más tarde de mutuo acuerdo. Ella volvió a Boston. El niño Santayana abandonó España como hemos dicho, a los 9 años, y se trasladó a Norteamérica para vivir con su madre, porque ésta podía ofrecerle más ventajas — sobre todo con respecto a su educación — que su padre, apegado a su patria y al orgullo español. Santayana se educó en Boston e ingresó después en Harvard. Marchó a Berlín, donde estudió filosofía durante dos años, al cabo de los cuales pasó a enseñar dicha disciplina en la misma Universidad de Harvard, en la que ejerció el profesorado hasta los 50 años de edad. El contacto, en Harvard, con profesores como William James y George Palmer le fue de sumo provecho. En 1912 se trasladó a Europa. Ha vivido en Francia, Inglaterra y Suiza y ha pasado

estos últimos años en Italia, en la que se retiró a un convento para esperar la muerte que no falló a la cita. Es difícil saber con precisión qué país puede considerarse la patria de este cosmopolita; pues aunque ha conservado su ciudadanía española, siendo fiel a su estirpe, y algún rasgo típico hispano —su idealismo, por ejemplo —, resulta difícil relacionarlo de un modo absoluto con España, puesto que ha pasado en ella sólo unos pocos años de vida — su infancia y algunas vacaciones — y ha escrito muy poco acerca de su país nativo. Sin embargo, si se le considera como perteneciente a algún país, a pesar de las características apuntadas, este país es, sin lugar a dudas, los Estados Unidos.

Es muy conveniente recordar que Santayana ha insistido siempre en una afirmación : el poeta verdadero es un filósofo ; el verdadero filósofo es un poeta. La poesía fue el género que cultivó en el comienzo de su carrera. Durante sus días de estudiante en Harvard, Santayana pasó por una gran crisis espiritual : renunció a sus creencias en los dogmas de la Iglesia Católica y se orientó hacia una filosofía naturalista de la vida. Este paso no fue nada fácil para él. Es natural que, en aquella crisis, sólo la Poesía pudiera aliviar su alma, pues es la forma literaria que mejor expresa el dolor del corazón humano. Su poesía revela la angustia de una juventud valerosa que, para seguir el camino de la verdad, abdica de lo más querido, renuncia a los sentimientos más íntimos y entrañables. Así, Santayana eligió el camino del desengaño, porque presentía que éste conducía a la verdad. Y para su poesía de íntimo lamento, escogió la forma tradicional : el soneto, el dístico, el cuarteto y la oda, casi de un modo exclusivo, realizando muy pocos experimentos con las formas poéticas nuevas. Santayana defendía valientemente su derecho a utilizar las viejas formas. La labor poética del filósofo es escasa. Toda ella queda contenida en cuatro pequeños volúmenes que publicó entre 1894 y 1901. Su primer libro fue *Sonnets and Other Verses (Sonetos y otros versos)* (1894), que incluía, además de sonetos, cinco odas sáficas — que revelan un espíritu de rebeldía contra la mundanidad de la época —, unos poemas que son un tributo a la Iglesia Católica y cuatro sonetos acerca de uno de sus discípulos favoritos. En 1896 publicó una nueva edición de este volumen y añadió una segunda serie de sonetos. En 1899 publicó su drama poético *Lucifer*, obra de lectura interesante desde un punto de vista filosófico y teológico, pero de claras limitaciones para ser considerada un auténtico drama ; el argumento es tan endeble, que el lector olvida fácilmente su lectura. La acción es escasa y el juego de los caracteres está burdamente tratado. Sin embargo, la obra ofrece un interesante contraste acerca de varias religiones y filosofías, concretadas en ca-

racteres o personajes tales como Cristo, San Pedro, Lucifer, Júpiter, etc., y abunda en largas explicaciones sobre el Cristianismo, el Naturalismo y la religión griega. La única parte que posee algún valor poético es el fragmento en que los ángeles cantan himnos de alabanza a Dios. Estas breves y bellísimas estrofas poseen una cualidad *cantabile* raras veces hallada en los poemas de Santayana :

Como la hoja de hierba en el césped
hacia el cielo se vuelve desde la tierra
yo hacia Dios me vuelvo desde mi nada,

En la flotante nube yo sobrenado,
encontrando en el resplandor sombrío
a Él, a Él y sólo a Él.

Como una pequeña estrella de fuego
parpadea en el silente coro,
canta mi corazón de dicha plena.

A Hermit of Carmel and Other Poems (1910) contiene dos poemas sobre la vida medieval, otros que se refieren a la visita de Santayana a Inglaterra y un grupo de sonetos dedicados al Arte; en él, « Ávila » pinta la abrasada y desolada meseta de Castilla. De este soneto, Santayana extraía una conclusión metafísica : ningún mundo ni desierto era una patria para él, pues es un vagabundo sobre esta tierra y debe construir su morada en la eternidad.

Otra vez mis pies se hallan en el fragante páramo,
en medio de las purpúreas mesetas de Castilla,
reino orgullosamente desolado y pobre,
quemado por el celo del sol inexorable.

En 1910, Santayana reunió sus mejores poemas, publicándolos en un pequeño libro titulado *Poems (Poemas)*. Dotado de un gran sentido autocrítico, esta selección demuestra su conocimiento de los méritos y debilidades de su poesía : todos los poemas que merecen sobrevivir, aparecen en este corto volumen. Santayana abandonó la poesía en cuanto empezó a dedicarse a otras formas literarias. Con la excepción de tres sonetos, incluídos en *Soliloquies in England (Soliloquios en Inglaterra)* y seis poemas misceláneos, no volvió a escribir ni un solo verso a partir de 1901. Santayana es un verdadero artífice y maestro del soneto. Sin embargo, McLeish se lamenta : « Santayana es un artista demasiado perfecto para alcanzar la perfección en poesía » (1). Todos los poemas de Santayana se ocupan de un solo tema. Él mismo

(1) *Santayana, the Poet,* « Bookman », LXII, octubre, 1925, pág. 188.

definió la materia de su poesía como « filosofía en la estructura ». El germen de la última fase de su poesía se halla en las dos series de sonetos. De este modo, quien intente estudiar su filosofía debe empezar por su poesía, pues sólo así llegará a comprender el desarrollo de su pensamiento. La primera serie se relaciona con la renuncia de Santayana al catolicismo, para abrazar el naturalismo. El primer soneto retrata a un joven que desciende de una colina : en la cima de ésta queda una cruz... Esta metáfora del descenso se repite en toda la serie y es el eslabón que enlaza varios sonetos. Después de haberse alejado de la cruz, que se halla en la cima de la colina, el joven sigue la senda del naturalismo. Esta idea queda sugerida en los siguientes versos :

Y así bajé del Gólgota hacia ti,
Madre eterna ; deja que el sol y el mar
me reconcilien y me guarden en la morada.

Santayana vuelve a la Naturaleza, Madre eterna, en busca de la verdad. En tanto renuncia a la tradición, el joven no toma el camino del mundo. Se da cuenta que su idealismo anterior está más cerca de la verdad que la sabiduría del mundo. Sin embargo, rechaza esta sabiduría y, lealmente, se vuelve hacia su propio corazón. Y así lo expresó bellamente :

¡Oh, Mundo, tú no escogiste la mejor parte!
No es sabiduría ser sabio solamente
y sobre la visión interior cerrar los ojos,
sino que es sabiduría creer al corazón.

Una de las más firmes creencias de Santayana es la seguridad que ofrece el corazón humano. La confianza en su propio corazón y en su mente es tan fuerte, que con frecuencia ha sido acusado de solipsismo. Pero agobiado su corazón por el dolor del nuevo conocimiento, desea vivir en aquellos tiempos en que el hombre podía disfrutar inocentemente del mundo, sin tener conciencia de su propia responsabilidad y destino. En auténtica angustia de espíritu, exclama : « Quisiera poder olvidar que yo soy yo ». Y dice, en cambio, en un soneto :

El alma no es sobre la tierra una cosa remota
de la cual posee ricos manantiales de vida diferente :
ella es una porción del aire sagrado.

Muchos filósofos se han devanado los sesos ante el hecho de que el naturalismo pudiera llevar a Santayana a formular una afirmación como ésta. El filósofo afirma que el naturalismo conduce al idealismo, porque, una vez aceptado el hecho de que la materia es el fundamento de la vida, se debe admitir aún que el

espíritu es la parte más importante de la materia. Así, Santayana fusiona dos creencias en conflicto aparente — materialismo e idealismo — en *una* filosofía. De la misma manera, arguye que el desengaño conduce a una afirmación : convertirse en un escéptico es hallar una nueva fe.

La segunda serie de sonetos rinde tributo al amor platónico. Aunque es más perfecta, en cuanto a la forma que *Poemas*, no ha despertado tanta admiración. Esto se debe a que muchos críticos opinan que Santayana no es sincero en su modo de tratar el amor platónico, como parece serlo respecto al naturalismo. Por nuestra parte, creemos que no hay por qué dudar de la sinceridad de esa segunda serie de sonetos ; además, la mujer desconocida a quien fueron dedicados, parece haber sido una persona real, aunque probablemente seguirá inidentificada para siempre. Dichos sonetos contienen todos los elementos de la poesía del amor platónico. El amante sufre una temprana experiencia de la pasión física del amor, pero ésta no le deja del todo satisfecho. Esta desilusión suya acerca del amor le impulsa a vivir una vida de renunciación. No obstante, más tarde encuentra un amor más espiritual, y este sentimiento ideal le conduce a un amor por lo bello y lo bueno :

Por amor mueves las esferas celestiales
en infinito anhelo del Uno Inmutable.

Es difícil valorar el mérito de Santayana como poeta. Pero es todavía más difícil fijar su posición dentro de la poesía americana. Pese a todo, Santayana es una figura única entre sus contemporáneos americanos. ¿Aislamiento hispánico? ¿Individualismo ibérico? ¿Personalismo castellano? Su obra constituye un exponente de las principales corrientes de la poesía y de la filosofía de América. Causa extrañeza ver que su nombre figura en las antologías de la mejor poesía de este siglo, al lado de Masters, Sandburg, Frost y Lindsay ; hasta el punto que puede afirmarse que no se acomoda al lugar que ocupa este grupo de poetas modernos.

En cuanto a su prosa, Santayana ha sabido llevar a ésta la riqueza de su poesía. El mejor camino para estudiar el estilo de Santayana, acaso sea examinar la estilística (1) de *Soliloquies in England (Soliloquios en Inglaterra)* (1922), considerada como su obra en prosa más correctamente escrita : es una colección de ensayos en los que se pone de manifiesto el afecto casi sentimental que Santayana siente por aquel país. El problema esencial, al juzgar el estilo de Santayana es decidir si es el suyo un

(1) Véase : CONCHA ZARDOYA, *Poesía y estilo de George Santayana*, en « Cuadernos Americanos », enero-febrero, 1950, núm. 1. México, D. F.

estilo adecuado para un filósofo. A nuestro juicio, existe una diferencia entre el estilo poético y la expresión poética del pensamiento. Nadie podría objetar nada contra la expresión del pensamiento lógico en un lenguaje bello que enriquece, al cabo, tal pensamiento. No existe una razón para que la expresión filosófica sea exclusiva de la prosa científica. Platón nos dio la prueba definitiva de que un pensador puede utilizar la belleza del arte para dar a su pensamiento una mayor efectividad. José Ortega y Gasset es otro ejemplo notable de prosista perfecto. Pero nos parece que existe una diferencia fundamental entre Platón y Santayana : Platón era fundamentalmente un filósofo ; Santayana es fundamentalmente un poeta. Esta objeción no se refiere al estilo de Santayana, sino al hecho de que encubra su poesía con ropajes filosóficos. En otras palabras, creemos que el estilo es adecuado para un filósofo, pero no creemos que Santayana sea un filósofo auténtico. (No olvidemos la incapacidad española para la filosofía pura.) Creemos que Santayana es un poeta, un poeta en prosa, como él mismo admite en su *Apologia Pro Mente Sua.* Aunque more en la razón, su actividad armonizadora, su amor a la belleza pura, su genio imaginativo, lo obligan a trabajar dentro de un campo racional y formal relativamente pequeño. La oculta llama de la intuición es la luz que sus ojos captan realmente, las identidades místicas y las fusiones de las cosas, las combustiones de esta parte de la experiencia o de una llama pura. Asocia las cosas en su imaginación, no por semejanza, no por contigüidad, sino por una especie de identidad contextual. Esto es misticismo. He aquí la herencia de Ávila, en último término y en última instancia. Aunque los críticos americanos digan : « And this is like Emerson » (1). (« Y esto es como Emerson »).

