ENRIQUE DIEZ-CANEDO

LETRAS DE AMERICA

EL COLEGIO DE MEXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS

de

EL COLEGIO DE MEXICO

3

ENRIQUE DIEZ-CANEDO

LETRAS DE AMERICA

Primera edición, 1944

Queda hecho el depósito que marca la ley
Copyright by *El Colegio de México*

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

por

Fondo de Cultura Económica

ENRIQUE DIEZ-CANEDO

LETRAS DE AMERICA

ESTUDIOS SOBRE LAS LITERATURAS CONTINENTALES

EL COLEGIO DE MEXICO

INDICE GENERAL

Noticia del editor 7

Nota preliminar 9

I

Unidad y diversidad de las letras hispánicas 13

Palabras en el descubrimiento de la placa con el nombre de "Juan Ruiz de Alarcón" sobre la antigua calle del Teatro Nacional 47

Perfil de sor Juana Inés de la Cruz 51

Hacia una edición completa de Rubén Darío:

I. 71

II. 75

III. 81

IV. Una carta y un breve comentario 87

Otras notas acerca de Darío:

I. Una digresión de Alomar y unos versos de Darío 92

II. Rubén Darío en la Sorbona 96

III. Casticismo y americanismo 99

La otra América 104

Los estudios de Isaac Goldberg 113

II

Amado Nervo 123

Aproximaciones a Chocano:

I. Dos coronaciones 132

II. Chocano, poeta épico 136
III. Vidas no paralelas 141

Blanco-Fombona en verso y en prosa:
I. Versos de amor 146
II. Americanismo y novela 150

Ricardo Palma 154

Conmemoración peruana 160

Un centenario ecuatoriano: Juan León Mera . . . 165

Don Joaquín y su *Repertorio* 170

Retrato antiguo de José María Chacón, ensayista sentimental 174

Heredia y Martí 179

Martí en edición española 184

José María de Heredia y las influencias españolas . . 187

III

Francisco A. de Icaza 207

Efrén Rebolledo 213

Tablada y el haikai 216

Enrique González Martínez 222

Facetas de Alfonso Reyes:
I. Las *Huellas* 229
II. El *Correo literario* de Alfonso Reyes . . . 233
III. Comer y cantar 238
IV. La experiencia y la ciencia 242

Lírica mexicana 247

Poetas en antología (Maples Arce) 251

De poesía colombiana 258

Poetas de Bolivia 267

Una antología chilena 285
Cosecha de otoño 293
En torno a Gabriela Mistral:
I. Gabriela Mistral y *Desolación* 297
II. Palabras a Gabriela Mistral en el PEN Club de Madrid (16-XII-1924) 301
III. *Tala* 304

IV

Florencio Sánchez y su teatro 311
Lugones y la libertad en el verso:
I. Sílabas contadas 323
II. El verso y la prosa 327
Al margen de Ricardo Güiraldes:
I. *Xaimaca* 332
II. Entre la pampa y París 336
Alfonsina Storni, poetisa argentina 341
Rafael Alberto Arrieta 349
Unidad de Fernández Moreno 355
Girondo 364
Fervor de Buenos Aires 369
Dos novelas mexicanas:
I. Mariano Azuela: *Los de abajo* 373
II. Martín Luis Guzmán: *El águila y la serpiente* 376
El secreto de Ermilo Abreu Gómez 380
Tres libros de Hernández Catá:
I. *Los siete pecados* 386
II. Historias de locos 387
III. *Zoología pintoresca* 391

Los estudios de Torres Rioseco:

I. *Precursores del modernismo* 393
II. *La epopeya de la literatura latinoamericana* . 396

APENDICE

Filipinas en el confín del mundo hispánico 405

Indice de nombres citados 415

NOTICIA DEL EDITOR

El libro póstumo de Enrique Díez-Canedo que hoy publica El Colegio de México es clara muestra de aquel espíritu generoso y robusto que nunca se sintió estorbado por fronteras artificiales y para quien el orbe de la lengua era una inmensa patria común.

Tal actitud comienza hoy a parecer obvia, pero ya era en Díez-Canedo una actitud espontánea desde los comienzos de su vida literaria, cuando realmente puede asegurarse que resultaba inusitada entre la gente de su tiempo y de su pléyade. A hombres como él debemos el actual entendimiento y la mayoría de edad a que hemos llegado en materia de universalidad hispánica.

Lejos de las campañas y cenáculos del hispanoamericanismo profesional —acción simbólica y retórica cuya utilidad no tenemos para qué negar ni discutir—, Díez-Canedo dedicaba, desde su primera juventud, un buen par de horas diarias a examinar cuantos libros, revistas y hojas hispanoamericanas encontraba en la biblioteca del Ateneo de Madrid o en las redacciones de los periódicos. Era para él la cosa más natural del mundo, cuando a los demás les parecía una verdadera paradoja. Asombrarán algún día la curiosidad y minuciosidad de sus notas y recortes sobre todas las manifestaciones de la literatura de nuestra lengua, en las regiones más apartadas, si es que recobramos al fin ese precioso archivo, tal vez perdido entre los desastres españoles.

Entretanto, contribuya este libro a encaminar al amigo inolvidable por la senda de la nueva vida que lo espera, en el recuerdo y en la inteligencia de los hombres.

A. R.

NOTA PRELIMINAR

Los estudios reunidos en este libro son fruto de una constante dedicación al de las letras hispanoamericanas, logrados en épocas muy diversas. Constituyen sólo una parte de los que escribí durante mi vida: otra parte se perdió con mis papeles y libros de Madrid, otra no la he recogido por ser meramente informativa. Me complace, sin embargo, pensar que, a falta de otros méritos, tengan muchas de las páginas aquí juntas ese mérito informativo que llegó por mi conducto al público español en el momento oportuno, a través de revistas como España *(1915-1925)*, la Revista de Occidente y *los diarios* El Sol *y* La Voz, *en que colaboré tantos años. He introducido pocas modificaciones al reproducirlas; pero no he vacilado en completar algunos ensayos y corregir ciertos pasajes. No he podido conservar siempre la fecha en que se publicaron por primera vez, y me ha parecido oportuno comenzar por reproducir mi discurso de recepción en la Academia Española, tocante a estos mismos temas. Algunas otras páginas se han escrito en México, desde los días finales de la guerra española. Me he permitido añadir al final un artículo sobre la literatura de Filipinas, que me parece de interés, hoy que, con mayor fuerza que nunca, se ve amenazado en aquel archipiélago el porvenir de la lengua común a españoles y americanos.*

1944

I

UNIDAD Y DIVERSIDAD DE LAS LETRAS HISPANICAS

Discurso de recepción en la Academia Española, leído en sesión pública el 1º de diciembre de 1935 *

SEÑORES ACADÉMICOS:

Aunque la costumbre haya convertido casi en fórmula, para el comienzo de estas solemnidades, la natural expresión de gratitud obligada en quien recibe una merced, y más aún, cuando supo al solicitarla que sólo a vuestra benevolencia debería el generoso sufragio, no creo que pueda sonar en mí a estricto cumplimiento de una obligación, ni menos a rutinario trámite, el tributo de gracias que públicamente quiero daros.

La carrera de escritor tiene entre nosotros, digan los malhumorados cuanto gusten, hartas satisfacciones, compensadoras de los indudables sacrificios que exige. Nadie al emprenderla pensó que sus pasos le guiaran a la posesión de fabulosas riquezas o al disfrute de grandes honores. Pero yo declaro que si en mi vida de escritor —tanto valdría decir simplemente en mi vida— no me han faltado momentos de vacilación y de amargura, trances de lucha difícil, pérdidas de amistades (si es que la amistad verdadera se pierde, y podemos dar nombre de amistad a un sentimiento extinguido), tampoco me han faltado, en cambio, satisfacciones múltiples, y no sólo de aquéllas en que tal vez lo pone todo

* Contestó, a nombre de la Academia, D. Tomás Navarro Tomás.

un fermento muy humano de vanidad. Circunstancias que no he de referir, pero que se me ofrecen como vivas al recuerdo mientras voy hilvanando los términos de este discurso, me han hecho grato, en suma, el camino, desde los días de iniciación, en que hube de encontrar estímulo y apoyo primeramente, franco afecto después, a prueba de disentimientos circunstanciales, en algún escritor profundamente admirado, hasta los para mí dichosos instantes en que pude, a mi vez, servir a escritores mozos y descubrir quizá antes que nadie un temple de poeta o una aptitud de autor, confirmada después por el tiempo. La que llamamos vida literaria no me regateó sus apacibles favores, y esta acogida que mi pretensión, acaso excesiva, encontró en vosotros, viene a coronarla con una honra tan alta como lo han sido mis aspiraciones, como no sé si lo serán las fuerzas que en servicio de vuestros fines he de emplear para corresponder a ella.

Véisme aquí, animado de los más firmes propósitos, echar de menos una autoridad que, uniéndose a la vuestra, no la empañe ni se vea reducida a pedirle todo su brillo futuro. Aquí os traigo, no más, la sincera fe que puse en el oficio de las letras cuando lo adopté con vocación tan cierta, que no podría yo señalar el momento ni el hecho que hubo de despertarla en mí. Diré sólo que me encontré ya en ella como en la juventud el adolescente, por evolución natural; y con esto no me doy humos de escritor formado, porque bien sé que en tal vocación el profeso es siempre novicio y aun el que logra maestría no abandona jamás las disciplinas del aprendizaje. Vedme, pues, entre vosotros, dispuesto a ser en vuestras tareas, si el último en cuanto a eficacia, par de los primeros en cuanto a dedicación y voluntad.

Vengo a suceder en la silla que vuestros votos me han deparado al excelentísimo señor don Juan Gualberto López Valdemoro y Quesada, que ostentó los títulos de Conde de las Navas y del Donadío de Casasola, y fué catedrático de la Universidad de Madrid y bibliotecario mayor de Palacio hasta el advenimiento de la República. No llegué a tener con mi ilustre antecesor trato directo; apenas si me fué dado cambiar con él en varias ocasiones unas palabras o un cortés saludo. Del hombre tengo, en cambio, muy presente el distinguido porte, y no sin temor le he visto muchas veces seguir, entre un público numeroso, las conferencias que en la Escuela Central de Idiomas nos atrevíamos a dar, en cumplimiento de nuestra obligación, los encargados de sus enseñanzas, maltratando lo menos posible el idioma extranjero aquéllos que, como yo, tenían que emplear uno extraño, que parece multiplicar sus dificultades y trocar en impenetrable secreto su más abierta familiaridad cuando hay que llenar con él una hora y está delante un auditorio atento.

Amigos de mi antecesor me han ponderado su gracejo en el hablar, su cortesía perfecta, no incompatible con una severa intransigencia en materia literaria, como de quien vela celosamente por un tesoro intangible, fácil de profanar por la osadía indocta y el afán indiscreto de novedades. De lo que era el hombre en la intimidad me parece dar testimonio escrito la colección de *Cuentos y chascarrillos andaluces*, publicada en 1898 con cuádruple seudónimo, "Fulano, Zutano, Mengano y Perengano"; eran, si hay exactitud en mis informes, don Juan Valera, don Narciso Campillo, don Mariano Pardo de Figueroa, que dió lustre a otro seudónimo popularísimo en su tiempo, "El Doctor Thebussem", y el Conde de las Navas. No ciertamente reunión de filó-

sofos griegos puestos a elucidar un tema profundo en las idas y venidas de un diálogo ágil, sino tertulia de buenos andaluces, capaces, sin duda, de la más luminosa especulación, pero consagrados, por de pronto, a saborear las sales del ingenio popular en dichos o anécdotas cargados a menudo de especias picantes.

Del españolismo y popularismo que lució el Conde de las Navas no hay muestra más cabal que cierto libro suyo, el que lleva traza de perpetuar su nombre mejor que las aquietadoras narraciones de *Chavala*, *El procurador Yerbabuena* o *La niña Araceli*, ejemplos cumplidos del arte de novelar en las postrimerías del siglo, frente a los comienzos de una época distinta, que iba ganando en atrevimiento lo que perdía en respetuosa mesura; titúlase aquel libro *El espectáculo más nacional*, y trata, como todos saben, de las corridas de toros.

Con un simple adverbio marca su autor, desde el rótulo, la disposición levemente humorística en que ha concebido su obra, no como desaforada apología de la "afición", sino como exposición de sus timbres y gestas, llevada a cabo con el más imponente acopio de erudición y con cierta chacota, que no tiende a la caricatura del tema mismo, sino a reducir la desproporción existente entre lo popular de la materia y la gravedad requerida por todo tratado de ciencia o de arte.