Ya hemos dicho que la filosofía de Santayana es una sorprendente y extraña mezcla de platonismo, materialismo, escepticismo y misticismo. Sus primeras obras filosóficas — *The Sense of Beauty (El sentido de la belleza)* (1896) y *The Life of Reason (La vida de la Razón)* (1905-1906) — nos presentan una moral que se deriva del idealismo platónico y del naturalismo conservador de Aristóteles. Santayana, en estos dos libros, sostiene que el idealismo y el materialismo no son incompatibles. La naturaleza humana es un crecimiento biológico ; la moral y la religión son la más elevada expresión de aquélla. Como Aristóteles, reconoce que la moral se sustenta sobre unos fundamentos naturales. Aunque el espíritu depende de la materia por origen y existencia, aquél es superior a ésta. El mundo del espíritu es un

(1) SCHILPP, *The Philosophy of George Santayana,* pág. 57.

mundo de ilusión, pero es el reino más elevado en que puede vivir el hombre. Las obras posteriores de Santayana — *Winds of Doctrine (Vientos de doctrina)* (1913), *Scepticism and Animal Faith (Escepticismo y fe animal)* (1923), *Realm of Being (Dominios del ser)* (1922-1940), que incluye los cuatro *Realms (Dominios)* : « Essence » (« Esencia ») (1927), « Matter » (« Materia ») (1930), « Truth » (« Verdad ») (1937) y « Spirit » (« Espíritu ») (1940) — revelan un definitivo cambio de actitud. Estos libros tratan largamente de la teoría de la esencia fundamentada por Santayana. Según ella, el mundo está dividido en dos reinos : el de la materia y el de la esencia. Es imposible probar la existencia de uno y otro. Aceptamos el reino de la materia por medio de la fe animal ; penetramos en el reino del espíritu sólo por medio de la intuición. El reino de la esencia que sustenta Santayana, difiere del de Platón en que no solamente incluye en él lo bueno y lo bello, sino también lo horrible, lo fantástico y lo absurdo. Santayana alcanza la zona del misticismo cuando declara que todas las ideas, tomadas como esencias, son compatibles y suplementarias. Así, sustituye la vida de la razón por una vida de contemplación desinteresada.

Otras obras de Santayana : *Interpretations of Poetry and Religion (Interpretaciones de la poesía y la religión)* (1900), *Three Philosophical Poets : Lucretius, Dante and Goethe (Tres poetas filosóficos : Lucrecio, Dante y Goethe)* (1910) ; *The Last Puritan (El último puritano)* (1935) es una novela. Tiene dos volúmenes autobiográficos : *Persons and Places (Personas y lugares)* (1944) y *The Middle Span (El medio palmo)* (1945).

John Dewey (1859), americano cien por cien, lo que no puede decirse de Santayana, ha vivido en el Middle-West y en Nueva Inglaterra. Su filosofía es más una filosofía de la acción que de la contemplación. Su vida es una historia del éxito americano. Dewey ha ejercido una notable influencia, basada en tres puntos : primero, usó la teoría de la evolución darwinista como premisa para una reforma de la lógica y la ética ; segundo, preconizó una filosofía que parecía justificar la desconfianza y la preocupación ; tercero, tomando como base esta nueva filosofía, desarrolló una serie de corolarios sobre la educación. Todos estos logros eran ramas que nacían del tronco común de su « instrumentalismo », término sugerido por Darwin. Dewey sostiene que, en el curso de la evolución, el pensamiento se ha generado como un *instrumento* de ajuste y sobrevivencia, que corre, vuela y trepa. Ello originó una necesidad práctica ; se mantenía a sí mismo, porque era prácticamente útil ; y — he aquí el nuevo punto de partida — su correcto empleo, ahora como en el principio, es un medio de ajuste práctico. La naturaleza y el fin del

pensamiento señalados por la evolución biológica, a saber, la sobrevivencia, el crecimiento y mejor ajuste del organismo, son su naturaleza y fin verdaderos. Esta teoría parece inocente a primera vista, pero, en realidad, venía a implicar nada menos que una revolución filosófica, al ser aplicada a la lógica y a la ética. En la conducta como en el pensamiento no hay modelos fijos o absolutos. Es bueno lo que conduce al desarrollo humano. ¿Qué es el desarrollo? El avance hacia la madurez. ¿Qué es la madurez? Es mejor no definirla, porque una exacta definición sería fijarnos un fin, y eso debe ser evitado a toda costa. Desarrollo es lo que conduce a un mayor crecimiento en un mundo sin fin. Debemos contentarnos con eso. Esta filosofía no ganó adeptos en Europa, pero sí en los Estados Unidos, país de acción. Cuando Dewey, en su *Reconstruction in Philosophy (Reconstrucción de la Filosofía)* (1920), afirmó que la Metafísica era el producto de una clase aristocrática y ociosa, la expresión de un deseo de escapar a otro mundo en vez de arrostrar, en el presente, las responsabilidades del mundo actual, muchos americanos supieron que estaban oyendo por primera vez la auténtica voz de la filosofía democrática. Y tal creencia acabó de afirmarla el libro de Dewey: *Democracy and Education (Democracia y educación)* (1916), que ha ejercido una notable influencia en casi todas las escuelas de América, incluso en las de Méjico, Rusia y China. Esta teoría se basa en la filosofía instrumentalista, según la cual, la inteligencia no es una facultad como la memoria, que ha de adiestrarse mediante el ejercicio, ni persigue la visión de la verdad como finalidad lógica: es hacer que el ambiente que nos rodea satisfaga en mayor grado nuestros deseos y necesidades. Esto, en su esencia, involucra acción. La educación progresiva, pues, halla su inspiración en las tesis de Dewey, y rompe con la tradición de un modo casi absoluto.

Otras obras de Dewey: *Individualism, Old and New (Individualismo, viejo y nuevo)* (1930), *Philosophy and Civilization (Filosofía y civilización)* (1931), *A Common Faith (Una fe común)* (1934), *Experience and Education (Experiencia y educación)* (1938), *Freedom and Culture (Libertad y cultura)* (1939) y *Problems of Men (Problemas de los hombres)* (1946).

WALTER LIPPMANN (1889), el escritor más efectivo entre los humanistas filosóficos no fue un profesor ni un teólogo, sino un periodista: Walter Lippmann, precoz estudiante de Harvard, dotado de un estilo atrayente y flúido, defensor del socialismo e interesado por la política, la religión y los asuntos internacionales. En su libro *A Preface to Morals (Prefacio a la moral)* (1929), Lippmann sostiene que la teología tradicional sufre un completo colapso. Los dogmas de una deidad personal, de la

encarnación y expiación, la caída, el pecado original, la resurrección y el juicio final están corrompidos por los « venenos de la modernidad ». Mas, para Lippmann, el naturalismo sin Dios puede suministrar una base lo bastante sólida para una vida generosa y de elevados principios.

RALPH BARTON PERRY (1876) es autor de la *General Theorie of Value (Teoría general del valor)* (1926), la obra más ambiciosa en este aspecto aparecida en los Estados Unidos. *The Revolt Against Dualism (La rebelión contra el dualismo)* (1930) es una de las obras técnicas más competentes, escrita por ARTHUR O. LOVEJOY (1873), autor también de *The Great Chain of Being (La gran cadena del ser)* (1936), estudio clásico de la evolución de un concepto, en el cual Lovejoy utiliza una nueva técnica para la historia literaria, uniendo la filosofía al método histórico.

WILLIAM ERNEST HOCKING (1873) es un metafísico. Sostiene que el objetivo de la reflexión es comprender su mundo. En *The Meaning of God in Human Experience (El significado de Dios en la experiencia humana)* (1912), Hocking reafirma su idealismo.

ALFRED NORTH WHITEHEAD (1861-1947) es un profesor de Cambridge, que ejerció luego en Harvard. Su influencia en el pensamiento americano es considerable. Las matemáticas y la física constituyen la base de su obra. Remplaza las substancias por los acontecimientos. La mayor dificultad para comprenderle es su costumbre de utilizar palabras de su propio uso o invención : « prehensión », « concrescencia », « ingresión », etc., y los nuevos significados que da a otras, como : « objeto », « potencialidad », « sentimiento », etc. Es autor de *Science and the Modern World (La ciencia y el mundo moderno)* (1925), *Process and Reality (Proceso y realidad)* (1929), *The Aims of Education (Los objetivos de la educación)* (1929). Whitehead poseía probablemente una mentalidad más profunda que la de Russell, con quien colaboró en una de las obras más impresionantes del pensamiento moderno : *Principia Mathematica* (1910-1913). Sin embargo, era inferior a Russell en cuanto a la lucidez, don precioso para un filósofo.

9. Los críticos. La escuela crítica contemporánea se compone más de comentaristas que de escritores específicamente creadores. La crítica ha reflejado todos los aspectos del pensamiento americano. Los pensadores conservadores han estado adecuadamente representados por los llamados clasicistas o neohumanistas: WILLIAM C. BROWNELL (1851-1928), autor de *Victorian Prose Masters (Maestros de la prosa victoriana)* (1901), *American Prose Masters (Maestros de la prosa americana)* (1909), etc.; PAUL ELMER MORE (1864-1937), que escribió sobre Franklin,

Nietzsche, el Romanticismo, el Platonismo, las filosofías helenísticas, etc., e IRVING BABBITT (1865-1933), que publicó *Rousseau and Romanticism (Rousseau y el Romanticismo)* (1919), *The New Lao-Koon (El nuevo Laoconte)*, que condena la confusión que el Romanticismo produjo en las Artes, y *Spanish Character and Other Essays (El carácter español y otros ensayos)* (1940). La obra de esta escuela ha sido, a partir de 1929, objeto de muchos comentarios, a causa de la discusión crítica que se originó a raíz del nacimiento del nuevo humanismo. Sin embargo, es pronto aún para apreciar los resultados de la batalla.

H. L. MENCKEN (1880), director de *The American Mercury*, ha sido uno de los críticos americanos más influyentes de América, sobre todo en la década 1920-1930. Sus principales contribuciones a la discusión crítica han sido una acusación explosiva contra el puritanismo y el sentimentalismo y la batalla que entabló en defensa de escritores como Dreiser, Lewis, Anderson, Cabell y Willa Cather. Los aspectos sociales y políticos de las grandes ciudades le han interesado profundamente. Pero su labor crítica más importante es haberse erigido en panegirista de escritores tales como los citados. Su obra es muy extensa ; he aquí algunos de sus libros más característicos : *George Bernard Shaw : His Plays (George Bernard Shaw : Sus obras)* (1905), *The Philosophy of Frederick Nietzsche (La filosofía de Frederich Nietzsche)* (1908), *The Artist (El artista)* (1912), *In Defense of Women (En defensa de las mujeres)* (1918), *Treatise on the God (Tratado de los dioses)* (1930), etc.

El centro de la opinión crítica ha estado representado por un brillante grupo de influyentes comentaristas. Los paladines del grupo son : STUART P. SHERMAN (1881-1926), que empezó su labor crítica bajo las alas de Babbitt y More, pero que no tardó en seguir su propio camino. Se halla mejor representado en sus *Points of View (Puntos de vista)* (1924) y en *Critical Woodent (Grabados críticos)* (1926) ; sus opiniones anteriores aparecen en *On Contemporary Literature (Sobre la literatura contemporánea* (1917). CARL VAN DOREN (1885-1850) colaboró en la *Cambridge History of America* (1917-1921) y es autor de *Many Minds (Muchas mentes)* (1924) y de *The American Novel (Novela americana,* 1789-1939*)* (1940). HENRY SEIDEL CANBY (1878) escribió sus *American Estimates (Estimaciones americanas)* (1929), *Classic Americans (Clásicos americanos)* (1931) y *Age of Confidence (La edad de la confianza)* (1934). A su cargo de director de *The Saturday Review of Literature* se debe su influencia popular.

La crítica más radical está representada por hombres como VAN WYCK BROOKS (1886), autor de *The Malady of the Ideal :*

Obermann, Maurice de Guérin, and Amiel (La enfermedad de lo ideal : Obermann, Maurice de Guérin y Amiel) (1913), *The World of H. G. Wells (El mundo de H. G. Wells)* (1915), *The Pilgrimage of Henry James (La peregrinación de Henry James)* (1925), *The Life of Emerson (La vida de Emerson)* (1932), *The Flowering of New England (El florecimiento de Nueva Inglaterra, 1815-1865)* (1936), *The World of Washington Irving (El mundo de Washington Irving)* (1944), *The Times of Melville and Whitman (Los tiempos de Melville y Whitman)* (1947), etc. ; WALDO FRANK (1889), cuya crítica social aparece en sus obras *Our America (Nuestra América)* (1919) y en *The Re-discovery of America : an Introduction to a Philosophy of American Life (Redescubrimiento de América : una introducción a una filosofía de la vida americana)* (1929) ; es también autor de *Salvos : an Informal Book About Books and Plays (Salvos : libro informal sobre libros y obras teatrales)* (1924), de *Virgin Spain (España Virgen)* (1926) y de *America Hispana (América Hispana)* (1931) ; y, por otra parte, revela su profundidad teorética y la superficial turbulencia de sus novelas en *Rahab, Holiday* y *Chalk Face*; y LEWIS MUMFORD (1895), que compuso *The Golden Day : a Study in American Experience and Culture (El día dorado : estudio sobre la experiencia y la cultura americana)* (1926), panorama crítico de la sociedad y literatura americanas, en el que sostiene la tesis de que la cultura americana es el producto de la « dispersión » de Europa en el Renacimiento.

Otros críticos. NORMAN FOERSTER (1887), profesor y humanista, autor de *Toward Standards (Hacia normas nuevas), Humanism and America (El humanismo y América)* (1930) y de *Nature in American Literature (La Naturaleza en la literatura americana)* (1923). VERNON LOUIS PARRINGTON (1871-1929), cuya muerte dejó sin terminar su gran obra *Main Currents in American Thought (Corrientes principales del pensamiento norteamericano)* (1927-30). JOSEPH WOOD KRUTCH (1893) se halla entre los más altos valores de la crítica por sus ensayos sobre Edgar Allan Poe y *The Modern Temper (El temperamento moderno)*. HENRY HAZLITT (1894), en su *The Anatomy of Criticism (Anatomía de la crítica)*, en parte dialogada a la manera platónica, presenta todas las inquietudes del momento actual en una lograda síntesis. RUSELL BLANKENSHIP, cuya obra general sobre la literatura norteamericana « como una expresión de la mente nacional », demuestra que en las Universidades también se siente el ansia de renovación. VICTOR F. CALVERTON (1900-1940) hizo de su misión crítica una función social en *The Newer Spirit : a Sociological Criticism of Literature (El más nuevo espíritu : crítica sociológica de la literatura)* (1925).

10. El teatro. Las obras teatrales americanas escritas antes del comienzo del renacimiento dramático que se produjo hacia 1910, se caracterizan más por su efectismo teatral que por sus cualidades específicamente dramáticas. Las que lograban una mayor aceptación, eran las que sabían sacar partido de los trucos

escenográficos, que encandilaban al público. Los autores teatrales de más éxito a fines del pasado siglo y comienzos del actual fueron los siguientes: DAVID BELASCO (1859-1931), con *The Heart of Maryland (El corazón de Maryland)* (1895), *The Girl of the Golden West (La muchacha del Dorado Oeste)* (1905) y *The Return of Peter Grimm (El regreso de Peter Grimm)*. CLYDE FITCH (1865-1909), con *Beau Brummell* (1890), *Barbara Frietchie* (1899) y *Captain Jinks (Capitán Jinks)* (1901). Fitch escribió alrededor de veinticinco obras y adaptó otras tantas. En su labor se advierten influencias extranjeras. Aunque la trama y las situaciones eran pura imaginación, era realista en lo tocante a los detalles y a la naturalidad de los diálogos. Recuérdese también a William Vaughn Moody, ya estudiado como poeta. JOSEPHINE PRESTON PEABODY (1874-1922) cultivó el drama poético, con *Marlowe* (1901), *The Piper (El gaitero)* (1910) — su mejor obra—, y *The Wolf of Gubbio (El zorro de Gubbio)* (1913). WILLIAM GILETTE (1855-1937), con *Secret Service (Servicio secreto)* (1895) que alcanzó gran popularidad. AUGUSTUS THOMAS (1857-1934), digno de ser recordado por *Alabama* (1891) y *The Witching Hour (La hora embrujada)* (1907). William Dean Howells (véase) destacó también en el teatro.

Los dramaturgos más significativos, durante la década que siguió a la primera Guerra Mundial, fueron Eugene O'Neill, Maxwell Anderson y Philip Barry. Hacia 1910 los escenarios de América entraron en un período de actividad sin precedentes y de auténtica originalidad. Iniciaron esta loable tarea los teatros experimentales, los cuales, dando una oportunidad a los nuevos escritores, permitieron el empleo de nuevos efectos escénicos, logrando interesar a verdaderas multitudes de aficionados al teatro, y sin que los mayores o menores ingresos en taquilla influyeran en el tono artístico que se pretendía dar a las obras. A la sazón, surgieron numerosos nuevos dramaturgos. Dibujantes y directores empezaron a estudiar la obra de directores extranjeros, como Gordon Craig, Reinhardt y Stanislavsky, y pronto los amantes del teatro en los Estados Unidos se familiarizaron con los nombres de Joseph Urban, Norman-Bel Geddes, Robert Edmund Jones y Lee Simonson. En este renacimiento teatral, la figura más notable es, desde luego, la de Eugene O'Neill, el primer dramaturgo americano que ha alcanzado una reputación internacional. -1953

EUGENE O'NEILL (1888) inició, dentro del teatro americano, una corriente de elevada calidad literaria antes desconocida. O'Neill — como Shakespeare, Gil Vicente y Lope de Rueda — nació en el teatro y sólo para él ha vivido. Es uno de los pocos casos de vocación genial iniciada desde la cuna y cabalmente

cumplida. Nació en Nueva York, hijo del famoso actor James O'Neill, y actuó como tal, durante algún tiempo, en la compañía de su padre. Aprendió, pues, desde niño, a conocer las reacciones del público y las posibilidades de cada situación dramática, a valorar el gesto con que un actor o actriz podían expresar la intensidad de una emoción o sugerirla tan sólo. Llegó a dominar el oficio dramático desde los bastidores. Además, otras varias ocupaciones le dieron ocasión de aumentar su caudal de conocimientos y de ponerle en contacto con la vida multiforme, con seres de carne y hueso, con todos los problemas humanos y con nuevos paisajes. Una rica experiencia vital, un mundo vivido, sufrido y gozado, el trágico sentimiento de la existencia y la permanente exaltación del espíritu vendrían a nutrir el contenido de sus dramas. Su propia vida — íntima y externa — podía ofrecerle la infinita variedad de temas de su teatro. Sus personajes serían la realización de sí mismo, múltiples facetas de su propia imagen, angustiada siempre por los mismos problemas eternos: la vida y la muerte, la creación y la personalidad, el amor y el instinto, el «yo» y la búsqueda de Dios. O'Neill lo fue todo y todo lo vivió intensamente. Marchó a Honduras en busca de oro. Como un vulgar y corriente marinero, viajó por las costas de Sudamérica, África del Sur e Inglaterra. Conoció el monótono trabajo de una oficina, se dedicó al periodismo, fue peón, vagabundeó por las tabernas de los puertos y hasta se vio recluído, por una enfermedad pulmonar, en un sanatorio — la granja de Gaylord —. Afortunadamente, este reposo vital le permitió mirar dentro de su alma y bucear en su destino : descubrió al artista que llevaba dentro del trotamundos. Y en la granja de Gaylord nacieron sus primeros ensayos teatrales, los primeros esbozos de su creación dramática. Todos los tipos interesantes y característicos, las escenas y ambientes extraños que habían impresionado vivamente su curiosa y ávida sensibilidad, empezaron a aparecer — recreados — en sus obras. Asistió, en Harvard, al famoso curso del profesor G. P. Baker acerca del teatro, y, al año siguiente, se asoció con los «Provincetown Players», pequeño grupo teatral tan interesado en la experimentación escénica como el propio O'Neill.

Sus primeros tanteos consistieron en obras en un acto, en las que abundantes chispazos de inspiración luchaban con la impericia técnica. El descontento de O'Neill las destruyó más tarde, en su mayor parte. *Thirsty (Sed)* y *Fog (Niebla)* (1914) merecieron salvarse. En 1920, dos producciones más largas le valieron el reconocimiento general : era ya el dramaturgo más importante de América. El mismo año, su *Beyond the Horizon (Más allá del horizonte)* ganó el Premio Pulitzer, premio que obtendrían des-

pués *Anna Christie* (1922) y *Strange Interlude (Extraño interludio)* (1928). Su obra iba a caracterizarse principalmente por una cualidad : la experimental. Su constante inquietud creadora le ha llevado del crudo melodrama a la tragedia, del estricto realismo a la más pura fantasía, de la rudeza a la más delicada poesía. Diríase que O'Neill ha estado buscando siempre la forma de expresión más perfecta para sus ideas. Su severa autocrítica le ha obligado siempre a emprender nuevos rumbos, a elegir nuevos módulos expresivos.

Numerosas razones frustran todo intento para clasificar a O'Neill como autor dramático. La mencionada variedad de su obra impide, en su complejidad, una afiliación exacta dentro de ningún grupo o tendencia. Además, O'Neill ha estado en pugna siempre, por innata independencia, con todo movimiento dramático definido, pues es demasiado personal, demasiado igual a sí mismo. A veces recuerda a Shakespeare ; pero, en otras ocasiones, a Wedekind y a Strindberg. Sin embargo, O'Neill posee un mérito personal, exclusivo : ha sido el autor que ha reteatralizado el drama moderno —es decir, ha insuflado en éste la vieja emoción de la tragedia clásica —; y, por si esto fuera poco, ha intentado, con audaces recursos imaginativos, vencer los límites y obstáculos del escenario, utilizando las máscaras, el aparte y el monólogo. Con estos dos últimos procedimientos introduce en el teatro una especie de técnica novelística : la introspección moderna. O'Neill ha sido famoso por su independencia, por su robinsonismo dramático. No obstante, parece haber sufrido ciertas influencias, consciente o inconscientemente, que él siempre ha negado. Sin embargo, es difícil imaginar que su penetración — en el tema de la inhibición sexual, la represión y la frustración, por ejemplo — no se haya basado previamente en cierto conocimiento práctico de la obra de Freud, Jung, Adler y de otros psicoanalistas modernos. También son evidentes algunos elementos expresionistas (1) semejantes a los de otros dramaturgos contemporáneos cuyas obras han sido clasificadas dentro del expresionismo. Así, advertimos cierto paralelismo y entronque de sentimientos en alguna obra suya y en alguna de Strindberg. Y aún hay otro contacto entre ambos : la variedad de sus obras respectivas y la intensidad emocional.

O'Neill alcanzó su primer éxito completo con *Beyond the Horizon (Más allá del horizonte)*, que, a pesar de sus defectos, es una intensa tragedia en que el amor, los celos y los errores son producto de la simple casualidad. Dos hermanos aman a la misma mujer. Precisados a elegir un camino en la vida, uno va al mar

(1) CONCHA ZARDOYA, *Eugene O'Neill, a la luz del Expresionismo.* « Cuadernos Americanos », marzo-abril, 1949, págs. 245-267. México.

y el otro se queda en su granja de Nueva Inglaterra. La elección de destino resulta equivocada y reporta a todos una gran tragedia, porque la muchacha se casa con el que ha quedado en tierra, que es justamente al que no ama. La obra es plenamente naturalista.

Anna Christie es otro drama realista del cual difícilmente puede sacarse una conclusión, ya que toda la obra es demasiado episódica para que desemboque en una finalidad. El feliz desenlace ha dado a la obra una gran popularidad. Con todo, *Anna Christie* es la mágica evocación de un ambiente y, en su dramática intensidad, una de las mejores obras de O'Neill, pero no admite una disección severa en cuanto a su significado.

Gold (Oro) (1920) y *The Straw (La paja)* (1921) contienen muchas experiencias personales. En cambio, *The Emperor Jones (El emperador Jones)* (1921) señala la primera ruptura de O'Neill con el realismo: Es un drama expresionista, principalmente porque plantea una lucha de contrarios y se desarrolla en la conciencia de Brutus Jones, que se ha nombrado a sí mismo « emperador » de los negros en una pequeña isla de las Indias Occidentales, explotando su salvaje ignorancia. Al principio, el astuto y práctico Jones ejerce un completo dominio sobre todas las cosas ; después, comienza su degradación, a causa de las alucinaciones que sufre su mente perturbada. Gran parte de la obra es un monólogo, forma que ayuda a la representación de las alucinanaciones y a expresar el tormento que, sobrecogido por un terror cósmico, experimenta Jones. Éste es la imagen del hombre que, devorado por una obsesión, va creándose un mundo interior que acaba por dominarle por completo. Todo un pasado racial, todos los mitos religiosos y demoníacos y el pánico elemental de su raza se dan cita en la tragedia de Jones, símbolo de su atavismo.