Todo español es docto en las de la tauromaquia, aunque no tenga pecho para plantarse en un redondel, abierto de capa ante la fiera; y, si no es docto, no ha de necesitar mucha labia para hacerse oír y suscitar contradicciones enconadas o adhesiones fervientes en esas academias o ateneos que surgen de improviso en toda peña o tertulia de España así que se aborda el tema. Muchos en tales reuniones recuerdan con toda exactitud fechas de corridas, pelos de toros, percances

de lidiadores, anécdotas y pormenores curiosísimos. Ninguno, empero, habrá sido capaz de reunir y sistematizar el acervo de datos que permitió a mi ilustre antecesor ir rastreando el desarrollo histórico de la fiesta, sus relaciones con el ramo eclesiástico, las disposiciones legales que la reglamentaron o temporalmente la prohibieron, la importancia económica del espectáculo, sus reflejos en la literatura y las bellas artes y la intervención que en las corridas tuvieron todas las clases sociales de España.

El Conde de las Navas presenta los seis capítulos principales en que divide su materia como seis toros de una corrida real, dando a cada uno, en vez de la correlativa numeración, nombre de toro, según el asunto de que el capítulo trata; y así va escribiendo o, para seguirle en su persistente metáfora, toreando, los que llevan por denominación "Saguntino", "Jubileo", "Golilla", "Acomodado", "Pinturero" y "Tranvía", con un "embolado" final "en beneficio de los extranjeros", porque recoge las opiniones de los extraños sobre la fiesta, ordenada por él como "corrida extraordinaria en beneficio de la Historia". Y su buen humor llega a componer una portada imitando cartel de toros a la antigua, en el cual inscribe su nombre y título nobiliario, dejando éste entre paréntesis, como apodo de estoqueador. Bastaría esta circunstancia para dejar de manifiesto su actitud, que de ser en todo seria y grave le emparentaría con los más donosos vulgarizadores de la mística en la más rastrera decadencia. Mas lo que haya de irreverente para la fiesta de toros en la exposición hecha por el Conde de las Navas se ve compensado por la riqueza documental, que da proporciones ingentes al volumen impreso, considerado por su prologuista, un "técnico" de la nombradía de Carmena y Millán, como

"la última palabra", y en punto a noticias como el "manantial más puro, limpio, sano y abundante".

La curiosidad bibliográfica del Conde llevóle a investigar lo escrito acerca de materias no ensalzadas, ciertamente, por la trompa épica. Escribió de *Gallinas y sus concomitancias* y de *Los vinos españoles;* de *El tabaco,* del *Aceite de olivas* y del *Chocolate;* reunió *Materiales para una bibliografía del agua en España,* y por supuesto, escribió acerca de los libros y del tamaño de los libros, como especialista y como bibliotecario que era.

Estos trabajos llenaron su vida. Noble vida, pasada entre libros, en la preparación y composición de los propios, ya de esas obras eruditas, por las que supo hacer pasar una vena de humorismo, según he intentado bosquejar en los párrafos que anteceden, vivificadora de la información más escrupulosa y del saber más cumplido, ya de los relatos novelescos que le muestran familiarizado con el buen arte de contar; vida consagrada también al cuidado amoroso de los ricos volúmenes entregados a su custodia en el Palacio de Oriente, para los que tuvo, según hoy puede verse aún, mimo y delicadeza exquisitos. A sus tareas universitarias en las cátedras de Paleografía y Bibliología se debía una parte de su tiempo. Aun lo tuvo para compartir durante once años, con actividad no interrumpida, las labores de esta Academia Española, que guardará con emoción su recuerdo.

Entre los varios temas que se ofrecían a mi atención como susceptibles de retener un momento la vuestra, he preferido uno, quizá demasiado vasto y complejo para ser tratado como se debe en las cláusulas de un discurso de recepción. Aun el título que le he dado,

Unidad y diversidad de las letras hispánicas, no dice, a mi entender, todo lo que en él cabe. Puesto a considerarlo simplemente en su aspecto ideológico, he tenido que abandonar sin apenas insinuarlos otros carices importantes del mismo, para no dar a mi disertación proporciones inusitadas. Vuestra perspicacia suplirá mis defectos y echará de ver el interés político y el de utilidad práctica latentes en torno a cuestiones que sólo podré tocar aquí muy a la ligera. Ningún pueblo creador de literatura tuvo jamás ante sí las perspectivas que se abren ante el de España. Su idioma, al extenderse por un continente vastísimo y convertirse en lengua propia de muy distintos pueblos, en los cuales la aspiración literaria vino a surgir desde muy temprano, se encontró, en sus mismas tierras patrimoniales, con problemas inexistentes para los demás. Inglaterra misma, con ser tan vastos sus dominios, no conoce problemas iguales. La formación de una poderosa nacionalidad, pero sólo una, en América, frente a la metrópoli británica, simplifica sobremanera el suyo. Las grandes colonias del Imperio Británico no muestran, por de pronto, fisonomía literaria sobresaliente, ni la literatura alcanza en ellas la preeminencia que logró en las que un día fueron parte del Imperio Español. De éste nacieron muchos estados con caracteres distintos, con problemas internos diferentes, con pretensiones encontradas; en su constitución pasaron por etapas no coincidentes, alcanzaron prosperidad desigual, sintieron influjos particulares.

La diversidad, que fué, desde el comienzo de la literatura española, rasgo suyo evidente, a contar desde los tiempos primitivos, en que las varias lenguas peninsulares se preparaban a dominar, hasta el momento de plenitud, en que, llegado el castellano a cabal madu-

rez, señoreó todo el ámbito de una cultura, las letras españolas mostraron, en su pujante unidad, diversos perfiles, múltiples facetas, ya de géneros que brotan exuberantes frente a la penuria de otros, ya de escuelas contrapuestas, ya de personalidades contradictorias. No se suceden las generaciones con un ritmo sereno, sino que saltan, acá y allá, los hombres como individuos que se encaran como adversarios o se mantienen apartados y ausentes, extraños a cuanto les rodea. Y constituídas las nacionalidades americanas, entre ellas y la vieja metrópoli se establece una serie de relaciones, un juego de simpatías y despegos, unas alternativas de indiferencia y mutua atracción, que, con su historia, vienen a constituir el más apasionante y dramático asunto, y cada una de las fases por que las vemos pasar puede servirnos como tema de meditación y ofrecernos las lecciones más provechosas.

Para tratar como es debido este asunto de las relaciones literarias entre España y las repúblicas de América no quisiera yo adoptar un criterio que me llevara inevitablemente a chocar con uno de los escollos que el tema levanta frente al desprevenido navegador que por tan ancho mar se aventura. Uno de ellos, quizá el más peligroso, está en la consideración de dar por muy trillado el asunto, cuando en la realidad se le ve casi intacto. Quisiera no sólo huir de cuanto pueda parecer dogmático y unilateral, sino evitar, ante todo, lo que pudiera tener son de lisonja.

No dejaré de recordar, en primer término, el ejemplo dado por la Academia Española, que en todo momento ha manifestado su interés por las cosas de América, ya llamando a su seno, en alguna ocasión, a hombres de letras que, nacidos en tierra ultramarina, adquirieron nuestra nacionalidad —y la historia de la

silla que me está destinada se enorgullece con un nombre ilustre, el del venezolano don Rafael María Baralt, celosísimo vigilante de la pulcritud y propiedad de la lengua común—; ya viendo estudiadas por académicos del mayor y más justo renombre las producciones de las letras de América; ya recopilando, como lo hizo para conmemorar el cuarto centenario del Descubrimiento, y por las manos expertas del gran Menéndez y Pelayo, las producciones escogidas de los poetas de todos sus países; ya dando entrada en el diccionario, con un criterio que si de algo peca es de amplio en demasía, a voces que América forjó; ya, por último, creando en las diversas naciones academias filiales que, en correspondencia con la Española y siguiendo su inspiración, cooperen a sus fines y ensanchen el círculo de su autoridad.

Y si de la Academia me vuelvo a los escritores que individualmente han tratado de letras americanas, encuentro también lección y ejemplo, que a la vez me estimulan e intimidan. No desconozco labor de españoles por la cual, más que estudiada, se ha visto la literatura del Nuevo Mundo tratada con ligereza o con burlas que no han dejado de repercutir en aquellas tierras, suscitando réplicas desatentadas y despertando recelos, como si tan agrios censores, a los que no he de nombrar, hubieran mostrado ánimo diverso, al tratar de las cosas de América, que al ceñirse a las producciones de la patria española y como si sólo españoles, y no americanos también, hubieran seguido tales rutas.

El mal por ellos causado no tanto consiste en la sátira aplicada a tal o cual producción, muchas veces digna de las más graves censuras, sino en dar como representativa de todo un arte literario la obra desaforada o mezquina, que se disecaba sin piedad; o en juzgar por una pieza mediocre la obra de un escritor im-

portante; o en vituperar en un trabajo meritorio, en una obra bella, el defecto de pormenor, con olvido de la fundamental excelencia; o en dar el mismo trato al poeta genial y al aficionado presuntuoso, no por falta de juicio para aquilatar los respectivos valores, sino por la falsa persuasión de que el país de origen los equiparaba y tenía en estimación y predicamento análogos.

Desconocimiento, falta de información, en suma, disculpable si admitimos, desde luego, que lejanía puede ser excusa de indiferencia. No tengamos inconveniente en reconocer que los escritores de América han puesto sus libros en manos de los colegas de España con mayor generosidad que éstos en las de aquéllos. Hay algo que lo puede explicar en parte, y es la organización de la vida editorial, que en España pone mayores trabas al autor; y las circunstancias del comercio de libros, existente, sin duda, mas con tales deficiencias, que han acabado por llevar a las esferas oficiales una preocupación muy justificada. El caso es que América tiene facilidades para conocer el libro español y que España no las tiene para conocer el americano, como no las tiene, en América, una república, para conocer la producción literaria de todas las demás.

A ello se busca remedio actualmente; pero no se hallará del todo, ni jamás los tratados darán con él, mientras la iniciativa particular no haga lo que debe y trate el asunto en su aspecto mercantil, no ya como una obligación dudosa y pesada, sino como todo asunto mercantil debe serlo: como verdadero negocio. Ni será suficiente que una casa española, o muchas, establezcan sucursales en los países más ricos y mejores consumidores. Esto es seguir en la época colonial, ya dichosamente pasada en todos los demás aspectos.

Pocos idiomas tienen la difusión del nuestro. Nin-

guno da, en relación, más reducido contingente de lectores. El defecto es, sin duda, muy profundo, como que dimana de un problema general de cultura y no es remediable por entero merced a una juiciosa organización editorial y librera; pero sí susceptible de progresiva mejora si aquélla se emprende con el único ánimo que puede hacerla fértil: con espíritu mercantil. El negocio de América, de que tanto se habla, no será negocio español mientras no sea también negocio americano. En este sentido el estudio directo de las organizaciones editoriales de Inglaterra y los Estados Unidos puede ser provechoso, no para copiarlo, que otras son las condiciones de su desarrollo, sino para encontrar en su función y eficacia las más vivas lecciones.

El desarrollo de las artes del libro en países como las repúblicas del Plata y México; la profusión misma de ediciones fraudulentas, no sólo de libros españoles, por cierto, que en otros estados alcanza proporción inaudita, son señales, por un lado, de actividad editorial importante; por otro, de la existencia de núcleos cada vez más nutridos de lectores y promesas de un porvenir muy rico, en que podrá desaparecer el mal de que nacen todos: la falta de mutuo conocimiento entre pueblos hermanos.

Ella fué origen de ligerezas y chanzas perjudiciales para las buenas relaciones entre España y América, que llegaron a tomar cariz de enemistad y rencor atávico; ellas lo han sido también de otro mal acaso más grave: de la lisonja desmedida que alguna vez se ha dado a quien acaso no la esperaba, persuadido de no merecerla, y no tributada siempre con ánimo servil, en procura de mezquino provecho, sino resultante quizá de un extremado sentimiento hospitalario, de una benevolencia mal entendida o de una preparación crítica deficiente.

Entre estos males no es hacedero decir cuál sea más dañino.

A nadie se le oculta el calor de simpatía, el no interrumpido favor con que suele recibir América la obra de nuestros escritores; pero sería injusticia achacar a España un desvío por los escritores de allá que está muy lejos de corresponder a la verdad de los hechos.

Si es cierto que desde muy atrás, en el siglo último, los escritores de España han sido solicitados y acogidos por los grandes diarios de los países de ultramar, y siguen siéndolo, a la par que los más ilustres de los mayores países europeos, llamados también a colaborar en sus páginas, no lo es menos que España, en sus diarios y revistas, nunca sobrados de medios económicos, ha prestado y sigue prestando a los escritores de América, y no sólo a los que entre nosotros viven y trabajan, sino a muchos que permanecen alejados del antiguo solar, tribuna y palestra generosa. Ni cabe olvidar que de nuestras casas editoriales han salido por primera vez al mundo libros insignes de América, y que aun hoy en ediciones españolas, y sólo en ediciones españolas, podemos leer tantas y tantas obras notables de sus altos espíritus.

No es tan absoluta, pues, como se cree la incomunicación, ni faltan los instrumentos más a propósito para que el mutuo conocimiento se afiance. A ello se está llegando poco a poco.

Otro medio importantísimo de comunicación entre España y los países americanos es el teatro; nuestros actores llevan a todo el continente la voz de España resonante en la escena, y, salvo en los países mayores, no hallan competencia temible; aun en éstos las condiciones les son altamente favorables, pero de continuo se oye decir, y es cierto, que los resultados económicos

distan mucho de ser pingües, y a menudo son verdaderos desastres. Conviene plantear el problema en sus términos propios, y no ver sólo en el caso frecuente de la pérdida una señal de apartamiento, acaso de enemistad, contraria a la influencia española.

Ordinariamente no es España, no es el teatro español lo que fracasa en semejantes tentativas. A España no la puede representar una compañía mediocre, reclutada sin discernimiento, ni a nuestro teatro el repertorio localista, en que entra por mucho la novedad pasajera, sin fuerza de atractivo para públicos no más refinados y exquisitos, por cierto, pero sí ajenos en sus preocupaciones a los conflictos menudos que toman cuerpo en la mayor parte de nuestra producción teatral e incapaces de sentir la vena de gracia que se encierra en modos de expresión ineficaces fuera del medio que los ha producido. Y el cinematógrafo, más amplio y fácil en su producción, sale apenas de su etapa mercantil, en que avanza guiado por gentes en absoluto desprovistas de responsabilidad literaria. Los directores extranjeros no pueden apreciar defectos de idioma que suelen convertir en diálogo de pista de circo el de los personajes que se mueven en la pantalla. Llega a verse un giro americano allí donde la expresión no es española; pero se ha de advertir que no es americana tampoco. Es, simplemente, defecto de lengua, viciosa construcción gramatical, achacable, no al origen del que ha compuesto el diálogo o las frases explicativas que lo suplen cuando se oye otro idioma, sino a deficiencias personales que el director no aprecia y a la casa productora le tiene sin cuidado, porque no impiden la difusión de sus cintas.

El que contempla desde España el panorama de las letras americanas de habla española siente, a la vez, con

la más viva agudeza, la variedad en la unidad, y acaso ésta de modo más profundo todavía. El que lo mira desde un país americano ve, ante todo, la diversidad; no ya porque se sienta distante de España, sino porque se siente, al mismo tiempo, distinto de los demás en su propio continente. Yo me atrevería a decir que el concepto de lo hispanoamericano, sin ser del todo un concepto europeo, se ha llegado a percibir en América por muy raros espíritus.

Un español bien enterado halla lo que existe de común entre México y Cuba, Nicaragua y el Ecuador, Chile y la Argentina; entre uno cualquiera de los pueblos de allende el mar y otro cualquiera de ellos. Allí, sin embargo, la relación se establece entre aquel pueblo y España, y rara vez entre los demás del continente de América, que se ignoran mucho entre sí, salvo los inmediatos vecinos; más de lo que ignoran de España y España de ellos. Para un americano apenas hay literatura hispanoamericana, sino literatura mexicana y literatura cubana; literatura nicaragüense y literatura ecuatoriana; literatura chilena y literatura argentina. Raro es el hombre que, como Andrés Bello, el universal, o como el argentino Juan María Gutiérrez, cada cual inspirándose en motivos que no son los del otro, llega antes de nuestros días a presentir cierta unidad continental.

Todas aquellas literaturas existen para nosotros; pero como rasgo común de todas existe algo más, que es nuestro también, que nos enlaza y comprende; lo hispánico, en que entra no sólo aquello que en América es español, sino lo español específico.

Hay un elemento común que por ser la primera materia literaria se impone sobre todos y los domina: la lengua. La lengua española, nacida y desarrollada en la península, se trasladó en las naves de España al

Nuevo Mundo, y, asentándose en sus dilatadas tierras, adquirió allí desarrollo paralelo al que lograba en la metrópoli. No se impuso por la violencia a las lenguas indígenas, como se habían impuesto las armas; era la lengua de los conquistadores, y prevaleció, como tenía que ser, al fundar éstos sus linajes y ahincarse como en propio solar allá en las tierras conquistadas. La lengua de los vencidos se refugió en el pueblo, no en espera de un fantástico desquite, sino como rezago de un sentimiento étnico, como parte de un culto a la tradición, y no empeñada en ser lo que no había sido jamás o en ser de nuevo lo que había dejado de ser desde días inmemoriales: instrumento de cultura propia. La cultura de la América hispana adoptó la lengua de los vencedores, y ésta fué la que hablaron los nuevos brotes de aquellos linajes por ellos fundados, los que habían de ser directores de cada nación al sonar los gritos de libertad, que trajeron por consecuencia la formación de sus estados independientes. No importa que en ellos se hayan ingerido ramazones indígenas, y aun en todo extranjeras. Todas se prenden al tronco hispano. Y, por el otro lado del mar, Filipinas. El tiempo ha convertido lo que fué un árbol solo en una vasta y poblada selva.

Que el movimiento de emancipación se hizo, y no podía menos de hacerse con lucha y dolor, despertando los naturales rencores, sembrando profusamente recelos y antipatías, no cabe dudarlo. Pero así crece un mundo espiritual, como por la separación de sus miembros, para fundar nuevos hogares, para tentar nuevas rutas, para seguir nuevos oficios, crece una familia. Y su crecimiento nunca lo ven sin lágrimas aquellos mismos que lo ansían como razón de su existencia y colmo de sus aspiraciones.

Fiel reflejo de la vida en torno, la literatura se diversificó en tantas ramas como pueblos iban formándose, y la sustentaron en sus etapas primeras aquellos recelos y rencores que trajeron por fruto, más tarde, la indiferencia de las unas para las otras y el desconocimiento del origen común. Mas en todos los labios hizo resonar una misma lengua así la palabra de odio como el renuevo de cordialidad que necesariamente había de suscitarse, de ir a mayor con el tiempo y de granar espléndidamente cuando la madurez y la seguridad de los nuevos estados les hiciera sentirse más dueños de su propio espíritu e investigar más hondamente su realidad íntima.

No quiero tan sólo decir con esto que el paso de los días y la plenitud de su propio destino inclinara en favor de España el ánimo de los pueblos de América que estuvieron bajo el dominio de sus armas. También la antigua metrópoli vió modificados sus sentimientos al curar las heridas de su amor propio mortificado. Heridas que todo un siglo prolonga, desde los primeros aislados gritos de liberación hasta los inútiles sacrificios heroicos de Cavite y Santiago.

Un poeta español neoclásico apostrofaba a los insurgentes de América en versos conocidísimos, que antaño se citaban muy a menudo:

...En vano el mundo
de Colón, de Cortés y de Pizarro
a España intenta arrebatar la gloria
de haber sido español; jamás las leyes,
los ritos y costumbres que guardaron
entre oro y plata, y entre aroma y pluma,
los pueblos de Atahualpa y Motezuma,
y vuestros mismos padres derribaron,
restablecer podréis; odio, venganza

nos juraréis, cual pérfidos hermanos,
y, ya del indio esclavos o señores,
españoles seréis, no americanos.
Mas ahora y siempre el argonauta osado
que del mar arrostrara los furores,
al arrojar el áncora pesada
en las playas antípodas distantes
verá la cruz del Gólgota plantada
y escuchará la lengua de Cervantes...

En esta voz española, que es la de don Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías, hablan aún, se diría, los labios de la herida abierta; su eco es de rencor; su tono de amenaza. La cruz del Gólgota y la lengua de Cervantes le parecen signos de dominación indestructible, y no lo que han sido en realidad: lazos familiares, brazos siempre tendidos a conciliación y concordia. La lengua no fué imposición caprichosa que hubiera podido romperse con el yugo político, tiranía insensata contra la cual toda rebelión es legítima; fué don ni siquiera generosamente ofrecido, sino recibido con el aliento al nacer por las nuevas generaciones, de las que había de salir una América libre, llegada a mayor edad y en posesión de todos sus derechos de ciudadanía en el mundo.

Lo insostenible en los versos de Frías es el tonillo de trágala que vienen a tomar sus altisonantes endecasílabos. Despojados de él enuncian sencillas verdades, que no por estar afirmadas con visible exageración dejan de ser verdades. Quitemos el calificativo de pérfidos que antepone al nombre de hermanos; olvidemos la simpleza injusta del verso que sigue, "del indio esclavos o señores", y todo lo demás del apóstrofe se puede suscribir con absoluta limpieza de corazón.

Es, mantenida su integridad, en la poesía española,

ese canto y otros por el estilo, contrapartida de los líricos insultos que sobre España vertieron los vates de la Independencia americana, y que si no se pueden recordar gratamente, tampoco han de levantar hoy en los espíritus, de un lado, la patriótica llama que los encendió; de otro, la apasionada réplica vengadora. Son versos del tiempo, explosiones de sentimientos que pueden reducirse, pasado su originario ardor, a una esencial nobleza, la del amor patrio.

Más todavía: no ya en la lengua, que es común, sino en la literatura, es decir, en la versificación, en la escuela, los versos con que la América independiente abomina de España son de clara construcción española, y están urdidos con resonancias de nuestros poetas, que lanzan contra los invasores de la Península sus valientes denuestos rimados, y entretejidos con las mismas reminiscencias clásicas, como forjados al fuego de unas humanidades convertidas, aquí y allá, en sustancia de la propia cultura.

Establecida la independencia de una América dividida en tantas naciones, que siguen cada cual sus destinos históricos tan separados entre sí como de la vieja metrópoli, dura mucho tiempo la actitud resentida o recelosa, que produce, en el aspecto literario, un apartamiento más aparente que real, por lo que se refiere a España. Hasta fines del siglo XIX las formas españolas dominan, aun cuando el pensamiento siga corrientes europeas distintas de las que rigen en España. En vano el romanticismo dará modelos a América, que se lanzará sobre Byron y Lamartine, Hugo y Musset, considerándolos como a los padres de su poesía, olvidada ya de los dechados clásicos de España: el romanticismo en América tendrá tanto de esos poetas como lo tuvo el nuestro, y además vestirá las galas de

Espronceda y Zorrilla, y la inspiración americana se acomodará más tarde a la rima de Bécquer, como encomendará su realismo humorista a la prosaica métrica de Campoamor y su ardor civil o su vacilación filosófica a la robusta estrofa de Núñez de Arce.

América, pues, si ya no mira a España y ni escucharla quiere, aún la oye, aún devuelve como caja sonora el rumor de ella. Los estados más prósperos han sentido crecer con sus riquezas naturales el ansia de una expresión genuina, y han visto su aguja imantada señalar el foco europeo de donde surgen las nuevas corrientes literarias, esas que al principio se llaman modas, y a menudo lo son en sus ínfimos pormenores escandalosos, pero que al cabo se registran como tendencias dominantes en la marcha de las generaciones.

Nunca parece América más lejos de España que en las postrimerías del siglo pasado, al romperse los últimos lazos coloniales, que dibujan como una total ruptura en la familia hispánica. Los nietos de los conquistadores han roto con los nietos de los conquistados. Y uno de aquéllos, un indio chorotega con manos de marqués, le ha dicho terminantemente al abuelo español de barba blanca: "Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi patria; mi querida, de París".

Pero existía el lazo indestructible de la lengua. Grave error entre los que, considerando al español de América como en progreso y avance sobre el de España, llegaron a pensar que el castellano en Castilla se había quedado inmóvil, momificado, mientras en los países nuevos crecía suelto y flexible, despreocupado y abierto a influjos de modernidad, lengua viva y no triste, aunque venerable, lengua muerta.

No, ciertamente. El castellano de Castilla iba pasando por los mismos trances que todo idioma vivo;

contaminándose y limpiándose de continuo; echando malezas fácilmente extirpables o contrayendo vicios más duros de arrancar, pero vivo, en suma, y no entregado a la vana contemplación de sus riquezas pasadas, sino apto y dispuesto para conservarlas y acrecentarlas, a regañadientes tal vez, pero sin descanso. ¿Se han de considerar como virtudes en América y como vicios en España las mudanzas que trae el tiempo al habla común? El castellano de los grandes siglos es admirable por sus cualidades estéticas; pero lo es, sobre todo, porque refleja cabalmente el espíritu de la sociedad que lo habla y lo escribe. Las quejas de muchos americanos contra el castellano están fundadas en la falsa creencia de que España conserva intacto aquel tesoro. ¡Ay, no! Aunque lo admire y vele por él, singularmente desde su Academia, no lo ha conservado, ni para el habla ni para lo escrito, con la majestuosa grandeza de entonces. Y me atrevo a decir que si hoy se lo devolviesen tal como salía de las plumas de aquellos inmarcesibles ingenios, a cambio de este abrupto, y contaminado, y polvoriento, y deportivo español actual, con que expresa, no sus glorias de dominio, sino sus luchas y sus anhelos, sus alegrías fosforescentes y sus inquietudes abrumadoras, no admitiría el cambio. No admitiría el cambio y se abrazaría a su palpitante lengua de hoy como la princesa india, entre el cortejo de los inmortales, resplandecientes y puros, al cuerpo mortal de su amado, hermoso como ellos, pero señalado con los estigmas de cansancio y sudor que delatan su condición humana.