The Hairy Ape (El mono velludo) (1922) es otra obra expresionista. O'Neill vuelve a tratar en ella la regresión de un hombre. Yank Smith es un espíritu audaz que combate las desigualdades del capitalismo, casi de un modo presuntuoso, pues la sociedad capitalista es un muro de ladrillos contra el cual estrella su cabeza, con el único fin de hallar su propia destrucción. Yank es un salvaje, un esclavo. Algunos críticos han llamado a la obra «la tragedia del proletariado», pero también podría llamarse «la tragedia de la personalidad». En ella, la lucha del hombre con el medio y su destino alcanza épicos acentos de rebeldía, pues se trata nada menos que de la insurrección de las almas contra el mundo. Yank representa a todos los hombres que no logran centrarse ni adaptarse al medio ; y en su pensamiento, comprende que fluctúa entre dos mundos, sin pertenecer a nin-

guno ; desea ser uno más entre los hombres, pero se ve rechazado ; quisiera regresar al mundo del gorila, identificarse con él, pero ya ha empezado a pensar, y el vertiginoso torbellino del pensamiento le arrastra ; y, como no puede avanzar ni retroceder, se suicida, entregándose al Zoo, a los brazos del gorila. Yank se a quedado a la mitad de su camino, oscilando entre su porvenir de hombre y su pasado animal...

All God's Children Got Wings (Todos los hijos de Dios tienen alas) (1924) es una breve tragedia de la mezcla de razas, en la que perecen víctimas inocentes. *Desire Under The Elms (Deseo bajo los olmos)* (1925) retorna al realismo : es una vigorosa tragedia de pasión y avaricia causada por los pervertidos impulsos humanos sobre una antigua granja de Nueva Inglaterra. Es una obra casi repelente, pero de una fuerza tremenda.

The Great God Brown (El Gran Dios Brown) (1925) es una de las más grandes producciones de toda la literatura americana. La historia no es nueva, pero O'Neill la enfoca con extraordinaria maestría. Es el problema de la personalidad — el problema ontológico, en fin — que ha preocupado siempre a todos los grandes poetas y dramaturgos, desde Shakespeare a Pirandello, desde Goethe a Unamuno. ¿Quiénes somos? De Hamlet a Dion Anthony — el protagonista de O'Neill —, el problema no varía — desentrañar el misterio del Yo —, pero se complica. Pirandello desdobla la personalidad ; Péllerin la multiplica ; O'Neill la desintegra. Dion Anthony y Billy Brown son, evidentemente, el anverso y reverso de la misma personalidad, la doble faz del hombre frente a la vida, y logran, o poco menos, el milagro de hacer convivir el ser y no ser en hipotética conjunción. Porque Brown, aunque existe como personaje teatral, no existe como hombre, pues es la negación de toda humanidad, es un muñeco que se esfuerza en vivir, pero al cual le falta calor de vida. Y su incapacidad de vivir deriva de su incapacidad de crear : es el hombre gris, el hombre de la multitud. Así, *The Great God Brown (El Gran Dios Brown)* es la tragedia permanente de la personalidad humana.

Lazarus Laughed (Lázaro reía) (1927) presenta la idea de la risa que nace por encima de las trivialidades de la vida y de la muerte. Lázaro ha muerto y ha vuelto a la vida, y sabe que el misterio de la muerte no admite el dolor y la frustración. Lázaro ha visto, Lázaro sabe ; pero Lázaro no puede repartir su sabiduría a los demás. Hasta su propia esposa — Miriam — no puede comprender. Lázaro responde a la pregunta de qué « está más allá » : « ¡La Vida! ¡La Eternidad! ¡Las estrellas y el polvo! ¡La eterna risa de Dios! ». En realidad, « la muerte no existe » para él. Lázaro despoja a los hombres de un horror cósmico, pero no

invita a que le sigan. Su despertar es algo más que una resurrección, es un renacimiento. *Lázaro reía* es la más intensa manifestación del amor de O'Neill, su más hondo mensaje fraterno a la humanidad, al mismo tiempo que una prueba de su inquebrantable fe en la vida.

The Fountain (La Fuente) (1926) es la recreación de la vieja historia de Ponce de León, pero O'Neill se muestra en ella incapaz de lograr los poéticos efectos tan artísticamente conseguidos en sus obras anteriores. *Marco Millions (Los millones de Marco)* (1927) es una comedia satírica en que, bajo simbolismos, O'Neill critica duramente las aspiraciones materialistas de los americanos, el culto del « éxito ».

Strange Interlude (Extraño interludio) (1928) es uno de los éxitos más inesperados del teatro contemporáneo. Es una obra extensísima — nueve actos — que requiere cinco horas de representación. La longitud se debía al deseo de O'Neill de presentar las vidas de un grupo de gentes desde la juventud hasta la ancianidad. El drama se centra en torno a las aspiraciones fracasadas de Nina, cuyo amante ideal ha muerto en la guerra. Su lucha por la felicidad con los tres hombres que son atraídos por ella, cada uno de los cuales simboliza un aspecto de su amante muerto, suministra el material dramático para una de las obras más interesantes de la época actual. O'Neill da a la obra una gran profundidad psicológica a través del uso del soliloquio.

Dynamo (Dínamo) (1929) es una crítica del fracaso de la ciencia al no poder dar al hombre algo en que pueda creer. La Dínamo es la electricidad, la influencia del rayo, la fuerza que intenta crear una nueva religión y un nuevo culto : culto materialista y energético. La Dínamo es la madre de toda energía, es símbolo y divinidad a un tiempo, Poder en reposo y Fuerza en marcha, a quien Rubén Light brinda a su amante Ada y por quien muere él mismo.

A estas obras hay que añadir : *Mourning Becomes Electra* (1931), *Ah, Wilderness* (1933), *The Iceman Cometh* (1946).

Y digamos, para terminar, que O'Neill ha absorbido en sí el drama antiguo y el moderno, conservando aquellas cosas que podía adaptar a su propósito. Su método, acaso por esto mismo, es diferente en cada obra : sólo obedece a los dictados de su impulso creador, a la voz de su genio. O'Neill es siempre O'Neill, sin definición ni clasificación posible, a través de los más diversos géneros dramáticos y de las más extraordinarias aventuras del espíritu. Todo en él es grandioso : sus triunfos y sus fracasos. Triunfos y fracasos que se equilibran en la unidad de su inquietud creadora y de su profunda resonancia humana.

MAXWELL ANDERSON (1888) ocupa, dentro del teatro americano, un lugar próximo al de O'Neill, acaso el inmediato. El realismo y la fantasía, la tragedia y la comedia, la historia y la vida contemporánea, separadamente o en combinación, han sido trabajados por Anderson de un modo admirable y con gran éxito. Y es, tal vez, el único dramaturgo, con Shakespeare, que ha sido capaz de hacer popular el verso blanco entre el público de Broadway. Sus obras son, a la vez, buena poesía y teatro auténtico. Pero su originalidad es menos absoluta que la de O'Neill, a pesar de que su éxito ha sido más fácil que el de éste, quizá porque parecía menos excéntrico y se adaptaba mejor a las necesidades del escenario moderno. La tragedia poética halló en Anderson un convincente abogado, aunque empezó con comedias dramáticas como *What Price, Glory? (¿Qué precio, Gloria?)*, escrita con Laurence Stallings (1924); pero, de pronto, en 1930 reveló un estilo completamente nuevo en su tragedia en verso *Elizabeth the Queen (La reina Isabel)*. Aunque de tiempo en tiempo escribía obras de distintas clases, la tragedia, frecuentemente histórica en cuanto al tema, es el género al cual se halla su nombre más asociado : *Mary of Scotland (María de Escocia)* (1933), *Valley Forge (La herrería del valle)* (1934), *Key Largo (Tempo largo)* (1939), *The Eve of St. Mark (La víspera de San Marcos)* (1942), etc. Sin embargo, Anderson ha sido acusado por algunos críticos de haber compuesto «pastiches» históricos y también de que sus versos son con frecuencia inflados, triviales y monótonos. *Winterset* (1935) demostró que Anderson era capaz de tratar un tema moderno a la manera de la tragedia histórica : el tema fue sugerido por el caso Sacco-Vanzetti, presentado como una tragedia altamente poética de amor y venganza. Un joven italiano, Mio Romagna, cuyo padre había sido ejecutado trece años antes por la acusación injusta de haber asesinado a un pagador, ha dedicado su vida a la tarea de dignificar el nombre de su padre y castigar a los responsables de la sentencia. Sus investigaciones le llevan a un sótano en el que encuentra al verdadero asesino, pero éste muere de tuberculosis. Mio se enamora de Miriamne, muchacha judía, hermana de uno de los testigos más importantes ; para salvar a su hermano, quita a Mio la oportunidad de decir la verdad con respecto al asesino. Al fin, Mio perece, purificado su deseo de venganza por su amor a Miriamne, y también ésta cae bajo el fuego de la ametralladora que ha segado la vida de su amado. Esta obra no alcanzó un gran éxito de taquilla, porque algunos espectadores se levantaban haciendo comentarios como éstos: «Los gangsters no hablan en verso». A pesar de ello, *Winterset* es la mejor obra de Anderson.

Las obras siguientes de Anderson incluyen producciones tan diversas como *The Masque of Kings (La máscara de los Reyes)* (1937), tragedia romántica acerca de Rodolfo de Austria ; la extremadamente popular, aunque no muy original, comedia fantástica *The Star-Wagon (El vagón de la estrella)* (1937) ; una comedia romántica en verso, *High Tor* (1936) ; una comedia musical, *Knickerbocker Holiday (La fiesta Knickerbocker)* (1938) ; y la obra patriótica ya citada, *La víspera de San Marcos*, en la que un joven americano del Middle-West muere en la defensa de las Filipinas. *Tempo largo* es la única obra que puede compararse a *Winterset :* es la historia de un idealista americano en la Guerra Civil española, el cual intenta justificarse del fracaso al ejecutar un deber a costa de su vida. *Joan of Lorraine (Juana de Lorena)* (1946) muestra a una actriz ejecutando el papel de la heroína francesa.

Philip Barry (1896) conjuga, en el teatro, su filosofía de la libertad individual con la obligación personal. Raras veces ocurre que un escritor, especialmente si es un dramaturgo, llegue a manifestarse como un moralista y filósofo y, al mismo tiempo, sepa entretener estéticamente y alcanzar un éxito económico : es justamente esto lo que ha conseguido Barry. Su diálogo es casi siempre agudo y agradable, sus caracteres son sofísticos y están razonablemente bien dibujados, y los problemas que se debaten en sus obras, no son ni económicos ni sociólogicos, sino que se refieren a la felicidad. En sus primeras obras, el concepto de la felicidad reside, por lo general, en la libertad. *The Youngest (El más joven)* (1924), por ejemplo, se refiere al hijo menor de una familia burguesa que se rebela contra los moldes tradicionales y acaba triunfando. *Paris Bound (Límite de París)* (1927) expone la idea de que la felicidad en el matrimonio se basa en la tolerancia más que en la moral convencional. *Holiday (Día de fiesta)* (1928) pinta a un joven abogado, lleno de ideas originales, que pone fin a su compromiso matrimonial con una heredera relamida y socialmente importante, para fugarse con la hermana de un bribón. Con *Hotel Universe (Hotel Universo)* (1930), Barry abandona el problema de la libertad y se dedica a elementales estudios de complejos freudianos : el anciano Stephen Field permite a los otros caracteres revivir las experiencias de la infancia, dándoles así una visión interna de las inhibiciones que han conturbado sus vidas. En *Tomorrow and Tomorrow (Mañana y mañana)* (1931) se muestran las obligaciones de una esposa para su marido ; en *The Animal Kingdom (El reino animal)* (1932), las de un marido para la « otra mujer » que fue su amada antes de su matrimonio. *Here Come the Clowns (Aquí vienen los clowns)* (1938) — que también apareció como novela con el título *War*

in Heaven (Guerra en el cielo) (1938) — es la obra de Barry más intencionadamente filosófica : un grupo de artistas de *vaudeville* y un tramoyista procuran comprender por qué Dios permite que exista el mal. Esta obra no alcanzó mucho éxito, y las mejores comedias del autor desde entonces — *Philadelphia Story (La historia de Filadelfia)* (1939) y *Without Love (Sin amor)* (1943) — son comentarios, en su antigua vena sofística, de los matrimonios que han triunfado justamente por su desprecio a los convencionalismos.