Tiene España, y así ha de ser, y todo pueblo poseedor de una insigne cultura está obligado a tenerlo, amor profundísimo a su habla y a los que la hicieron grande. Nadie renuncia a su propia tradición por la

ajena; pero nadie hipoteca tampoco su propia, humilde personalidad, a la de los antepasados gloriosos. En su evolución americana el español ha andado mucho, tanto, que no siempre ha visto cómo andaba también aquí, en su evolución española. Cuando se ha parado a ver, atraído por voces que ya sonaban tanto como las de todas las sirenas de Europa, se ha sorprendido. No sólo le entendía, sino que le parecía estarse escuchando a sí mismo. Los nuevos escritores de España tenían para él un encanto insospechado. ¿Por qué?

Hasta en lo más típico y nacional el idioma responde con semejanzas notables, desde una orilla atlántica hasta otra, desde la pampa argentina hasta la estepa castellana. En alguna ocasión he aducido ejemplos fehacientes, y me bastará recordar alguno aquí ahora. Sea una estrofa del *Martín Fierro*, la décima trunca, falta de sus cuatro versos iniciales, con el muñón de un verso sin rima al comienzo y los cinco últimos, que se enlazan como los correspondientes de la espinela. A través de los siglos parecen contestarse nuestro Gómez Manrique y José Hernández, el cantor pampeano, y cuando el más noble poeta popular argentino dice su estrofa,

Bien lo pasa hasta entre pampas
el que respete a la gente;
el hombre ha de ser prudente
para librarse de enojos:
cauteloso entre los flojos,
moderado entre valientes,

parece apresar en ella un eco del decir sentencioso, del cantar medido y pausado, que resuena viril en Gómez Manrique:

En el caballo sin freno
va su dueño temeroso;
sin el gobernalle bueno
el barco va peligroso;
sin secutores las leyes
maldita la pro que traen;
los reinos sin buenos reyes,
sin adversarios se caen.

No puede hablarse en esta poesía de imitación directa. Probablemente el argentino no conocería los versos del español, ni aunque los conociera le servirían propiamente de dechado. Es que el héroe argentino tiene parecido evidente con algunos de los héroes de nuestros romances, y que el poeta no es, en absoluto, un poeta sin cultura. Canta según la natural disposición de su espíritu, como los payadores junto al fogón, y en el canto le sale a flor el poso hispano.

Pero tampoco la poesía gauchesca se queda inmóvil. En los nativistas uruguayos toma rumbo nuevo, y su patriarca es el español José Alonso y Trelles, "el Viejo Pancho", como quiso llamarse al firmar sus versos. Aquí puede entrar ya un comienzo de imitación, pero es poesía genuina, con el sabor de la tierra uruguaya, abierta y alta de cielo sobre las cuchillas; es el habla del pueblo, mas la música es otra, y es española también; oigamos "La güeya":

Pulpero, eche caña,
caña de la güena,
yene hasta los topes ese vaso grande,
no ande con miserias.

Tengo como un juego
la boca de seca,
y en el tragadero tengo como un ñudo,
que me ahúga y me apreta.

Deme esa guitarra...
¡Quién sabe sus cuerdas
no me dicen algo que me dé coraje
pa echar esto ajuera!

Hoy de madrugada
yegué a mis taperas,
y observé en el pasto mojáo po'el sereno
yo no sé qué güeyas...

Tal vez de algún perro...
Pero ¡de ande yerba!
Si al lao de mi rancho no tengo chiquero,
ni en mi casa hay perra...

Dentré, y a mi china
la encontré despierta...
Pulpero, eche caña, que tengo la boca
lo mesmo que yesca...

Yo tengo, pulpero,
pa que usté lo sepa,
la moza más linda que han visto los ojos
en tuita la tierra.

Con eya mi rancho
ni al cielo envidéa...
Pero eche otro vaso, pa ver si me olvido
que he visto una güeya...

El metro bien conocido es: seguidilla gitana. Con ella los poetas populares españoles, o con sus elemen-

tos, el verso de seis sílabas, en juego con el de doce y el de diez, han compuesto poesías famosas. No oímos ya en el Viejo Pancho a los poetas del siglo XV; pero en ocasiones nos da el equivalente de ciertas *serranas* aún más primitivas, y en su tono general el que responde a nuestros poetas regionales, a un Gabriel y Galán, a un Vicente Medina. Con el mismo asonante de la poesía citada suena entre las del último una de las más famosas:

Anda tú, si quieres...
No he d'ir, por mi gusto, si en cruz me lo ruegas,
por esa sendica por ande se fueron,
pa no volver nunca, tantas cosas buenas...
esperanzas, quereres, suores...
¡Tó se fué por ella!

Sean imitaciones felices, sean coincidencias de tono a través de los tiempos, tan propias de la poesía popular que los estudiosos de ella saben cómo repercute, no ya en los diferentes ámbitos de una misma raza, sino en los más apartados rincones de las más opuestas, un cantar mismo, y con qué extraña fidelidad un traje o adorno se halla en los más distintos climas, lo lucen las gentes entre sí más remotas, estas correspondencias entre lo que suele considerarse como diferencial y genuino, me parecen otras tantas indicaciones de la unidad profunda, que es nimbo de la rica variedad en las letras hispánicas.

Y también la encuentro acusada por los esfuerzos reivindicatorios con que la crítica más reciente de los países de América intenta reclamar para sí a ciertos escritores tenidos constantemente por españoles, a pesar de su nacimiento en tierras de ultramar. En el período

colonial las letras de Nueva España o del Perú aparecen totalmente identificadas con las de la metrópoli. Acaso los países nuevos dan a los escritores que pasan a tierras de reciente conquista imágenes y colores, y quizá entre todos no haya ejemplo más alto que el de Bernardo de Valbuena, de quien Menéndez y Pelayo afirma "que si pertenece a la Mancha por su nacimiento, pertenece a México por su educación, a las Antillas por su episcopado, y que hasta por las cualidades más características de su estilo es, en rigor, el primer poeta genuinamente americano, el primero en quien se siente la exuberante y desatada fecundidad genial de aquella prodigiosa naturaleza". Pero son otros, los nacidos en tierra americana, así lleven nombres genuinamente españoles, como Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, o Juana de Asbaje y Ramírez, o sean mestizos, como Garcilaso el Inca, los que, figurando en la historia de las letras hispanas con puesto indiscutible, al ser ahora reclamados por la crítica de sus países respectivos como poseedores de rasgos no precisamente españoles, hablan en pro de la unidad con testimonio elocuente. Al Inca ya le reconoce estas cualidades Menéndez y Pelayo, cuando considera los *Comentarios Reales* como "libro el más genuinamente americano que en tiempo alguno se ha escrito, y quizá el único en que verdaderamente ha quedado un reflejo del alma de las razas vencidas"; cita la frase de Prescott, que encuentra en los escritos de Garcilaso *an emanation of indian mind*, y concluye que él y Alarcón, el dramaturgo, son "los verdaderos clásicos nuestros nacidos en América".

El mexicanismo de Alarcón, tal como lo expone con sabia cordura don Pedro Henríquez Ureña, es de otro matiz; es, podría decirse, de puro matiz. El crítico reconoce que en él la nacionalidad no explica por com-

pleto al hombre. "Las dotes de observador en nuestro dramaturgo —dice—, que coinciden con las de su pueblo, no son todo su caudal artístico: lo superior en él es la trasmutación de elementos morales en elementos estéticos, don rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular por eso, no sólo en la literatura española, sino en la literatura universal." Lo que de su nacionalidad le llega es para el insigne crítico dominicano su porte, lleno de mesura y cálculo, en contraste con el torbellino que agita el teatro español de su tiempo; sus dones de observación, que el mexicano "guarda socarronamente para lanzarla, bajo concisa fórmula, en oportunidad inesperada", que le lleva a la creación de la comedia de costumbres. Dotes de piedad, discreción y cortesía, virtud también, aunque secundaria, que caracteriza a los naturales de Anáhuac. "Proverbial era la cortesía de Nueva España precisamente en los días de nuestro dramaturgo: 'cortés como un indio mexicano', dice en el *Marcos de Obregón* Vicente Espinel. Poco antes el médico español Juan de Cárdenas celebraba la urbanidad de México comparándola con el trato del peninsular recién llegado de América. A fines del siglo XVII decía el venerable Palafox, al hablar de las *Virtudes del indio;* 'la cortesía es grandísima.' Y en el siglo XIX ¿no fué la cortesía uno de los rasgos que mejor observaron los sagaces ojos de Madame Calderón de la Barca? Alarcón mismo fué, sin duda, muy cortés: Quevedo, con su irrefrenable maledicencia, le llamaba 'mosca y zalamero', y en sus comedias se nota una abundancia de expresiones de cortesía y amabilidad que contrasta con la usual omisión de ellas en los dramaturgos peninsulares."

Rasgos secundarios, pues, caracterizan como mexicano a Alarcón, que vivió los más de sus años en Espa-

ña; pero en Juana de Asbaje, o sea sor Juana Inés de la Cruz, que pasó toda su vida, no sólo en México, sino en el retiro, muy relativo, es cierto, del claustro, la educación a la española se muestra en la literatura con una profusión de ornato barroco semejante a la que enriquece, con abolengo peninsular y mano de obra indígena, las portadas, sagrarios y cúpulas de las iglesias de México, semejantes a las españolas, pero no idénticas, distinguidas por un acento propio.

Y más cerca de nuestros días, ¿no se ha intentado también con finos argumentos, ya que no arrancar a Gertrudis Gómez de Avellaneda del cuadro de nuestra literatura de transición del neoclasicismo al romanticismo, aproximarla por lo menos a la de Cuba, más que por sus cualidades típicamente cubanas, por la carencia de ciertos rasgos que se daban en los otros poetas castellanos de sus días?

Todas estas reivindicaciones tienen, como se ha indicado, un fondo de razón; pero no hay que extremarlas. Por ellas ni se convierte a Garcilaso en peruano puro, a Alarcón y Sor Juana en mexicanos, a la Avellaneda en cubana, dejando reducida su cualidad de españoles a una porción desdeñable, ni se intenta siquiera tal absorción. Por la totalidad de su obra, por el momento en que aparece, por el medio en que se produce, por las resonancias que devuelve, por el fondo de cultura en que brota, españoles son y españoles han de seguir siendo. Es posible que en España pudiéramos señalar cualidades de fantasía exótica, de mesura y discreción, de lírica pompa, de pasión y misticismo juntos, comparables a las de los escritores citados, en otros escritores que ni nacieron fuera de nuestro suelo, ni salieron de él jamás, ni tuvieron contacto alguno con el Perú, México o Cuba; cualidades debidas al tem-

peramento individual, al ingenio privativo, y no al azar del nacimiento, aunque bien pudo éste determinar en los mentados el brote de las prendas de ingenio que, por coincidir con las predominantes en su patria, pueden servirles como de timbres de ciudadanía.

Esto nos lleva a suscitar otra cuestión, que tendría el más vivo interés si pudiera darse resuelta en pocos rasgos: la determinación de aquéllos en que consiste propiamente la fisonomía literaria de cada uno de los países de América. Obra conjunta de muchos hombres y resultado de complejos estudios ha de ser tal determinación, que yo no me atreveré a intentar aquí más que a modo de insinuación y pronto a las rectificaciones que una paciente labor sistemática y el más cabal conocimiento de cada uno de los países imponga.

México podría, tal vez, concretarse en los rasgos que definen la fisonomía de Alarcón: mesura, observación, gracia, intención buída y socarrona; y en el fondo un misterio de siglos. Las cinco repúblicas que junta como una piña Centroamérica tendrán también perfiles que las distingan entre sí: unidas podrían reducirse al humorismo de un Batres y a la curiosidad lírica, un tanto versátil, que magnifica con su ejemplo Rubén Darío. Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico, en su órbita, son languidez apasionada, contemplación pronta a convertirse en grito, caliente espectáculo de colores. Venezuela se planta en actitud de luchadora; es brava e inquieta, de complejo fondo revuelto. Colombia es docta y diserta; sobre sus hombros la toga doctoral sienta bien, pero sus aulas miran a la selva primitiva, que es libertad y dolor. El Ecuador, desde sus tierras altas, de clara atmósfera intelectual, otea sus abrasadas costas; montañas de tradición y riberas de aventura; así también sus letras. El Perú guarda nostalgias de

corte, sabe historias del pasado, tiene la gracia del contar y en sus cuentos hay oro, sangre, sensualidad y humor jocundo. Bolivia, encaramada en sus mesetas, tiene tersura de lago; en la atmósfera quebradiza se derrama el son meláncolico de la quena. Masca eternamente la coca en un sueño de acción. El Paraguay tiene más cerca de la mano el arma que el libro; su literatura es todavía combate. Chile es la historia; sus hombres de letras tienen fisonomía de magistrados. El temblor de su suelo no perturba la severidad del estudio. Su poesía y su novela son también graves, hasta en los juegos. El Uruguay, abierto y claro, ve a sus hombres en larga contienda y forja el drama. La Argentina es crisol junto al horno encendido; todo lo recibe y depura, todo lo funde en uno: la complejidad de su gran urbe, por una parte; la diversidad de su paisaje, por otra, diversidad hecha de sencilleces yuxtapuestas. A la Argentina no hay nada humano que le sea ajeno.

¡Diversidad de América, pareja en su ser físico y en su expresión literaria! Diversidad que es, por encima de todo, aspiración a la personalidad propia y distinta, nunca lograda a expensas de la profunda unidad. Diversidad correspondiente a la diversidad de España misma, tan varia en su área reducida, cortada por las cadenas montañosas, acariciada por tres mares que le marcan diversos caminos. Diversidad en que influye, acaso, la procedencia peninsular de los primitivos grupos dominantes. Diversidad que hoy trata de hacerse más honda por los cultores de la modalidad criolla, no distinta de lo hispano, en esencia, o de un indianismo que busca las fuentes precolombinas, saltando por el dominio español, como si tomara partido por unos átomos de sangre a costa de otros; como si el español qui-

siera olvidarse del romano para volver al tartesio. Como de toda lucha, puede salir de ésta la más noble fecundidad. Aún no se llega a la restauración de los cultos antiguos, en que se ha inspirado la fantasía de D. H. Lawrence al imaginar su *Serpiente con plumas*. Nadie intenta sustituir por las lenguas conservadas en oscuros repliegues étnicos la fuerza expansiva del español. La corriente indianista, cuyo lejano precursor parece ser Garcilaso el Inca, sólo puede dotar a las letras modernas de temas exóticos como los que el romanticismo suscitó, acercando a la sensibilidad europea el fruto de otras civilizaciones y el color de otros climas. Todo ello para enriquecimiento mayor del tesoro literario común, en igual forma que el privativo de algunos pueblos americanos empieza ya a enriquecerse, tratando con levantado estilo el tema español en sus manifestaciones más genuinas y abundantes en rasgos propios.

Vuelve así América sus ojos al solar de los conquistadores, y no sólo a inspirarse en él, sino a engalanarlo y enriquecerlo. Un caso entre todos descuella: el de Rubén Darío. Pasaron ya los tiempos en que se le consideraba ante todo como importador de modas literarias galicistas. Aun entonces la pluma de Valera se extremó en su elogio, desde el comentario famoso que hoy se lee como introducción en ciertas ediciones de *Azul*. "Los versos de usted —le decía— se parecen a los versos españoles de otros autores, y no por eso dejan de ser originales: no recuerdan a ningún poeta español, ni antiguo ni de nuestros días." En los versos de *Azul*, un español, don Juan Valera, encontraba sabor español. Por la prosa de *Los raros* el mismo Valera se detenía a notar hechos ciertos. "Los hispanoamericanos —decía—, separados de la metrópoli hace ya sesenta u ochenta años, tienen menos arraigo, menos savia espa-

ñola, y tienen el espíritu más abierto al pensar y al sentir de lo extranjero. Hasta cierto punto, el hispanoamericano culto se ha hecho cosmopolita, si bien adoptando un cosmopolitismo limitado, dentro de lo que se ha dado en llamar *latino*". Por las *Prosas profanas y otros poemas* le localiza en París, y le echa en cara su desarraigo: "A mi ver, si él se olvidase un poco de París donde habrá pasado dos o tres semanas en toda su vida, y si pensase más en América, que es su patria y que es donde vive, la originalidad, la gracia y el primor de su prosa y de sus versos serían mayores y más dignos de alabanza que lo son ahora." Por los mismos días, en otro famoso estudio que vino a ser prólogo del libro, un americano, el uruguayo José Enrique Rodó, le reconvenía por no ser "el poeta de América".

Sobre la inanidad de semejante reconvención —porque, ¿quién puede ser, por sí solo, el poeta de América? ¿Quién, con tantos siglos de cultura, es el poeta de Europa?— no es necesario insistir. Como americano cumplió Darío la misión que trajo al mundo, y que implicaba una renovación de la poesía de lengua española, perfectamente compatible con el respeto a las tradiciones, que él era el primero en conocer y practicar. Su despedida al abuelo español, a que antes aludí, no es tanto una convicción profunda como una manera literaria, y corresponde a ese cosmopolitismo, remedio heroico, si se quiere, a los ataques más virulentos del particularismo regionalista, en que ninguna literatura puede encerrarse. Cosmopolitismo que, para serlo de veras —como lo fué en Darío—, no excluye nada: ni su América nativa ni la España de sus antepasados; el temple español de los versos de Darío nadie puede negarlo, aun el de aquellos que reproducen ritmos franceses, tocándolos en el contraste de nuestra métrica

primitiva. Y en los *Cantos de vida y esperanza* crece su talla aún, y acierta con el remedo bárbaro del verso latino, que le sirve para proclamar su fe en los destinos de Hispania fecunda.

La poesía de América, libre ya de rencores, deja oír el canto fraterno, augural de los nuevos días:

No es Babilonia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo
ni entre momias y piedras reina que habita el sepulcro,
la nación generosa, coronada de orgullo inmarchito,
que hacia el lado del alba fija las miradas ansiosas,
ni la que tras los mares en que yace sepulta la Atlántida,
tiene su coro de vástagos, altos, robustos y fuertes.

Unanse, brillen, secúndense tantos vigores dispersos:
formen todos un solo haz de energía ecuménica.
Sangre de Hispania fecunda; sólidas, ínclitas razas,
muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo...

Un continente y otro renovando las viejas prosapias,
en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua,
ven llegar el momento en que habrán de cantar nuevos himnos.

Con Rubén Darío viene a España un influjo directo de América. Su revolución llegó a triunfar como todas aquellas que toman su fuerza en las inclinaciones del tiempo. Fué fecunda, como la revolución rítmica, en que Garcilaso y Boscán transportaron el modelo de Italia, y como la revolución barroca, en que el genio de Góngora marcó tan profundamente su huella. Y no destruyó de lo pasado nada digno de tenerse en pie. Sus mejores discípulos son los que menos le imitan. El instrumento poético es hoy más amplio y resonante, sin que la orquesta de nuevos timbres y triunfadores plenos quite nada de su armonía al más íntimo clavicordio,

ni apague el estruendo de clarines y atabales más afirmativo y glorioso.

El nombre de Darío cifra para las repúblicas de América y para España otro momento de unidad: el de la tendencia llamada modernista, en que todos parecen diluirse en una vaga evasión de toda realidad circunstante que no sea la exaltación mística o sensual del individuo. Pero es un instante no más. La tendencia siente muy pronto el tirón de sus raíces, y todas las diversificaciones resurgen más tarde, ajustadas ya a los nuevos moldes, o fieles a las antiguas rutas. Mas lo adquirido, adquirido está, y el momento que unió los ánimos no fué inútil: vino a constituir un común pasado próximo, un arranque de nueva tradición, un lazo duradero.

Hace unos años, al emprender mi primer viaje a América, hube de alcanzar el vapor en el puerto de una ciudad española que no conocía, la ciudad de Cádiz. Para el que no haya estado en otro lugar de Andalucía, Cádiz ha de ser Andalucía pura, sal de sus mares, blancura y gracia de sus tierras. Para el que conozca bien las provincias andaluzas, Cádiz será una nueva maravilla, pero tan diferente aun de las más cercanas como puede serlo entre ocho hermanas lindas la más joven y salerosa. En sus edificios religiosos algo hay que recuerda los de Sevilla: fachadas, cúpulas, yesería s. Pero de repente salta otro acento: aquella espadaña de esquina en la capilla de la Pastora... aquella sacristía del Carmen... el espléndido ritmo angular de su fachada... aquel coro de Santo Domingo... Y, al correr por la ciudad, tantas mansiones particulares.

No cabe dudar. Aquello es un anticipo de América, porque el viajero curioso se encuentra allí con lo que los técnicos, cautos aun para establecer concreta-

mente los hechos y, más todavía, para sacar deducciones, llaman ya "influencia de retorno". El principio es español, y de España fué llevado a las tierras ganadas para el Imperio; mas allí la práctica y el gusto nativo lo modificaron y acomodaron a líneas y ritmos que la retina de los que regresaban, acaso con la nostalgia de aquellas tierras, reprodujo después en la península madre. En buena doctrina artística, aún no cabe la afirmación rotunda; mas los ojos se dejan persuadir de golpe, y el raciocinio acepta la teoría como verosímil. América devuelve a España, en elegantes formas de arquitectura, algo de lo que ella primeramente le dió.

Otro tanto ha de darle en letras, y el ejemplo de Darío lleva ya en sí viva fuerza de convencimiento. Mas no se trata de rivalidades ni competencias. Importa coordinar el esfuerzo de todos, y, reconocida la indeclinable personalidad de cada uno, respetada su voluntad manifiesta o tácita de diferenciación, no olvidar tampoco los lazos de unidad que se afirman, a través de los tiempos, con inquebrantable solidez, creándonos, por encima de particularismos, un alto espíritu común, y entre los cuales el más vivo, el más noble y más que ninguno sagrado, está en el habla de veinte naciones: en la lengua española.

PALABRAS EN EL DESCUBRIMIENTO DE LA PLACA CON EL NOMBRE DE "JUAN RUIZ DE ALARCON" SOBRE LA ANTIGUA CALLE DEL TEATRO NACIONAL

LLAMADO A TOMAR parte en esta conmemoración, trayendo a ella la representación de los elementos españoles hoy agrupados, por iniciativa generosa del gobierno de la República Mexicana, en la Casa de España en México, yo quisiera traer asimismo una más amplia representación, ya que las circunstancias actuales me impiden ostentar la que me correspondería en mi calidad de miembro de la Academia Española de la Lengua.

Esta entidad habría de aparecer asociada asimismo a los distintos actos con que se recuerda en su solar nativo a don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza en el tercer centenario de su muerte, ocurrida en Madrid y en tal día como hoy. La Academia, que se honró al tributar homenaje al autor de *La verdad sospechosa* consagrándole los tres primeros volúmenes de su "Biblioteca Selecta de Autores Españoles", dando en ellos una serie de sus obras dramáticas ilustradas con el comentario de don Patricio de la Escosura, y que editó además la vida de Alarcón escrita por don Luis Fernández Guerra, libro que, aun superado hoy por la investigación erudita y la apreciación de los críticos, marca un punto de arranque en los estudios alarconianos, abre las puertas de su fachada neo-clásica —no quiero olvidarlo, aunque parezca menudo pormenor, por íntimas razones

que lo enlazan a mis recuerdos familiares—, precisamente a la calle de Alarcón, situada en uno de los lugares más bellos de Madrid, cercana al Buen Retiro y al Prado, jardines y paseos en que aún perdura el ambiente de nuestra comedia nacional. Yo la estimo, pues, en su integridad constitutiva, adherida a este homenaje y los demás con que ahora recuerda México a su genial dramaturgo, y a falta de mandato expreso me arrogo para considerarla ahora incorporada en mí, un título que ella me otorgó generosamente, con relación a mis escasos méritos. Y aún, a trueque de mostrar ambición desmedida, quisiera representar también a los españoles de México en general, a los que hoy desarrollan sus actividades en tierra mexicana, sin dejar de ser españoles, como un día, tres siglos ha, fué *nuestro* Alarcón, es decir, el Alarcón de vosotros y de nosotros, a buscar a sus pretensiones y aptitudes campo y lucimiento provechoso en España.

El nombre de Ruiz de Alarcón, que desde hoy aparece en uno de los más bellos lugares de México, es para los españoles, como para los mexicanos, signo de íntima compenetración y prenda segura de colaboración estrecha. Cuando se haya demostrado que los rasgos fundamentales con que resplandece su obra son propios del genio mexicano y poco deben al lugar en que hubiera de lograrse y desenvolverse, siempre quedará en pie la circunstancia aludida; y, lo que vale mucho más, siempre lucirá para España, como una pura fuente en el rico prisma de su teatro nacional, el espíritu de Alarcón, severo, adoctrinador, cargado de experiencia y de gracia, lleno de serenidad entre aquel tumulto apasionado y turbulento, adorador de lo heroico y también de lo grandilocuente, amigo de la sutileza y de la rusticidad a la vez, y no negado a la cortesanía y a la mesu-

ra que de tal modo destellan en las más logradas escenas del teatro de Alarcón, en quien esos aspectos asumen el papel de caracterización fundamental, mientras sólo consiguen asomar, en otros autores, como virtudes accesorias.