George S. Kaufman (1889) ha escrito gran parte de las obras que han triunfado en Broadway, aunque en cada una de ellas ha tenido un colaborador. Sus coautores han sido muchos, pero los que han trabajado con él con más frecuencia han sido Marc Connelly, Edna Ferber y Moss Hart. Es difícil saber qué parte de cada producción es posible asignar a Kaufman; pero, fijándonos en ciertas características que muchos de ellos poseen en común, podemos atribuirle una fértil imaginación para componer escenas efectistas, un diálogo inteligente y variado y un fino olfato para adivinar los gustos del público. Aparentemente, carece de habilidad para crear argumentos y caracteres. Las más destacadas escenas de las piezas de Kaufman presentan situaciones ilógicas que, no obstante, el público acepta de buena gana. *Beggar on Horseback (Ladrón a caballo)*, escrita en colaboración con Marc Connelly, relata las consecuencias de un sueño impresionista — parte central de la obra, en donde la realidad está inteligentemente caricaturizada — por las cuales un joven se dedica a los negocios y gana un millón de dólares en su primera operación. Si el segundo acto era expresionista, el primero y último son realistas. *Of Thee I Sing (Canto sobre ti)* (1932) es una comedia musical, escrita en colaboración con Morrie Ryskind, cuyas canciones son de George Gershwin : satiriza la política de los Estados Unidos al presentar una campaña presidencial basada en el pretendido amor romántico entre el candidato y una ganadora de un concurso de belleza. *You Can't Take It With You (Vive como quieras)* (1936), obra escrita en colaboración con Moss Hart, formula la sencilla filosofía de que cada uno puede ser feliz viviendo una vida propia y sin contrariar las inclinaciones y aptitudes personales ; de este modo, la familia Sycamore combina las más variadas manías o chifladuras — la pintura, el ballet y las aptitudes para ser bombero — en una mescolanza de gracias y desatinos. *The Royal Family (La familia real)* (1928) y *Dinner at Eight (Cena a las ocho)* (1932) las escribió con Edna Ferber.

Marc Connelly (1890), colaborador, como hemos dicho, de Kaufman, trabajó solo, cuando escribió la encantadora fantasía

por la cual será siempre recordado: *The Green Pastures (Los verdes pastos)* (1930), basada en un libro de apuntes elaborados por Roark Bradford sobre el concepto del negro ineducado en el Viejo Testamento. Mientras ángeles morenos gozan de delicias celestiales, tales como pescar pececillos recién nacidos y fumar cigarros puros de diez centavos, el Señor crea un mundo que le causa muchas dificultades hasta que Él comprende que debe ser un Dios de amor más bien que un Dios de ira y venganza.

SIDNEY HOWARD (1891-1939) es autor de cuatro o cinco obras muy representativas del teatro americano. Howard prefiere el realismo a la experimentación, y las excelencias dramáticas a las literarias. Su primera obra de mérito, *They Knew What They Wanted (Ellos sabían lo que deseaban)* (1924) presenta la historia de un vinatero italiano de California, que necesita una esposa e hijos, y la de una camarera de San Francisco, que desea una casa. *Ned McCobb's Daughter (La hija de Ned McCobb)* nos muestra a la hija de un capitán de un «ferryboat» y su lucha para ganarse la vida, mucho más difícil aún por las interferencias de su indigno esposo y de su cuñado gangster. *The Silver Cord (El cordón de plata)* (1926) es el estudio de un carácter casi freudiano: una madre y su influencia sobre sus hijos. *Yellow Jack* es un dramático relato de la fiebre amarilla en Cuba, heroica batalla librada por científicos y soldados bajo la dirección de Walter Reed. Con la colaboración de Sinclair Lewis, Howard escribió una versión teatral de *Dodsworth*, que añade nuevos aspectos al espíritu de la novela original. Aunque el derecho de Howard para ocupar un elevado lugar dentro de la literatura dramática americana es indiscutible, su modestia personal y su falta de estilo le han colocado casi en una posición inferior a escritores de igual o menor importancia.

ROBERT E. SHERWOOD (1896) ha escrito muchas obras de éxito, ha ganado tres Premios Pulitzer, pero será siempre recordado especialmente por una, que sobresale entre las demás: *Abe Lincoln in Illinois (Abe Lincoln en Illinois)* (1939). En doce escenas, que empiezan en 1883, cuando Lincoln era un tendero que pasaba sus noches estudiando gramática, y acaban en 1861, cuando dejó Springfield para ir a la Casa Blanca, Sherwood describe la vida del protagonista, desde su melancólico y humorístico carácter de los primeros tiempos, hasta que se erigió en resuelto conductor de la nación, destacando la gigantesca personalidad con que sirvió tan elevado destino. Su peculiar mezcla de pesimismo y determinación está muy bien expresada en su discurso de despedida, que Sherwood compuso con fragmentos de las más famosas oraciones de Lincoln. Hay un sincero mensaje social en todas las obras maduras de Sherwood. *The Petrified*

Forest (El bosque petrificado) (1935), que ocurre en el desierto de Arizona, simboliza la civilización moderna como un bosque petrificado de ideas pasadas de moda. *Idiot's Delight (La delicia del idiota)* (1936), al presentar a viajeros de varias nacionalidades en un hotel de los Alpes, es una condena general de la guerra. *There Shall Be No Night (No habrá noche)*, basada en la invasión rusa de Finlandia, sugiere que hasta un pacifista debe luchar bajo ciertas circunstancias. *The Rugged Path (El sendero abrupto)*, su primera obra después de la última guerra, afirma el inalterable idealismo del hombre corriente. Sherwood, respondiendo a la influencia de Shaw, escribió una divertida comedia seudohistórica a la manera de *César y Cleopatra: The Road To Rome (El camino a Roma)* (1927). Su *Reunion in Vienna (Reunión en Viena)* (1931) sigue tan perfectamente la tradición continental, que podría pasar fácilmente como una traducción.

THORNTON WILDER (1897) desertó de la novela (véase como novelista) para escribir teatro, cuyos convencionalismos atacó en *Our Town (Nuestra ciudad)* (Premio Pulitzer de 1938): es un escenario cuya única decoración son unas pocas sillas y mesas, los actores presentan la típica vida — alrededor de 1900 — de una pequeña ciudad americana — Grover's Corners, New Hampshire —, mientras un director de escena, a la manera del coro griego, da amistosamente al público comentarios explicatorios de lo que está ocurriendo. Al final de los tres actos — que corresponden respectivamente a « Life » (« La vida diaria »), « Love and Marriage » (« Amor y matrimonio ») y « Death » (« La muerte ») —, los muertos, en el pequeño cementerio de Nueva Inglaterra, expresan su creencia de que « algo profundo y eterno se abre camino para cada ser humano ». Menos convencional todavía es la alegórica pieza *The Skin of Our Teeth (La piel de nuestros dientes)* (1942), al presentar al conjunto de la humanidad en todas partes y en todas las épocas. Mr. Antrobus, de Excelsior, Nueva Jersey, personificando a la humanidad, regresa de la oficina a su casa para desarrollar sus importantes inventos, la rueda y el alfabeto. Adviene la Edad del Hielo, y la familia Antrobus se salva quemando todos sus muebles, incluyendo los asientos del teatro, que deben acarrear los acomodadores. Más tarde, en una asamblea de una Ciudad Atlántica, organizada por la Honorable y Antigua Orden de los Mamíferos, Género Humano, míster Antrobus es inquietado por una belleza del baño, que representa a la coquetería femenina, y por su esposa, símbolo de la estabilidad o permanencia femenina. Viene el Diluvio, y la familia Antrobus se salva en el Arca. El tercer acto ocurre justamente después de la guerra, de cualquier guerra, y el joven Henry Antrobus, el eterno Caín, es descubierto como enemigo. Al acabar

la obra, las Horas marchan por la ventana, citando frases de filósofos de varias épocas. Así ha escapado el hombre, a través de las edades, por la piel o cutícula de sus dientes — « por un pelo » —, y así continuará. La obra presenta, pues, la lucha del hombre por su sobrevivencia, cayendo, trepando, destruyéndose, pero sobreviviendo siempre « in extremis » : el tema es antiguo como el tiempo, tanto como un auto sacramental medieval. Es un tributo a lo indestructible de la raza humana, a pesar de las guerras y cataclismos. Con todas estas diferencias, hay ciertas semejanzas en las obras de Wilder. Todas muestran un interés profundo por los problemas eternos de la humanidad, una relación con las obras de los grandes escritores, desde los profetas hebreos a James Joyce, un humor que va desde la ironía hasta lo tumultuoso, y un estilo que se caracteriza por sus cadencias poéticas.

Si O'Neill es el representante de la tragedia, S. N. Behrman (1893) lo es de la comedia. *The Second Man (El segundo hombre)* (1927) es su primera obra libre de influencias. En *Brief Moment (Breve momento)* (1931) y *Biography (Biografía)* (1932) sigue cultivando la técnica que empleó en la anterior. En *Breve momento*, el héroe es un habitante del mundo intelectual que se contenta con analizar las situaciones intelectualmente y, entonces, compensa su falta de exaltación con el cultivo de aquella gracia y talento. *Biografía* es otro vehículo para comentar el lado burlesco de algunos de los predicados de la vida moderna. Su heroína es una pintora mediocre, pero de éxito, y con gran talento para ganarse su vida. Surge el dilema cuando tiene que escoger entre dos hombres : el primero un oportunista, el segundo un idealista revolucionario. Pero ella resuelve no escoger a ninguno de los dos, en virtud del derecho del espectador, es decir, de la tolerancia. El revolucionario dice cuanto puede decirse en contra de la actitud de ella : la acusa de indolencia y cobardía, responsables ambas de las injusticias del mundo. Pero la heroína insiste en su derecho a la neutralidad : el talento y la tolerancia son formas de belleza y, como tales, la proveen de su propia razón de ser. Ambas obras de Behrman son, desde luego, artificiosas. En *Rain from Heaven (Lluvia del cielo)* (1934) encontramos la misma situación de *Biografía :* una mujer inteligente en conflicto por dos hombres, cada uno de los cuales es capaz por ella de un fanatismo incomprensible. Pero en esta obra, uno de los hombres es un héroe de la aviación americana ; el otro, un refugiado alemán, y la escena ocurre en Inglaterra. Otras obras suyas : *End of Summer (Fin de verano)* (1936), *Wine of Choice (Vino selecto)* (1938) y *No time for Comedy (No hay tiempo para comedia)* (1939). El talento de Behrman le capacita

para construir diálogos realmente sugeridores, y de aquí que sus comedias no sean ni didácticas ni triviales. Aún más: escribió comedias importantes en una época poco propicia para ello.

ELMER RICE (1892), después de escribir dos obras, obtuvo un gran éxito con *The Adding Maching (La máquina de sumar)* (1923), exposición teatralmente efectiva de una fábula nihilista: *Mister Zero (Mr. Cero)*, un ser totalmente insignificante, hasta después de haber sido transportado al cielo. La acción de la obra es plenamente expresionista y se desarrolla en un plano tan alejado de la farsa como del realismo. No es una fotografía de la realidad, pero tampoco puede decirse que la estilice, en el sentido exacto de la palabra. En cambio, sí estiliza el mecanismo de la época moderna. Sin embargo, no es una visión puramente externa, sino que surge desde el fondo de las almas de sus personajes, protagonistas de la estandarización capitalista, de la exploración en serie. *Street Scene (Escenas de la calle)* (1929) presenta un cambio en la actitud de Rice: su incorporación a la propaganda social. Y esta nueva orientación es seguida principalmente por *The Subway (El suburbano)* (1929), *We, the People (Nosotros el pueblo)* (1933), *Judgment Day (El día del juicio)* (1934), *Between Two Worlds (Entre dos mundos)* (1934), etc.

JOHN HOWARD LAWSON (1895) descuella principalmente por sus dos obras expresionistas *Roger Bloomer* (1923) y *Processional (Procesional)* (1925). La primera es una trasplantación del expresionismo germánico; sin embargo, añadía un nuevo elemento —el *vodevilesco*— que servía de vehículo a la sátira, más directa y más dúctil a la vez que la excesivamente grave sátira espiritual de los alemanes. En la segunda obra citada, Lawson ensalza la exuberante salud de América. Sin embargo, en *Gentlewoman (Gentil mujer)* y en otras obras, alude a la opinión marxista de que Norteamérica se halla en decadencia.

SIDNEY KINGSLEY (1906) es mejor conocido por sus primeras obras *Men in White (Hombres de blanco)* y *Dead End*. La primera presenta la vida de médicos y enfermeras en un hospital de Nueva York, y muestra cómo sus ideales y su trabajo están en pugna muchas veces con sus deseos. La segunda retrata de un modo realista las vidas de los niños que crecen en los suburbios a lo largo del East River, y, presentadas en irónico contraste con aquéllas, las condiciones en que viven los vecinos ricos que habitan los apartamentos de la orilla. *The World We Make (El mundo que hacemos)* (1939), adaptada de la novela de Millen Brand *The Outward Room*, es un estudio de una muchacha rica y psicopática que se convierte en amante de un lavandero y recupera su salud mental en contacto con la gente pobre y sencilla. *The Patriots (Los patriotas)*, al glorificar los esfuerzos de Jefferson

para inculcar los principios democráticos a la joven nación y al presentar a Hamilton como el jefe contrario, era aparentemente un intento para retratar al gran virginiano de un modo parecido al de Sherwood con respecto a Lincoln. El valor dramático de Kingsley consiste en la acertada elección de los argumentos y en la sagaz observación de detalles realistas, particularmente de la vida neoyorquina.