Quizá deba mucho Alarcón, en los principios de un arte que cultivó preferentemente en España, a la sociedad y a la literatura en torno; pero es evidente, y esto es lo que hoy nos importa reconocer y proclamar ante todo, que aquella sociedad le debe algunas de sus lecciones más provechosas; que en su teatro, como en el más claro espejo, pudo contemplar algunas de sus virtudes más hondas, la lealtad a la palabra, la fidelidad sin ostentación, así como reconocer y corregir sus vicios, tanto los superficiales, que hasta llegan a parecer simpáticos, si los encarna un personaje visto afectuosamente por el autor, como los más torvos y profundos que él flagela y castiga con una severidad en que cuesta trabajo advertir la ira y el ceño.

Por estos motivos no es posible considerar a España ausente en la conmemoración del gran poeta mexicano que encontró allá, es cierto, enemistades y burlas, pero ¿de quién?... De la grey literaria, de las gentes del oficio, de los posibles competidores y efectivos rivales, caracterizados siempre por lo agrio de las disputas aun en los dioses mayores, y que lanzaron sus flechas contra un cuerpo deforme, dejando indemnes la perfección moral, y también corporal, del teatro de Alarcón, que es manifestación palpable de lo que pudiera sintetizar el célebre dicho latino *mens sana in corpore sano*, tanto en sus intenciones y dotes más hondas como en la tersura de su construcción escénica y de su vestidura rimada. Enemistades y burlas que sólo quedan como episodios sin trascendencia verdadera, mientras que

sería imposible escribir la historia del teatro hispano sin detenerse ante don Juan Ruiz de Alarcón, que tuvo de su parte al pueblo que le aplaudió y a la crítica que siempre ha sabido estimarle.

Ojalá sea esta conmemoración para el teatro mexicano punto de partida de un nuevo florecimiento, en que logren constante vida escénica las obras del propio Alarcón y las de sus continuadores de todas las épocas, y se abra ancha liza para los nuevos escritores, a la altura, indudablemente, en lo que toca a la inspiración y al sentido teatral, de las más vivas corrientes universales, pero no favorecidos por una inmediata aproximación a un público al que podrían infiltrar sus ideales estéticos, y en el que, en cambio, habrían de hallar el necesario contraste, debiéndole sin duda, ya que no lecciones positivas, orientaciones de experiencia que harían un solo cuerpo de autores, comediantes y espectadores, elementos los tres esenciales en toda próspera vida teatral.

Si a México le basta para tener un puesto glorioso en la historia universal del teatro el ser patria de Alarcón, le importa también que su ejemplo no se pierda y que su memoria no se reduzca a solaz o fatiga de eruditos, a lápida vistosa en que se ostente el nombre de un lugar transitado. Recuérdese, ante todo, que así como una de las facetas gloriosas del teatro español, es uno de los exponentes inmortales del genio mexicano, al que, unidos con vosotros los españoles, rendimos hoy tributo de admiración, del que apenas estas palabras mías habrán alcanzado a ser un reflejo pálido.

PERFIL DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ

La figura de sor Juana Inés de la Cruz y su poesía han sido estudiadas por los eruditos mexicanos y extranjeros tan amorosa y reiteradamente, que apenas queda por decir más que lo que un día cualquiera vengan a revelar documentos que hayan podido escaparse hasta hoy a la investigación, tan fecunda en estos últimos años. Bien claro está que donde han hablado hombres como Amado Nervo, Ezequiel A. Chávez y Manuel Toussaint, Pedro Henríquez Ureña, Ermilo Abreu Gómez y Xavier Villaurrutia, Miss Dorothy Schons y Karl Vossler, nada o muy poco queda por decir: sin olvidar las páginas, en cierto modo definitivas, que a la monja americana consagró Menéndez y Pelayo, y en las cuales sólo la preocupación antigongórica, que sin duda el tiempo hubiera mitigado, con sólo dárselo a don Marcelino para estudiar directamente a Góngora cuando le llegara la vez en la historia de la lírica hispana que hubo de interrumpirse bruscamente después del estudio sobre Boscán, queda por bajo del tema y ha dejado para los eruditos de nuestros días, que observan con visos nuevos el gongorismo, amplio margen de lucimiento. No me propongo resumir aquí los resultados actuales de la crítica sorjuanesca ni intentar un nuevo retrato con los materiales acumulados hoy en tanta copia, sino señalar algunos perfiles de esta fisonomía llena de atractivo, que parece concentrar en sí todos los primores de una época en la que se destacó tan vivamente como si

la encarnara toda, sin competencia posible en torno; y al decir en torno, ya no me refiero a aquel México de los virreyes, pendiente un día de sus labios, sino al ámbito entero hispano, de dos hemisferios, avaro en la segunda mitad del siglo XVII, en que transcurre la vida de sor Juana Inés, de la pompa lírica que en los cien años anteriores había brillado con tanto esplendor, pródiga en genios e ingenios maravillosos.

No es sor Juana tan noble como poeta sólo porque le faltaran competidores cabales en vida; lo es por su propio valor, capaz de sobresalir aun en aquellos tiempos fértiles que ya no alcanzaba y que se prolongan en ella logrando tal vez alguna de sus más refinadas expresiones, porque, sobre ser notas vivas de una atmósfera lírica a punto de transformarse, brotaban de un espíritu de mujer, como aun las letras españolas no lo habían dado.

Entiéndase bien esto: no se me olvida la existencia de santa Teresa de Avila, ni intento desconocer su obra, de capital influjo en la literatura. Pero es otra cosa. En la santa, el pueblo hispano y el espíritu religioso cobran robusta voz. En la monja de México, lo que en la santa es ardor y morir de no morir se convierte en sentimiento humano que se deleita en lo humano y desfallece femenina y humanísimamente sin delirios místicos ni aspiraciones heroicas. Esta monja es una mujer en la que todo es primor: los afectos personales, la devoción sincera y profunda, la imaginación que cabalga en todos los pegasos eruditos. Una mujer que siendo monja tiene hasta la coquetería de no ser santa.

En la galería histórica del Museo de México podemos ver uno de sus retratos; cada vez que en aquellas salas me harto de contemplar impresionantes monolitos, joyas labradas con sorprendente habilidad o piezas

cerámicas desconcertantes, busco el lienzo que la muestra, de cuerpo entero, ceñido por la toca el lindo rostro, no revelador de ascéticos deliquios ni aterradoras meditaciones sobre las postrimerías, sino claro y sereno, sonriente y avizor, como alerta entre las materias de estudio e instrumentos de saber que la rodean. Porque no aparece en una celda desnuda, con el crucifijo y el camastro por todo ajuar, hincada en unas tablas a guisa de reclinatorio o en las ásperas losas, sino cómodamente sentada en un sillón y destacándose sobre un fondo de biblioteca en que advertimos los ingentes infolios, archivo de doctrina y erudición, con amenazantes títulos latinos en negro, sobre la amarillez del pergamino de las encuadernaciones. Todo aquello se lo ha leído la monja, sin limitar sus letras al libro de oraciones y al tosco latín eclesiástico. Y antes de leérselo, quizá, tuvo por gracia infusa parte de tanta ciencia que, según la tradición, hubo de pasmar a cuarenta doctores y teólogos reunidos por el virrey para que la examinaran como a un portento de la naturaleza, casi como a un bicho raro, mejor que como a una "niña prodigio".

Al pasar de un convento a otro, del humilde de las Carmelitas descalzas de San José al más mundano y propicio de San Jerónimo, no la vemos como si adelantara en la senda de la virtud; pero tampoco, ciertamente, como en busca de una relajación de disciplina. La disciplina que ella solicitaba no era de correas y cilicios, sino de aplicación al estudio y satisfacción de su avidez de conocimiento. ¿Para qué? Para todo: para discutir con los predicadores de mayor fama o para rimar naderías inocentes, versos de felicitación a los de la corte, loas con personajes mitológicos y hasta comedias al uso de las de España; pero, también, para dejar a su inspiración libre y verla cuajar entre la deliciosa

hojarasca de una abundante poesía de ocasión los frutos más plenos y jugosos, henchidos de un íntimo sentir, o redondeados con las más espléndidas curvas, rivales de las que la naturaleza pródiga despliega en sus maravillas tropicales.

La sabiduría de sor Juana Inés no suele derramarse en tratados indigestos. Es sabia la monja de San Jerónimo, y, cuando la ocasión se lo pide, sabihonda; ahí están sus citas de autores, sus latines a todo pasto, su aparato que luce, más, de seguro, que por lucirlo, para acomodarse a los tiempos en que un Sigüenza y Góngora, el letrado que tanto sabía y que hasta en sus propios apellidos parecía llamar a su México la vasta erudición del otro Sigüenza, el historiador de la Orden Jerónima, y la complicada poesía del otro Góngora, el de las *Soledades*, venía a ser el compendio de las dotes intelectuales mejor cotizadas. Sabia y sabihonda sor Juana; pero también, si se tercia, marisabidilla; marisabidilla molieresca, como si algo se le pegara, a través del espacio, de aquellas figuras que Molière animaba en el teatro francés y que son exactamente contemporáneas de nuestra monja. Ocho años tenía ésta cuando se escribieron las *Précieuses ridicules*, en 1659, y tres llevaba de profesión cuando se estrenaron las *Femmes savantes*, en 1642. Pero nuestra marisabidilla lo era no a lo pedante, sino con puro donaire y gracia; por ejemplo, cuando en las redondillas que le han alcanzado mayor popularidad defendía a las mujeres contra los hombres:

Queréis con presunción necia
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Tais,
y en la posesión, Lucrecia.

Como lo estamos viendo, hasta en el contraste entre la cortesana y la esposa fiel asoma cabeza la erudición monjil; hasta cuando habla con mayor claridad y familiaridad, retrucando a los hombres, por una vez, con las mismas flaquezas que ellos suelen achacar a las mujeres. Y ya que estamos en las famosas redondillas, en ellas podemos observar, con toda limpidez, el artificio de composición que tan frecuente es en los escritos de sor Juana, quiero decir, en los fáciles. En la poesía, tan justamente celebrada, que lleva como epígrafe: "Arguye de inconsecuencia el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que causan", encontramos el "polo de facilidad", si se me permite la expresión, de la poesía sorjuanesca. Evidentemente, estas redondillas,

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis,

son de una gran facilidad, y dicen sus verdades obvias con un gracejo particular que puede convertirse en receta. Los dos últimos versos de cada una parecen ser los que primero se han pensado, y los dos primeros se trazan para rellenar y redondear la estrofa:

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.
¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada
o el que ruega de caído?

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga
o el que paga por pecar?

La redondilla es una estrofa demasiado rápida, demasiado fácil, y el poeta se desliza con harta complacencia sobre el plano inclinado que ella le ofrece. De mucha palabrería y falta de concentración adolece nuestro magnífico teatro, por culpa quizá del verso corto y la rima frecuente, que le dan una ventaja de brillantez, no siempre irreprochable para el juicio severo.

Buena parte de la poesía de sor Juana tiene este matiz que suele estar excusado por la ocasión y la circunstancia. ¡Cuánto ingenio no ha derrochado en felicitaciones y cumplimientos, con motivo de unas Pascuas, de los cumpleaños del virrey o de la virreina, del nacimiento de un virreyezuelo, u ofreciendo regalos: una rosa, unos peces bobos, y unas aves, un andador para el primogénito de los representantes del monarca! Y en sus villancicos y otras poesías ocasionales, el consonante forzado, el acróstico, el esdrújulo como mero esdrújulo, los "metros castellanos en latín", hasta la introducción de cantares en lengua mexicana, que no puede considerarse como atracción de lo nativo sino como arrequive y disfraz, casi como el atavío de china poblana en la damita que acude hoy a los bailes del más aristocrático club capitalino. Y en las loas y diálogos, para las diversiones de la condesa o los felices años del virrey conde de Paredes, o para celebrar los del rey, los del lejano Carlos II a quien veía con la majestad de sus victoriosos abuelos y no con la triste realeza decadente que nos han perpetuado, con mayor evidencia que las historias, siempre en trance de par-

cialidad, los pinceles elegantísimos de un Carreño de Miranda, que pretenden ser lisonjeros, pero, como buenos españoles, no saben mentir; en esas loas y diálogos, repito, ¡qué profusión de personajes y personajillos mitológicos, simple adorno y hojarasca barroca, Céfiro, Flora, Vertumnio, Pomona, Venus, Belona, las Ninfas, las Amazonas, los Amores, o de personificaciones abstractas, el Entendimiento, la Voluntad, la Memoria, el Pasado, el Presente, el Futuro, la Vida, la Majestad, la Plebe, la Naturaleza, la Lealtad! Aquí la facilidad nativa se va enredando en laberintos alegóricos y exornándose con todas las galas postizas de la poesía del tiempo, tornándose de clara y brillante en resplandeciente, pero oscura, de tan cegadora como se muestra, con oscuridad que fácilmente disipan unas luces que sor Juana tuvo tiempre encendidas sobre sus doctos infolios: las luces de la erudición.

¡La oscuridad de los poetas! ¡Cuánto no se ha escrito acerca de tan atractivo tema! Hasta se ha dicho la más patente y sencilla verdad: que la oscuridad no está en ellos, si son verdaderos poetas, esto es, entendimientos que saben decir lo que quieren, pero, sobre todo, que tienen algo que decir. Culpa nuestra es si no los entendemos subiendo a su altura o entrando en su hondura, sin porfiar por quedarnos en nuestro plano y modesto nivel. La oscuridad de los poetas halla de pronto luces a las que no resiste. Verdaderamente oscuros tal vez no lo sean ni aquellos que aspiraron más ardientemente a serlo, si no están convencidos de que ellos mismos apenas lograron entender al dios que les hablaba. No hay que remontarse mucho en el tiempo. En forma humorística supo expresar esto un poeta español (nacido, por cierto, en la América hispana, en Venezuela, de donde salió para siempre en temprana

edad), refiriéndose a una obra suya, no de poesía sino de novela. Don Antonio Ros de Olano, marqués de Guad-el-Jelú, general de los ejércitos españoles, distinguido en la campaña de Africa de 1866, fué poeta muy notable, apenas recordado ya, aunque registran su nombre y acogen algunos de sus versos varias antologías Hay en su reducida producción poética piezas muy notables, precursoras de Rimbaud, de García Lorca. Pero su frase que voy a citar alude no a las poesías, que suelen ser claras, sino a cierta narración, *El doctor Lañuela,* que goza fama de hermética o disparatada, o ambas cosas a la vez. De Ros de Olano decía don Pedro Antonio de Alarcón, prologuista de sus versos, y lo reproduce Menéndez y Pelayo: "Todavía no se sabe si el autor quiere o no quiere que el lector las entienda. Lo que nosotros tenemos averiguado es que desprecia al que no las entiende, y que se enoja con los que se dan por entendidos." Pues bien, aparte este juicio de Alarcón, cuéntase que como alguien le preguntara qué había querido decir en *El doctor Lañuela,* contestó Ros de Olano: "Cuando lo escribí, Dios y yo lo sabíamos; ahora, sólo Dios lo sabe".

Oscuridad es ésta que no dejará, sin embargo, de tentar a los exploradores literarios. Y de otra oscuridad nos da razón un soneto muy conocido del siglo XVI, el de Luis Barahona de Soto, que echa en cara a ciertos poetas, y en particular a Herrera, el empleo de voces oscuras, no comprensibles para el común de las gentes. Hoy, en el común de las gentes, ¿cuántas personas habrá que no entienden todos los términos del soneto, y aun los empleen ordinariamente en la conversación más prosaica, usando y hasta abusando de algunos? Leámoslo para convencernos:

CONTRA UN POETA QUE EN SUS VERSOS HACÍA GRAN USO DE ESTAS PALABRAS

Esplendores, celajes, rigoroso,
selvaje, llama, líquido, candores,
vagueza, faz, purpúrea, Cintia, ardores,
otra vez esplendores, caloroso;

ufanía, apacible, numeroso,
luengo, osadía, afán, verdor, errores,
otra vez y quinientas esplendores,
más esplendores, crespo, glorïoso;

céreos, ásperos, albos, encrespado,
esparcir, espirar, lustre, fatales,
cambiar, y de esplendor otro poquito;

luces, ebúrneo, nítido, asombrado,
orna, colora, joven, celestiales...
Esto aparte, no hay duda que es bonito.

No es enteramente de este tipo la oscuridad de sor Juana. El "polo de dificultad" contrapuesto al "polo de facilidad" antes señalado en su obra, lo hallamos en la poesía titulada *Primero sueño*, que anda en el tomo segundo de sus obras y que ha sido estudiada recientemente con mayores empeños que sus restantes composiciones.

Sábese por la autora misma la predilección con que lo consideraba entre todo lo suyo, porque lo dice terminantemente en la Respuesta a la muy ilustre *Sor Filotea de la Cruz*, esto es, al obispo de Puebla, don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún, a quien por obediencia dirigió su epístola: "De más, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos

y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El sueño*". Mayor distancia media entre las redondillas de sor Juana en defensa de las mujeres y el *Primero sueño*, que entre las composiciones de arte menor de Góngora y sus poemas fundamentales. Y el recuerdo de Góngora es inexcusable aquí porque en *El sueño* se trata manifiestamente de una imitación de las *Soledades:* "Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora", dicen las ediciones antiguas.

Decir imitación no es decir obra subalterna. Los más graves eruditos se han esmerado en hallar imitaciones en los más altos poetas, comparando verso por verso de Virgilio con los de Homero, verso por verso de Garcilaso con los de Virgilio y los bucólicos de Italia, sin que Virgilio ni Garcilaso desmerezcan en el concepto que los consagra como *Dii majores* en sus respectivas literaturas. Góngora da una pauta que otros poetas siguen, sor Juana entre ellos, y a última hora, como si, en su momento crepuscular, una época literaria recogiera en el poniente los más esplendorosos rayos de un sol que había lucido en su cenit con el cordobés insigne.

Sor Juana no se propone, a mi entender, como intento primario, imitar a Góngora. Imbuída de sus conceptos poéticos, en los que se halla enteramente a gusto, escribe con libertad, refinando su expresión hasta el punto más *noble* que la literatura del tiempo le enseña como modelo. Y toca así la cumbre de su arte, que se ha entretenido en los jardincillos y vericuetos de la poesía de ocasión acaso más de la cuenta. Pero ahora, no apremiada por la fecha inminente, por lo urgente de un encargo o lo inexcusable de una obediencia, en

la soledad de su aposento, rodeada de sus libros amados, escribe a gusto, y sus endecasílabos y heptasílabos se ordenan en una *silva* que, como si respondiera con toda exactitud al sentido etimológico, ya se enmaraña y espesa con densos ramajes y troncos poderosos, ya respira en claros llenos de apacible serenidad, concentrando en escogidas voces una grande y severa poesía, quizá, según se colige de su mismo título, florón primero de una serie concebida en proyecto aún vago.

No es la descripción de un sueño el asunto de la poesía mayor de sor Juana: es el sueño mismo, hecho poesía, compuesta con esa trama ilógica del sueño que va hilando ensueños distintos, desde las primeras inconsciencias del sopor en que el cuerpo va a reparar sus fuerzas hasta la sutil disipación de los prestigios fugaces en la solemnidad del despertar de un nuevo día. El comienzo insinúa ya esta música solemne:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas...

y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo vozes consentía
de las nocturnas Aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía...

Tachada, con la misma arbitrariedad que sus dechados gongorinos, esta poesía por los críticos neoclásicos, ha venido a rehabilitarse en estudios recientes. No he de intentar yo, porque ya está hecho brillantemente, explicar el sentido literal de cada expresión, traduciendo en prosa lo que tan bien dicho está en verso.

Mi docto amigo el gran filólogo Karl Vossler ha dado no una transcripción sino una "reproducción abreviada y explicativa, es decir, una síntesis analítica" del poema, que se lee, aunque no el texto del mismo, en el tomo de *Obras escogidas* de sor Juana editado por la Colección Austral de Buenos Aires; y antes que él, Ermilo Abreu Gómez, que publicó en 1928 una edición crítica, dió también un resumen más breve. Pues bien, no sólo a través de la prosa de uno y otro, que son ya, de por sí, verdaderos poemas, se alcanza a percibir la grandeza del de sor Juana, sino que en las cuatro líneas que le consagró el antiguo biógrafo de la monja, P. Diego Calleja, S. J., se alcanza ya su imponente categoría. La calidad de una gran obra se manifiesta como obra de calidad en sus reflejos.

Voy a transcribir un trozo más amplio, en el que quisiera hacer notar la valentía de las imágenes en la pintura de la noche en derrota y la música con que sor Juana, música también, poseedora de instrumentos y autora de tratados que malaventuradamente se han perdido, sabe darnos toda la mágica poesía de un despertar. Es el trozo final del *Primero Sueño:*

En tanto el Padre de la Luz ardiente,
de acercarse al Oriente
ya el término prefixo conocía
y al antípoda opuesto despedía
con transmontantes rayos,
que de la luz en trémulos desmayos,
en el punto haze mismo su Occidente,
que nuestro Oriente ilustra luminoso;
pero de Venus antes el hermoso
apacible Luzero
y del viejo Titán la bella Esposa,
rompió el albor primero,

amazona de luzes mil vestida,
contra la noche armada,
su frente mostró hermosa,
hermosa, si atrevida,
valiente, aunque llorosa,
de matutinas luzes coronada,
aunque tierno preludio, ya animoso
del Planeta fogoso,
que venía las Tropas reclutando
de bisoñas vislumbres,
las más robustas veteranas lumbres
para la retaguardia reservando,
contra la tirana usurpadora
del Imperio del día,
negro Laurel de sombras mil ceñía,
y con nocturno cetro pavoroso
las sombras gobernaba,
de quien aun ella misma se espantaba;
pero apenas la bella Precursora
signífera del Sol, el luminoso
en el Oriente tremoló Estandarte,
tocando al arma todos los süaves,
si bélicos Clarines, de las Aves,
diestros (aunque sin arte)
trompetas sonorosos,
cuando (como tirana al fin) cobarde,
de rezelos medrosos
embarazada; bien que hazer alarde
intentó de sus fuerzas, oponiendo
de su funesta capa los reparos,
breves en ella de los tajos claros
heridas recibiendo;
bien que mal satisfecho su denuedo,
pretexto mal formado fué del miedo,
su débil resistencia conociendo,
a la fuga ya casi cometiendo,

más que a la fuerza, el medio de salvarse,
ronca tocó vozina
a recoger los negros Escuadrones,
para poder en orden retirarse,
cuando de más vezina
plenitud de reflexos fué asaltada,
que la punta rayó más encumbrada
de los del mundo erguidos Torreones.
Llegó en efecto el Sol, cerrando el gyro,
que esculpió de oro sobre azul Zafiro,
de mil multiplicados
mil vezes puntos, fluxos mil dorados:
líneas, digo, de luz clara salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea Plana,
y a la que antes funesta fué tirana
de su Imperio, atropadas embestían,
que sin concierto huyendo presurosa,
en sus mismos horrores tropeçando
su sombra iba pisando,
y llegar al Ocaso pretendía,
con el (sin orden ya) desbaratado
exército de sombras, acosado
de la luz, que el alcançe le seguía.
Consiguió al fin la vista del Ocaso
el fugitivo passo,
y en su mismo despeño recobrada,
esforçando el aliento en la ruïna
en la mitad del globo, que ha dexado
el Sol desamparado,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada,
mientras nuestro Hemispherio la dorada
ilustraba del Sol madexa hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo, repitiendo

a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el mundo iluminado, y yo despierta.

Fácil sería, junto a esta obra en que la poetisa toca a su plenitud, aducir en contra suya ejemplos de lo que se suele llamar mal gusto, entendiéndose por mal gusto lo que ya no está en el gusto nuestro. Así, aquella composición que puede leerse de tres maneras (en romance de once, de ocho o de seis sílabas) y que se titula *Labyrinto endecasílabo, para dar los años la Excelentísima señora Condesa de Galve, al Excelentísimo señor Conde su Esposo,* y que dice en sus primeros ocho versos:

Amante — caro, — Dulce Esposo mío,
Festivo, y — Prompto — Tus felices años
Alegre — Canta — Sólo mi cariño
Dichoso, — Porque — Puede celebrarlos.
Ofrendas — Finas — A tu obsequio sean
Amantes — Señas — De fino holocausto,
Al pecho — Rica — Mi coraçón, Joya,
Al cuello — Dulces — Cadenas mis braços...

Los cito porque en la pesada armazón del romance endecasílabo, que empieza a insinuarse en la métrica castellana y que ha de florecer en la centuria siguiente, aún halla la monja, dentro de su pueril artificio, manera de lograr dos versos felices, a pesar de su viciosa acentuación:

Al pecho rica mi corazón joya,
Al cuello dulces cadenas mis brazos...

Entre tantas composiciones artificiosas en punto a métrica, vemos brillar algunas que, prácticamente, dan resultados deliciosos, como aquel romance endecasílabo, que comienza cada verso con un grupo de tres sílabas en esdrújulo, para pintar "la proporción hermosa de la Excma. Sra. condesa de Paredes". El esdrújulo hace dar a la expresión una especie de salto que le comunica una elasticidad que no suele hallarse en los ritmos usuales. Evocaciones de la vegetación tropical, plátanos, palmas, frutos diversos, dan a esta poesía una gracia original, un carácter nativo, prendiendo en la elegancia del ritmo (de que sólo hay, según creo, en toda la obra de sor Juana, otro ejemplo menos afortunado) y en la justeza de las imágenes una donosura particular que, desde luego, no esquiva su parentesco con la escuela culterana:

Cátedras del abril tus mejillas,
clásicas dan a mayo estudiosas
métodos a jazmines nevados,
fórmula rubicunda a las rosas.

Lágrimas del aurora congela
búcaro de elegancias tu boca,
rúbrica con jazmines escrita,
cláusula de coral y de aljófar...