CLIFFORD ODETS (1906) escribió varias obras en su temprana juventud, que no alcanzaron gran éxito. Luego, se enfrentó con los problemas sociales. En 1935, su grupo teatral le estrenó *Waiting for Lefty (Esperando a Lefty)*. La reacción del público fue muy favorable y, seis semanas después, el grupo le representó su primera obra larga *Awake and Sing (Despertad y cantad)* (1935). En la primera obra, el escenario es la plataforma de un mitin obrero y los espectadores son los miembros sindicales que escuchan. Se entabla una discusión acerca de una huelga de taxis, y personas del público se levantan para interrumpir o protestar. Finalmente, cunde la noticia de que Lefty, el camarada que todos esperan, ha sido asesinado, y la acción termina con el grito de « ¡Huelga! ». La técnica de la caracterización es el claroscuro. Pero lo más importante de la obra era su carácter polémico. *Despertad y cantad* posee cualidades diferentes. Se ha dicho que fue escrita antes de que su autor abrazara la causa marxista. En cualquier caso, el efecto general es más dramático que didáctico, y muchos críticos reconocieron inmediatamente en su autor un talento inédito y poco común. Casi todos los personajes de *Despertad y cantad* forman parte de una familia judía. El « medio » ha sido llevado muchas veces a la escena, pero raramente ha sido descrito con tanto realismo o con una tan impresionante mezcla de intimidad emocionadora e independencia intelectual. La moral manifiestamente es revolucionaria, pues, al final de la obra, el hijo más joven de la familia se libera de la obsesión que le atormenta rebelándose contra la pobreza que le separa de su amada, y lanzándose a la lucha de clases. Odets ha sido comparado con Chekhov. *Till the Day I die (Hasta el día en que yo muera)* (1935) muestra la brutalidad nazi, y *Paradise Lost (Paraíso perdido)* (1936) es un estudio de la sociedad americana en su proceso de desintegración, de acuerdo con la profecía marxista. Después de *Golden Boy (Niño dorado)* (1937), *Rocket to the Moon (Cohete a la luna)* (1938) presenta a la clase media baja americana ; sus caracteres principales se distinguen por su manifiesto instinto de rebelión, pero no hay nada explícitamente doctrinario en el énfasis con que se describe la pobreza, que pesa como un fatalismo sobre sus vidas. Ni *Night Music (Música nocturna)* (1940) ni *Clash by Night (Aplastado por la noche)* (1941)

fueron comercialmente un éxito y ninguna añade nada a la reputación de Odets, aunque la segunda tiene destellos de la fuerza dramática que determinaron el triunfo de *Rocket to the Moon (Cohete a la luna)* y *Awake and Sing (Despertad y cantad).*

LILLIAN HELLMAN (1905) inició su carrera literaria con un vigoroso drama centrado en torno a un niño malicioso, *The Children's Hour (La hora de los niños)* (1934), pero pronto dedicó exclusivamente su atención a los temas sociales, primero con *The Little Foxes (Los pequeños zorros)* (1939), crítica de la sociedad capitalista, y *Watch on the Rhin (Guardia en el Rhin)* (1941), en la cual, la idea dominante es la condena de la Alemania nazi. *Another Part of the Forest (Otra parte del bosque)* (1947) reincide en el tema de *Los pequeños zorros* y es, teatralmente, la mejor pieza de Hellman.

WILLIAM SAROYAN (1908), estudiado ya como novelista, cultivó también la forma dramática. Después de escribir *The Hungers (Los hambrientos)* (1939), compuso *My Heart's in the Highlands (Mi corazón está en las Tierras Altas)* (1939), que pinta a un poeta sin fortuna, cuya principal dificultad — obtener algo de comer para su hijo y para sí mismo — es temporalmente solucionada por la aparición de un anciano que toca el cornetín y al cual los vecinos le dan un tributo de huevos, frutas y vegetales. En *The Time of Your Life (El tiempo de vuestra vida)* — que ganó el Premio Pulitzer —, un misterioso alcohólico, habitual de las tabernas del puerto, actúa como « deus ex machina » en las vidas de un grupo de fantásticos infortunados y ayuda a desembarazar el mundo de la única persona realmente poco diestra en cualquier juego. Una media docena de quiméricos personajes son divertidos al par que patéticos. Aquellas gentes van a las tabernas y cafés del puerto de San Francisco para olvidar, de un modo o de otro, sus penas o su forzosa vagancia. El protagonista de la obra es, pues, el tipo de borracho rico, cuya única ocupación en la vida parece ser la de gastar dinero a manos llenas y por impulso generalmente benévolo. El tipo del villano está representado por un reformador moral que intenta hacer carrera política arrestando a los dueños de las tabernas y cafés-concierto. Un pianista negro añade melancolía e interés incidental a la pieza, cuya tesis general parece ser que la gente que gasta su vida en seguir los dictados de su corazón o en ayudar a los demás es buena, mientras que aquellos que interrumpen o interfieren la libertad y felicidad de los otros, son malos. De las últimas obras teatrales de Saroyan, la mejor es *The Beautiful People* (1941), que presenta unos caracteres excéntricos, tales como una muchacha que siente una especial predilección por los ratones, y un afectuoso hermano que la engaña con la idea de que los

ratones le corresponden en su cariño. *Razzle Dazzle (Tiovivo)* (1942) es un conjunto de 16 obras cortas, ballets, zarzuelas cómicas, con ensayos introductorios acerca de su composición. El libro posee la fascinación del extraño e indisciplinado talento de Saroyan. Incluso *The Great American Goof*, de calidad muy escasa, posee una notable vitalidad. Como algunos comediógrafos y músicos de jazz, Saroyan está creando un cálido y genuino arte popular. *Get Away, Old Man (Vete, viejo)* (1943) es una obra en dos actos. Puede ser o no autobiográfica en su substancia ; cuenta la historia de un joven escritor de Hollywood y el afán de un productor que le busca para que escriba una obra basada en lo que él ha concebido e imaginado y que será la más grande historia jamás escrita hasta entonces. *Jim Dandy* (1947) teatraliza el tema del amor fraternal. La acción se desarrolla en un huevo transparente, en donde se hallan representadas la realidad inmemorial y la realidad inmediata. Nos hallamos ante la técnica típica de Saroyan y el « mensaje » que nos da en *Jim Dandy* es el que nos ha brindado a través de toda su producción literaria. El surrealismo de Saroyan, que no es precisamente el de Dalí, consiste en una representación simbólica de la irracionalidad sin esperanza y de la futilidad de las cosas. Saroyan la usa como punto de partida para mostrar de qué caos moral puede levantarse el hombre a un mundo de belleza y fraternidad : tal es la fe de Saroyan. Sus caracteres son, una vez más, figuras simbólicas que actúan en un vacío del cual se ha extraído el oxígeno de la realidad. Muchos poseen un indudable encanto, hablan a veces un lenguaje poético, y su mensaje nos dice que toda la gente es bella y buena. *Don't Go Away, and Two Plays More (No os vayáis y dos obras más)* (1949) pinta a seis hombres que condenados a morir de cáncer, buscan un sentido a la vida para no caer en la locura. Obra muy saroyanesca ; el diálogo es lírico. Hay momentos muy elocuentes : los condenados recuerdan las experiencias agradables de sus vidas. Son hombres sin esperanza, pero con alientos de bravura y hasta de belleza.

El teatro Federal, bajo la dirección de HALLIE FLANAGAN (1890), difundió por todo el país obras de carácter social y político, utilizando una técnica experimental, tales como *Injunction Granted* (1936) y *Power (Fuerza)* (1937). Entre los cultivadores del teatro proletario es menester citar a ALBERT MALTZ (1908), autor de *Merry-Go-Round* (1932) y *Black Pit* (1935).

MARY COYLE CHASE (1907) es autora de una farsa o comedia de fantasía, que ganó el Premio Pulitzer y ha sido llevada al cine, después de obtener un éxito extraordinario en la temporada 1944-45. El método de Mary C. Chase es realista, pero su contenido está lleno de fantasía poética. *Harvey* (1944) — tal es

el título de la obra — es un conejo gigantesco, amigo y acompañante ideal del protagonista de la obra. Éste es un hombre que vive «en las nubes», en un mundo de poesía, que para la gente vulgar es poco menos que la sede de la locura, en diálogo constante con Harvey, el espíritu bueno que le sigue por todas partes y comparte su vida : ambos embellecen, a la postre, la vida de las gentes, las cuales renuncian a sacarlos de tal locura, a alejarlos de « la otra verdad » de las cosas y de la vida. Harvey es un personaje simbólico de la obra : no lo vemos, pero lo sentimos por los gestos y las palabras del hombre que lo ha inventado. Harvey transforma a los seres a los cuales se acerca : es la hermosura, la bondad, la poesía en el mundo de lo cotidiano. Harvey difunde alegría y embellece la existencia.

Tennessee Williams (1914), nacido en Columbus, Mississipí, es otra de las grandes figuras del teatro actual, no obstante su reciente revelación como dramaturgo. Es un joven soñador, más bien un poeta, que, a pesar de su evidente americanismo, vive en un mundo imaginativo y fantástico. Y es este mundo suyo lo que ha llevado al teatro, todo un ciclo de belleza, toda una nueva teoría dramática. Tennessee Williams estudió en la Universidad de Missouri, en Iowa y en Washington University. Ha obtenido los más altos galardones teatrales : la beca Rockefeller para obras de teatro, en 1940; el premio Grant del Instituto de Artes y Letras; el del New York Drama Critics Circle, en 1944-45 y 1947-48; el Pulitzer, en 1948. Inició su carrera dramática con *Battle of Angels (Batalla de ángeles)*, en 1940. Pero su primero y grandioso triunfo fue *The Glass Menagerie (El zoo de cristal)*, en 1944. La obra cuenta la sencilla historia de una madre que ansía casar a su hija y las experiencias de ésta con un hombre que su hermano lleva a su casa a petición de la madre. El dibujo de los personajes es sorprendente, y en la tragedia asoma un humor sutil y delicado. Los caracteres son universales en el más amplio sentido y tan reales como personas vivientes. La obra es una maravilla, un verdadero prodigio de belleza, sencillez, poesía y hondura, y también humanidad, dentro de una tonalidad levísima, suave e inquietante a la vez. Cuatro personajes, en un pequeño aposento oscuro y vulgar — tres de los cuales viven en él — tienen vergüenza y miedo de sí mismos. Los animales de vidrio, el pequeño zoo de cristal, son la alegría de la pobre Laura, eterna adolescente que, cuando uno de ellos se rompe, llora sin consuelo. Nada hay de enfático en los diálogos, sino una belleza e intensidad profundas, soterradas. El monólogo del hermano con un letrero luminoso de cigarrillos, encendiéndose y apagándose sin descanso, es conmovedor. *El zoo de cristal* triunfó en los Estados Unidos, en París y en Buenos Aires, interpretada en esta

última ciudad por Margarita Xirgu. Después de esta obra, Williams escribió, en colaboración con Donald Wyndham, *You touched me* (1946) obra sin poesía ni ensueño que no obtuvo éxito ninguno : una comedia más. En 1945 apareció un volumen que contenía obras en un acto ; se llamaba *27 Wagons full of Cotton (Veintisiete vagones llenos de algodón)* : presentaban el sombrío mundo de la imaginación, poblado por vírgenes locas, poetas ninfomaníacos y fracasados ; había también incesto, asesinato, adulterio, pecado sin alegría y pasión odiosa. Pero sería un error calificar de obscenas a estas obras ; es más acertado llamarlas sentimentales. Por fin, en 1947, se representó la comedia *A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado deseo)*, que triunfó plenamente en Broadway. La acción se desarrolla en Nueva Orleáns, en donde hay dos tranvías con nombre en vez de número : « Cementerio » y « Deseo », dos barrios antiguos y característicos de la ciudad. Como todo drama verdadero, la obra es tan simple como una figura geométrica : es una línea en crescendo. El papel de la protagonista, Blanche du Bois — que va a visitar a su hermana en un barrio de Nueva Orleáns —, tipo de belleza del Sur, es difícil y dramático. Para algunos críticos, Williams ha desarrollado un típico caso freudiano ; a nosotros nos parece que se ha manifestado una vez más como poeta, sin ataduras de ninguna clase, tratando a sus personajes con una emocionante ternura. El resultado de su actitud es un logro indiscutible. *Summer and Smoke (Verano y humo)* es su última obra, representada en Broadway en 1948. Es la historia de la hija de un pastor protestante en la estancada y pequeña ciudad de Glorious Hill, Massachusetts, y los conflictos de amor que le suceden, a consecuencia de sus inhibiciones. En algunos aspectos, acaso sea la mejor obra de Williams. Está concebida con profunda comprensión y, en sus escenas finales, alcanza un elevado hálito poético. El llanto de Alma Winmiller, ante la tremenda indiferencia del mundo, es un llanto irremediable, sin consuelo, desesperado.

En las obras de Williams la trama y la acción externas son de escasa importancia. Tampoco hay en ellas muchos personajes, ni escenas efectistas, ni grandes discursos. A Williams sólo le interesa la atmósfera interna, la música de fondo que actúa como elemento consolador en medio de la fealdad e incongruencia del mundo actual. Los personajes, aparentemente irreales o inconcretos, ofrecen facetas llenas de humanidad que Williams sabe presentar en toda su desnudez ante los ojos del espectador. Lo burdamente teatral ha sido sustituído por lo poético, por el dolor investido de una gracia irresistible. Una obra de Williams emociona, enternece, eleva y arrebata el espíritu a un mundo de ensueño. ¿Por qué? Sencillamente, porque es una obra de arte : la poesía llevada a la escena.

Como hemos señalado, el teatro americano actual se caracteriza por sus experimentos con la fantasía, el simbolismo y lo poético. Tal hecho evidencia una reacción por parte de dramaturgos y del público ante las limitaciones inherentes al cultivo realista de los tópicos al uso, y un esfuerzo para crear obras de una mayor intensidad, sirviéndose para ello de métodos que no sean estrictamente realistas y de temas completamente alejados del tópico.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Abolicionismo, 103.
Abolicionistas, 100, 104, 116.
Acta del Timbre, 25.
Adams, Henry, 149, 170-172.
— John, 27, 31, 34, 42.
— Samuel, 27, 31.
Addison, 26.
Agapida, Fray Antonio, 55.
Agee, James, 356.
Aiken, Conrad, 355.
Alcott, Amos Bronson, 86.
— Louisa May, 86.
Aldrich, Thomas Bailey, 153.
Allen, Ethan, 48.
— James Lane, 142.
Allston, Washington, 71.
Americanismo, 25.
Ames, Fisher, 37.
« Anarquistas de Chicago », 178.
Anderson, Maxwell, 377.
— Sherwood, 237-241.
Andre, Mayor, 36.
Antiesclavistas, 85, 102, 116.
Asch, Sholem, 301.
Atherton, Gertrude, 202.

Babbit, Irving, 369.
Bacon, Nathaniel, 8.
Baker, Howard, 357.
Baladas, 35.
Bancroft, George, 146.
Barlow, 43.
— Joel, 38.
Barry, Philip, 378.
Basil de Selincourt, 301.
« Bay Psalm Book », 20.
Beaumont, 1.
Beecher, Henry Ward, 102.
Belasco, David, 371.
Belknap, Jeremy, 45, 47.
Benet, Stephen Vincent, 349.
Beverley, Robert, 9.
Biblia, 4, 13, 15.
— impresa en América, primera, 15.
Biblioteca Pública de Filadelfia, 29.
Bishop, John Peale, 356.
Blackmer, R. P., 356.
Blair, James, 9.
Blankenship, Rusell, 370.
Bleecker, Ann Eliza, 46.
Bogam, Louise, 356.
Boston, 14.
Boyd, James, 302.
Boyle, Kay, 303.
Brackenridge, Hugh Henry, 41, 45.
Bradford, William, 11, 12.
Bradstreet, Anne, 20, 120.
Bromfield, Louis, 244-249.
Brook Farmers, 87.
Brooks, María, 71.
Brown, Charles Brockden, 46.
— John, 102.
Browne, Charles Farrar, 166.
Brownell, William C., 368.
Brujería, 10, 12, 17, 87.
Bryant, William Cullen, 44, 65-69.
Buck, Pearl S., 243.
Burke, Edmund, 25, 26.
Burns, 107.
« Burwell Papers », 8.
Byrd, William, 9.

« Caballeros », 4.
Cabell, James Branch, 204-208.
« Cabezas redondas », 4.
Cable, George Washington, 140.
Caldwell, Erskine, 297-300.
Calverton, F., 370.
Calvinismo, 13, 37.
— ortodoxo, 73.
Calvino, 18, 22.
Canby, Henry Seidel, 369.
Capitalismo americano, 33.
Capote, Truman, 310.
Caruthers, William Alexander, 124.
Carver, Jonathan, 48.
Castigo corporal, 86.
Cather, Willa, 227-229.
Channing, doctor, 73.
— William Ellery, 85, 87.
Chapman, 1.
Chase, Mary Coyle, 386.
Chaucer, 2.
Chauncy, Charles, 16.
Chester, Randolph, 202.
Chicago, 335, 336.
Choate, Rufus, 99.
Churchill, Winston, 36, 202, 214.
Clark, 50.
Clemens, Samuel Langhorne, 166-169.
Clero, poder del, 13.
« Club Trascendental », 73.
Colegios, primeros, 24.
Colonias del Norte, 5.
— del Sur, 5.

Color local, 163.
Comunismo, 86.
Concord, Escuela de, 73, 78, 81, 83, 86, 87, 116.
Conelly, Marc, 379.
Cooke, John Esten, 125.
Cooper, James Fenimore, 60-64.
Correos, 29.
Cotton, John, 14.
« Craddock, Charles Egbert », 141.
Cranch, Christopher Pearse, 87.
Crane, Hart, 356.
— Stephen, 188-192.
Crawford, Francis Marion, 202.
Cristiandad liberal, 73.
Críticos, 368, 370.
Cuáqueros, 87.
Cuentistas, 140.
Cummings, Edward Estlin, 258-260.
Curwood, James Oliver, 173.

Dana, Richard Henry, 69.
Davidson, Donald, 356.
Davis, Rebeca Harding, 173.
Declaración de Independencia, 30, 102.
« Declaration of Sentiments », 104.
Dekker, 1.
Dell, Floyd, 301.
Descripciones de la vida fronteriza, 71.
Dewey, John, 366.
Dickinson, Emily, 311, 314-317, 326, 350.
— John, 35.
Dos Passos, John, 260-268.
Drake, Joseph Rodman, 69.
Dreiser, Theodore, 196-201.
Dunlap, William, 45.
Dwight, Timothy, 36, 37.

Eberhart, Richard, 356.
« Edad Dorada », 163, 169, 170.
Editoriales, 51.
Edwards, Jonathan, 18.
Eggleston, Edward, 149, 173.
« Eliot, George », 77.
Eliot, John, 15, 20.
— T(homas) S(tearns), 350-354.
Emerson, Ralph Waldo, 3, 53, 75-80, 82, 83.
Emmanuel College, 15.
Engle, Paul, 356.
Erskine, John, 301.
Esclavitud, 5, 38, 53, 73, 80, 82, 97, 98, 100, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 117, 124, 140, 141.
— abolición de la, 105.
Esclavo fugitivo, ley del, 98.
Escritores de la ciudad, 149.
— menores, 70.
« Escuela de pesadilla », 47.
España, 113.
« Evangelio de la patata », 74.
Everett, Edward, 99.

Farrell, James T., 305-307.
Faulkner, William, 276-285.
Federalismo, 37.
Ferber, Edna, 302, 379.
Fernando de Aragón, 55.
Fisher, Dorothy Canfield, 231-233.
Fiske, 27.
— John, 149.
Fitch, Clyde, 371.
Fitzgerald, F. Scott, 257.
Flaccus, Kimball, 356.
Flanagan, Hallis, 386.
Fletcher, 1.
Foerster, Norman 370.
Folger, Peter, 22.
Forrest, Edwin, 45.
Foster, Hannah, W., 46.
Fox, 26.
Frank, Waldo, 370.
Franklin, Benjamín, 29-31.
Freneau, Philip, 36, 40-43.
Frost, Robert, 312, 323-329.
Fuller, Henry B., 301.
— Margaret, 86.

Gale, Zona, 229.
Garland, Hamlin, 178.
Garrison, 103.
Generación perdida, 253.
Gerould, Katherine Fullerton, 301.
« Gilded Age », 173.
Gilette, William, 371.
Giovannitti, Arturo, 338-342.
Glasgow, Ellen, 225-227.
Godfrey, Thomas, 44.
Gold, Michael, 242.
Gookin, Daniel, 12.
Granja Brook, 73, 87.
Grant, Ulises S., 149.
Green, Anne, 302.
— Julien, 302.
Gregory, Horace, 356.
Grey, Zane, 173, 201.
Griswold, Rufus W., 126.
Guerra Civil, 5, 102, 117, 123, 163, 166, 173.
Guerra Civil española, 273.
Guerra Mejicana, 117.
Guerra Mundial (1914-1918), 210.
Guerra de Secesión, 97.

« Hail Columbia », 36.
Hall, James, 72.
Halleck, Fitzgreene, 69.
Hamilton, 42.
— Alexander, 33.
Hammond, John, 8.
Hancock, John, 27.
Harper, Albert, 304.
Harris, Joel Chandler, 141.
Hart, Moss, 379.
Harte, Bret, 163.

Hartford, 15.
Harvard, 116, 118, 120.
— College, 10, 16, 17, 51, 72, 109-111.
— University, 103.
Hawthorne, 10.
— Nathaniel, 87-93.
Hayne, Paul Hamilton, 135.
Hazlitt, Henry, 370.
Heaton, Mary, 242.
Hearn, Lafcadio, 142-144.
Hecht, Ben, 303.
Hemingway, Ernest, 268-276.
Henry, Patrick, 27, 31, 97.
Hergesheimer, Joseph, 208.
Herrick, Robert, 212-214.
Hersey, John, 309.
Higginson, Francis, 12.
— Thomas Wentworth, 149.
Hildreth, Richard, 149.
Hillhouse, James Abraham, 70.
Historia, 47.
Historiadores, 144, 149.
Hocking, William Ernest, 368.
Holmes, Oliver Wendell, 120-123.
Hooker, Thomas, 15.
Hopkinson, 36.
— Francis, 35, 39, 45.
— Joseph, 36.
Hovey, Richard, 317.
Howard, Sidney, 380.
Howe, Ed., 173.
Howells, William Dean, 174-178.
Hugues, Langston, 358.
Humoristas, 165.
Humphreys, 44.
Hurbard, William, 12.
Hutchinson, Thomas, 13.

Imaginación y sentimiento, 53.
Imaginistas, 342.
Independencia, 26.
Individualismo, 52.
Industrialismo, 254.
Ingram, John, 126.
Irwing, Washington, 54-60.
Isabelina, época, 9.
— literatura, 4.
Isabelinos, 1, 17, 20.

Jackson, Helen Hunt, 87.
James, Henry, 179-185.
— William, 359.
Jamestown, 1.
Jarrell, Randall, 357.
Jay, 31.
Jefferson, Thomas, 32.
Jeffersonismo, 124.
Johnson, 26.
— Edward. 12.
— James Weldon, 357.
Johnston, Mary, 202.
Josselyn, John, 13.

Kaufman, George S., 379.
Kennedy, John Pendleton, 124.
Key, Francis Scott, 36.
Kingsley, Sidney, 383.
Kirkland, Caroline M., 72.
— Joseph, 173.
« Knickerbocker Magazine », 51.
« Knickerbockers », 51, 54, 60, 128.
Knight, Sarah Kemble, 13.
Krutch, Joseph Wood, 370.
Kyne, Peter B., 173.

Ladd, Joseph Brown, 44.
Lanier, Sidney, 136-139.
Lardner, Ring, 241.
Laud, persecución de, 15, 16.
Laurens, Henry, 48.
Lawson, John Howard, 383.
Lee, Richard Henry, 27.
Leiter, Joseph, 195.
Lewinshon, Ludwig, 302.
Lewis, 50.
— Sinclair, 233-237.
Lincoln, Abraham, 101, 102.
Lindsay, Vachel, 329-331.
Lippmann, Walter, 367.
Literatura de posguerra, 210.
Livingstone, William, 44.
London, Jack, 217-221.
Longfellow, Henry Wadsworth, 2, 110-116, 131.
Lorimer, George Horace, 202.
Lovejoy, O., 368.
Lowell, James Rusell, 110, 116-120.
Lytle, Andrew, 304.

Mac Leod, Norman, 357.
Madison, 31.
Maltz, Albert, 386.
Marquand, John P., 302.
Marshall, John, 149.
Mason, John, 12.
Masters, Edgar Lee, 331-333.
Mather, Cotton, 17.
— Increase, 16.
— Richard, 16, 20.
« May Flower », 10, 11.
McKay, Claude, 302, 357.
McMaster, John, 149.
« Meeting », 10.
Melville, Hermann, 93-97.
Mencken, H. L., 369.
Millay, Edna St. Vincent, 346-349.
Miller, Joaquín, 164.
Mitchell, Jonathan, 203.
Monroe, Harriet, 314.
Montgomery, Robert, 72.
Moody, William Vaughn, 318-320.
Moore, Marianne, 356.
More, Paul Elmer, 368.
Morris, George Parkins, 70.
Morton, Nathaniel, 12.
Motley, John Lothrop, 147.
Movimiento abolicionista, 97.
« Muck-rakers », 210.
Muerte, tema de la, 19.

Mumford, Lewis, 370.
Murfree, Mary Noailles, 141.

Narradores, 140.
Nash, Ogden, 355.
Naturaleza, concepto de la, 53.
Naturalismo, el, 187.
— reacción contra el, 201.
Negros, problema de los, 100, 124, 140, 141.
Norris, Frank, 192-196.
« Norte », 4.
Norton, John, 22.
Novela política, 211.
— social, 209.
Novelas, 45.
Novelistas, 87.
— y cuentistas, 301.
— — últimos, 304.
— sociales, 242.
Noyes, Nicholas, 22.
Nueva Inglaterra, 10, 19.
Nueva Orleáns, 140.
Nueva York, 51, 54, 150.
« Nulificación », doctrina de, 97.
Nutt, Howard, 356.

Oakes, Urian, 22.
Odell, Jonathan, 43.
Odets, Clifford, 384.
O'Hara, John, 307.
« O'Henry », William Sidney Porter, 221-225.
« Oldstyle », Jonathan, 55.
O'Neill, Eugene, 371-376.
Oratoria, 97.
Otis, James, 27.
Oxford, Universidad de, 6.

Page, Thomas Nelson, 141.
Paine, Robert Treat, 36.
— Thomas, 28.
Palfrey, John Gorham, 149.
Parker, Theodore, 85.
Parkman, Francis, 148.
Parrington, Vernon Louis, 28, 370.
Parrish, Anne, 302.
Partido abolicionista, 104.
Parton, James, 149.
Patchen, Kenneth, 357.
Paulding, James Kirke, 64.
Payne, John Howard, 45, 70.
Peabody, Josephine Preston, 371.
Pensadores, 359.
Percival, James Gates, 70.
Percy, George, 9.
Peregrinos, 10, 98.
Periódicos, 51.
— primeros, 23.
Periodismo, 23, 26.
Perry, Ralph Barton, 368.
Peters, Samuel, 48.
Phi Beta Kappa, 65.
Phillips, David Graham, 212.
— Wendell, 100.
Pierpont, John, 70.
« Pilgrims », 4.
« Plan Albany », 29.
Poe, Edgar Allan, 125-135.
Poesía negra, 357.
— nueva, 311, 342.
— — precedentes, 313.
Poetas, 44, 150, 356.
— de Cambridge, 109.
— menores trascendentalistas, 87.
Poole, Ernest, 301.
Porter, Katherine Anne, 303.
Pory, John, 9.
Pound, Ezra, 343-345.
« Prayer Book », 12.
Prescott, William Hickling, 55 144, 146.
Primera Iglesia, 14.
Prince, Thomas, 13.
Princetown College, 18.
Prokosch, Frederic, 357.
Puritanos, 4, 9, 10, 19, 90.
Putnam, Howard Phelps, 356.

Quincy, Joseph, 27.

Ransom, John Crowe, 356.
Real Academia Española, 114.
Realismo, 173.
Relaciones coloniales, 23.
Religión, 13.
Rice, Elmer, 383.
Riding, Laura, 356.
Riley, James Whitcomb, 164.
Ripley, George, 73.
Roberts, Kenneth, 301.
Robinson, Edwin Arlington, 320-323.
Roe, E. P., 173.
Rogers, John, 22.
— Will, 166.
Rölvaag, Ole Edvart, 230.
« Romance » o novela romántica, 201.
« Romancistas » históricos, 209.
Romanticismo, 50, 52, 84, 139.
— geografía del, 54.
— en el Sur, 123.
Romántico, optimismo, 53.
Rowlandson, Mary, 12.
Rukeyser, Muriel, 356.
Rowson, Susana, 46.

Salem, ejecuciones de, 17.
Sandburg, Carl, 312, 333-338.
Sandys, George, 7, 8.
Santayana, George, 79, 360-366.
Sargent, Epes, 71.
Saroyan, William, 251-253, 385.
Sátira, 36.
Satíricos de Hartford, 37.

Scollard, Clinton, 356.
Scott, Evelyn, 303.
Schouler, James, 149.
Schwartz, Delmore, 356.
Sedgwick, Anne Douglas, 301.
— Catherine M., 72.
Separatismo, 123.
Sewal, Jonathan M., 44.
— Samuel, 12.
Shakespeare, 1, 7.
Shapiro, Karl Jay, 356.
Shelley, 47.
Shepard, Thomas, 15.
Sheridan, 26.
« Sheriff », 13.
Sherman, Stuart P., 369.
Sherwood, Robert E., 380.
Shorter, Clement K., 2.
Sidney, Philip, 19.
Sigourney, Lydia Huntley, 70.
Sill, Edward Roland, 87.
Simms, William Gilmore, 72, 125.
Sinclair, Upton, 214-217.
Smedley, Agnes, 242.
Smith, John, 4, 5.
— Samuel Francis, 71.
— William, 9.
Socialismo marxista, 178.
Sociedad Antiesclavista, 104.
— Filosófica Americana, 29.
— Histórica de Massachusetts, 47.
Sparks, Jared, 110, 149.
Sprague, Charles, 71.
Standard Oil, 211.
« Star-spangled-Banner », 36.
Stedman, Edmund Clarence, 154.
Steffens, Lincoln, 211.
Stein, Gertrude, 254-257.
Steinbeck, John, 290-297.
Stelke, Wilbur Daniel, 302.
Stevens, Wallace, 356.
Stoddard, Richard Henry 152.
Stone, A., 45.
Stowe, Harriet Beecher, 108.
Strachey, William, 7.
Stransbury, Joseph, 43.
Street, Alfred Billings, 70.
Stuart, Jesse, 356.
Summer, Charles, 100.
« Sur », 4.
Swift, 45.
« Symposium », 73.

Taggard, Genevieve, 356.
Tarkington, Booth, 203.
Tate, Allen, 356.
Taylor, Bayard, 150-152.
Teatro, 44, 370.
— federal, 386.
Tenney, Tabitha, 46.
Thomas, Augustus, 371.
Thoreau, Henry David, 53, 80-85.
Ticknor, George, 149.
Timrod, Henry, 135.
Tompson, Benjamín, 22.
Tories, 25, 35, 36.
Trascendentalismo, 54, 72.
— de Emerson, 73.
Trascendentalistas, 85, 116.
Trumbull, 36, 44.
« Trust thyself », 74.
Tuckerman, Henry Theodore, 70.
« Twain, Mark », 166-169.
Tyler, Royall, 45, 46.

Unamuno, Miguel de, 80.
Unitarianismo, 73.
« Unitarios Parkeristas », 86.
Universidad de Virginia, 32.

Van Brooks, Wyck, 369.
Van Doren, Carl, 369.
— — Mark, 356.
Van Vechten, Carl, 302.
« Verismo », 179.
Verplanck, Gulian Grommelin, 70.
Very, Jones, 87.
Virginia, pobladores de, 1.

Wall Street, 211.
Wallace, Law, 173.
« Ward, Artemus », 166.
Ward, Nathaniel, 13, 15.
Warren, Joseph, 27.
— Mercy Otis, 45.
— Robert Penn, 356.
Washington, George, 28, 29, 31, 33, 34, 40, 55, 110.
— Marta, 110.
Webster, Daniel, 98.
— Noah, 48.
Weidman, Jerome, 310.
West, Nathanael, 304.
Westcott, Glenway, 304.
Westminster, Abadía de, 115.
Whaler, James, 356.
Wharton, Edith, 185-187.
Wheatlym Phillis, 44.
Wheelright, John Brook, 356.
Whig, 39.
Whitacker, Alexander, 8.
White, William Allen, 202.
Whitehead, Alfred North, 368.
Whitman, Walt, 2, 53, 75, 155-163,
Whittier, 53.
— John Greenleaf, 103-108.
Wigglesworth, Michael, 21.
Wilde, Thomas, 20.
Wilder, Thorton, 249-251, 381-383,
Wilson, Alexander, 44.
— Harry L., 203.
William and Mary College, 9.
Williams, Roger, 14.
— Tennessee, 387-389.
Willis, Nathaniel Parker, 71, 126.
Winslow, Edward, 12.
— Thyra Samter, 302.
Winters, Ivor, 356.

Winthrop, John, 11.
— Robert Charles, 99.
Wirt, William, 27, 149.
Wolfe, Thomas, 285-290.
Wood, William, 12.
Woodworth, Samuel, 70.
Woolman, John, 48.
Wright, Richard, 308.
Wylie, Elinor, 356.

Yale College, 18, 37.
« Yankee-Doodle », 36.

Zaturenska, Marya, 357.

COLECCIÓN «LITERAE ET VITAE»

Manual de Historia de la Literatura francesa, por G. LANSON y P. TUFFRAU. 910 páginas y 48 láminas.

A más de la mejor información histórica sobre la literatura francesa, contiene esta obra un excelente y utilísimo estudio crítico del panorama literario de los últimos decenios.

Historia de la Literatura alemana, por FRITZ MARTINI. Unas 600 páginas y 32 láminas. *(En preparación.)*

Éste es uno de los manuales más informativos y modernos que existen sobre la literatura alemana y viene a llenar el vacío que, en la bibliografía hispánica, se hacía notar de un libro de esta clase.

GRANDES ANTOLOGÍAS - LITERATURA

Antología de Cuentos de la Literatura universal, por RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. 1094 páginas y 16 láminas. *(3.ª edición.)*

Los 400 cuentos más representativos de todas las literaturas y de todas las épocas.

Cuentos completos, por JACOB y WILHELM GRIMM. 719 páginas, 96 dibujos y 8 láminas.

No existe ni un niño, ni un hombre, ni una mujer en ninguno de los continentes hijos de la cultura latino-germánica para quienes no constituyan una íntima realidad los personajes maravillosos de estas historias.

Antología de Leyendas de la Literatura universal, por VICENTE GARCÍA DE DIEGO. Dos tomos con 1667 páginas y 32 láminas. *(2.ª edición ampliada.)*

Este vastísimo panorama de leyendas, donde se reflejan las tradiciones de todos los pueblos, constituye una lectura de inagotable interés y gran amenidad.

Antología de Humorismo, por WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ. Unas 1000 páginas. *(En prensa.)*

Esta magnífica obra constituirá, sin duda, una de las mejores antologías de humorismo que jamás hayan existido.

Antología de Epístolas, por FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA. Unas 1000 páginas. *(En prensa.)*

Colección de las más bellas e interesantes cartas escritas por figuras relevantes de la Literatura universal.

Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica, por GUSTAV SCHWAB. 812 páginas, 16 láminas y 23 dibujos. *(2.ª reimp.)*

Toda persona hallará en esta obra una lectura no sólo instructiva y muy amena, sino de alta calidad literaria.

Leyendas de los dioses y de los héroes romanos, por GUSTAV SCHALK. Unas 350 páginas, 32 láminas y 3 mapas. *(En prep.)*

En este magnífico libro, de alto valor literario, se narran de manera sugestiva y amena, las más hermosas leyendas de la antigua Roma.

EDITORIAL LABOR, S. A.
BARCELONA - MADRID - BUENOS AIRES
RIO DE JANEIRO - MÉXICO - MONTEVIDEO

COLECCIÓN "LITERAE ET VITAE"

G. LANSON - P. TUFFRAU

Historia de la Literatura francesa

Renunciando a la crítica apriorística o tendenciosa de los más destacados de sus predecesores, Gustave Lanson (1857-1934) sentó en su cátedra, como en sus libros, los principios de la Historia Literaria, a saber : estudio concienzudo de todos los elementos históricos que concurren en una obra antes de pasar a su valoración, o, cuando ésta parece estar ya establecida por el consenso de numerosas generaciones, análisis riguroso de las razones que hayan podido justificarla. De acuerdo con esta actitud, siempre objetiva y siempre útil, está redactada su *Historia de la Literatura francesa*, cuya versión manual ofrecemos hoy al público de lengua castellana.

En esta edición, además, la obra original se completa y perfecciona con un extenso estudio del período comprendido entre 1919 y 1950, debido a uno de los más distinguidos discípulos y colaboradores de Lanson, el profesor P. Tuffrau, en quien, a las cualidades de precisión informativa y sutileza analítica de su maestro, se alían una aguda sensibilidad o una amplia comprensión de las tendencias modernas.

Por todas estas razones y por la rica y bien escogida ilustración de esta obra, puede la misma considerarse como uno de los mejores manuales de Historia de la Literatura francesa que existen en la actualidad, y que será de utilidad inapreciable, no sólo para el estudiante, sino también para toda persona interesada en el conocimiento de una de las Literaturas más ricas e influyentes en todos los momentos de la Literatura universal.