Dátiles de alabastro tus dedos,
fértiles de tus dos palmas brotan,
frígidos, si los ojos los miran;
cálidos, si las almas los tocan...

Móviles pequeñeces tus plantas,
sólidos pavimentos ignoran;
mágicos, que a los vientos que pisan
tósigos de beldad inficionan.

Plátano, tu gentil estatura,
flámula es que a los aires tremola;
ágiles movimientos que esparcen
bálsamo de fragantes aromas...

Pero, entonces, entre los juegos más o menos graciosos o insustanciales y los otros altos juegos de imaginación de que el *Primero sueño* es muestra cabal, ¿en dónde para el espíritu de la poetisa, su vibración ante lo fundamental humano, su raigambre terrestre o su aspiración a lo eterno? Mística, no, desde luego; en lo religioso ceñida a la mera devoción, sin transportes ni alternativas, con una sencilla fe y una imaginería tradicional, apenas alterada por someras evocaciones mitológicas. Religiosa, ilimitada y limitada al estudio y a la rutinaria vida del claustro, toda su actividad se cifra en ello, con menudos conflictos como aquél a que tan donosamente alude en su ya referida carta, en el pasaje donde confiesa su afán por acercarse a la sabiduría, que le acarreó prohibiciones en materia de estudios por sus autoridades inmediatas: "una vez —cuenta— lo han conseguido con una Prelada muy santa y muy cándida, que creyó que el estudio era cosa de Inquisición, y me mandó que no estudiase: yo la obedecí (unos tres meses, que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer..." Pero no creo que cabe inferir de aquí ni tibieza en la devoción ni asomo de rebeldía o heterodoxia; no, nada heroico, nada satánico, en esta vida de monja del siglo XVII, y apenas la historia sentimental a que aluden, sin llegar a una conclusión, sus biógrafos, de la mujer joven, solicitada por sus gracias y por sus talentos antes de entrar en el

claustro, y su encierro en él (encierro muy soportable, como se ha indicado, pues hacía, más o menos, vida de sociedad y alternaba con las personas de más viso) como buscando alivio contra pasiones malogradas o desengaños amorosos. Cierto que en varias poesías, sin duda las más bellas de todas, en unas *liras*, en el *Romance que en sentidos afectos produce el dolor de una ausencia*, en otro que estudia la pasión de los celos, y sueltos, por su obra, aquí y allá, en diferentes pasajes, y más que en parte alguna en los famosísimos sonetos, se halla un sentido del amor humano, y aun diríamos que una experiencia amorosa que sin duda hubo de probar. Pero, probablemente, todo aquello se aquietaría en la soledad de su celda, sin renovar punzadas de un corazón que había encontrado su camino. Ya no es la monja enamorada, la Mariana Alcoforado, que desahoga su alma por escrito. En sus más perfectos y entrañables sonetos de amor yo creo ver lo que atinadamente denomina uno de sus comentaristas mexicanos "función de recuerdo" considerándola como producida "cuando ya su sentimiento erótico, amenguándose en el tiempo, permitía el triunfo de su razón; cuando su personalidad literaria, adiestrada en las disciplinas de las normas estéticas de entonces, se había definido y perfeccionado. Sólo en el tiempo de su madurez, como mujer y como escritora, puede situarse cierta parte de su obra, la más bella y también la de más aliento erótico". Efectivamente, los sonetos de amor que tanta huella dejan en quien los lee, se hallan no en el tomo primero sino en el segundo de las obras de sor Juana, impreso años después que el anterior, y están llenos, por decirlo así, de un sentimiento depurado, en el que se ve, más que la violencia de un querer contrariado, la tristeza de una pasada desilusión, vuelta en lágri-

mas. Cualquiera de ellos nos lo dice con elocuencia, pero ninguno con tanta como aquel divino soneto "en que satisface un recelo con la retórica del llanto", haciendo presente la sensación con tal agudeza, que se hace difícil trasladarla en el tiempo, como lo persuade, por otro lado, el tono mismo de la composición:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba.

Y amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía;
pues entre el llanto que el dolor vertía
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu virtud contraste

con sombras necias, con indicios vanos;
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

"¡Mi corazón deshecho entre tus manos". Con este verso quisiéramos reconstruir toda una historia y buscarle relación con el final de la vida de sor Juana, en que su apartamiento se define, buscando en el mundo la compañía de los que sufren, para asistirlos, en los trances a que ha venido México ante una desoladora epidemia, que la monja no plañe en verso ni en prosa, porque antes se ha apartado también de su otro mundo, del de sus letras amadas, del de sus libros compañeros, mandándolos vender como ya inútiles para lo que en esos últimos tiempos había de ser su vida, es decir,

para lo contrario de lo que hasta entonces estaba siendo: retiro estudioso; amena conversación, en que pasaba de las personas de mayor valimiento por su alcurnia o su sabiduría al trato con las Musas mismas, que no sabían esquivarle sus complacencias y halagos; compañía de los autores famosos en quien está la llave de toda ciencia y el manantial de todo deleite. En adelante su trato había de ser con los moribundos y su palabra rítmica y primorosa había de quedar sellada para siempre, trocándose toda entera en silencio. Gradas de una escala de santidad o renuncia desesperada a todo, ¡quién sabe! Pero ya sin nada que ver con la literatura, con el que fué verdadero ejercicio y pasión de su vida, sin que viese para ella derivativo en un sentimiento religioso, más vivaz, o lo fuese tanto para ella que lo considerara inefable. Convertido ya para ella todo en vanidad, de la que pudo decir como del "engaño colorido" de un retrato suyo, en los tiempos de su belleza y de su expresividad primorosa:

es un vano artificio del cuidado;
es una flor al viento delicada;
es un resguardo inútil para el hado;

es una necia diligencia errada;
es un afán caduco; y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

*HACIA UNA EDICION COMPLETA DE RUBEN DARIO**

I

DESDE EL 12 de octubre de 1922 hay en Madrid una "Glorieta de Rubén Darío". Ha logrado así, entre nosotros, la memoria del gran poeta, una consagración pública desde mucho tiempo esperada. El paraje a que presta su nombre es, como se sabe, uno de los bellos sitios de la capital española. Lope de Vega, desde lo alto de su estatua, lo ennoblece con su presencia. Los dados a trazar conversaciones imaginarias pueden hallar en la glorieta de Rubén Darío tema para un coloquio entre dos hombres que amaron, por encima de todas las cosas, la vida; por tanto amarla se les volvió poesía en todo momento. Poesía tumultuosa, cálida improvisación a menudo, con la materia viva palpitante, en el clásico; poesía revolucionaria, carne estremecida en que aún tiembla el asta de la saeta que le arrojaron las pasiones, en el moderno.

Ante los niños de las escuelas, ante una morada y negra fila de jinetes municipales, a los acordes de la banda, una representación del Municipio con el alcalde a su frente descorrió la cortina de la placa que ostenta el busto del poeta. Antes, los discursos rituales. Unas

* Reproduzco estos artículos tal como se publicaron, a su tiempo, en la revista *España*. Por extraño que parezca, aún conservan actualidad. Los errores que señalan no han sido corregidos en la difundidísima edición de Aguilar, publicada como *Poesías completas*, de Darío, con el señor Ghiraldo como único responsable.

discretas palabras del alcalde-presidente, y, acaso por primera vez en pública circunstancia de este orden, un discurso digno de perdurar: el de don Alfonso Reyes, representante de México, portavoz de América en la ceremonia. ¡Generosas palabras!

"Felicitémonos porque nos ha sido dable presenciar la hora en que las glorias de América pueden redundar en gloria de España. Renuncio a evocar siquiera la enorme suma de esfuerzos de comprensión que a uno y otro lado del mar han hecho falta para que sea posible proponer, en la capital del orbe hispano, homenajes y recuerdos a los padres de América. Sois, españoles, ejemplares en la cordialidad generosa al reconocer y aceptar los valores humanos definitivos, así sean los del otro campo; y... la misma severidad excesiva que adoptáis para juzgaros a vosotros mismos —heroica condición crítica de la mente, que alguna vez ha sido explotada en contra vuestra—, se convierte en un extraño y viril desprendimiento, casi impolítico en ocasiones, siempre conmovedor y valiente, para reconocer, cuando es justo, la grandeza del contrincante. Habéis hecho, en la larga Historia, un viaje a la tierra de las ambiciones y los poderes. Y estáis de regreso, entre el asombro de los que no siempre aciertan a entenderos, con una filosofía sencilla, en que muchas veces las contradicciones se avienen, formando una síntesis moral superior a los extravíos que todavía están costando a los pueblos lágrimas y sangre."

Traza después don Alfonso Reyes la evolución de las relaciones hispanoamericanas y cifra en Darío su definitivo encauzamiento de comprensión cordial:

"La obra de Rubén Darío fué obra de concordia latina. América, desde la hora de su autonomía, venía padeciendo las dos circulaciones contrarias del ser que

se arranca de la madre. Y mientras, por una parte, la expresión del alma española se purificaba en los mejores gramáticos que ha tenido la lengua —los americanos Andrés Bello, Rufino José Cuervo, Rafael Angel de la Peña, Marco Fidel Suárez—, por otra se dejaba sentir una honda conmoción de sublevaciones más que juveniles: ¡Desespañolicémonos!, gritaba el argentino Sarmiento. ¡Desespañolicémonos!, gritaba el mexicano Ignacio Ramírez, en controversia contra vuestro gran Castelar... Estos no eran independientes; no estaban aún desarticulados del centro hispano; eran todavía hijos adolescentes que se alzan contra las tradiciones y costumbres caseras, por su misma incapacidad de reformarlas a su gusto. Más tarde llegará la hora adulta, la hora en que el americano puede amar a España sin compromisos, sin explicaciones y sin protestas. La hora en que, sintiéndose otro, el hombre se siente semejante a sus familiares y como justificado en ellos. Los diós-curos americanos, Rubén Darío y José Enrique Rodó, trazan, en trayectorias gemelas, esta elocuente declinación hacia España. Habéis escogido la más alta realización de América para sellar, con su recuerdo, la Fiesta de la Raza, y resulta que, de paso, habéis escogido el nombre de aquél en quien con más plenitud se expresa esta voluntad de amor a España por parte de una América ya emancipada y ya consciente de sus destinos. Porque ya no está a discusión —sino entre los necios y los sordos— el radical casticismo de Rubén Darío. 'Francesismo', se ha dicho. Y es verdad, porque Rubén Darío trajo a la masa de la lengua española, trajo a la atmósfera del alma española cuanto el mundo tenía entonces que aprender de Francia. Acaso su condición de hijo de América le ayudaba a dar el salto mortal del espíritu. Nicaragua pesa sobre la

mente mucho menos que España, y fué uno de los hijos más pobres el que se echó al mundo a conquistar, para toda la familia, las cosas buenas que entonces había por el mundo. Y un día volvió —hoy así lo vemos— cargado y reluciente de joyas, como un rey de fábulas."

Ya tiene, pues, Darío, su conmemoración madrileña, que, si sólo hubiera servido para dar ocasión a los transcritos conceptos, ya podría darse por bien lograda. Hay, en lo expresado por Reyes, con un fondo de absoluta verdad, mucho que todavía no pasa de aspiración. Pero estamos, no se puede ni siquiera dudar, en el buen camino.

A Darío se le debe aún, en España o en América, otra conmemoración. Aquí se intentó reunir, por primera vez, sus "obras completas". Al esfuerzo editorial, que alcanzó hasta veintidós tomos (1917-1919), no correspondió una dirección inteligente. Tal como está, la serie abarca las obras principales del poeta, en reimpresión para la que no siempre se han tenido en cuenta las ediciones antiguas (es el caso de *Azul*): pero en los tomos nuevos, especialmente en el titulado *Lira póstuma*, la anarquía es completa.

Una nueva serie, emprendida el año pasado, no lleva trazas de mejorar la precedente. Baste decir que en el primer tomo, titulado (*sic*) *Alfonso XIII y sus primeras notas* se incluyen con las "primeras notas" poesías como "Pájaros de las islas". Y, además, tipográficamente la edición es menos apreciable que la otra.

Valen por lo que contienen los tomos *Sol de domingo*, *El mundo de los sueños* y *Ramillete de reflexiones*, publicados en Madrid por los familiares del poeta como

libros póstumos, sin el menor esmero. Sus materiales andan ya en las llamadas "obras completas".

Nadie ha pensado en aprovechar para éstas la cantidad de aportaciones hechas en distintos países de América por los poseedores de autógrafos o impresos raros. Y esa cantidad es ya verdaderamente considerable. Cada día que pasa trae nuevos elementos. En las páginas siguientes trataremos de reseñar lo que hoy está publicado, en América o por investigadores americanos, sin responder de que todo lo publicado haya venido a nuestro conocimiento. Quizá esa recapitulación sea útil para el que, con los medios y la autoridad necesarios, quiera emprender una edición básica de Rubén Darío, llamada a un éxito rotundo.

II

Hice ya mención, en páginas precedentes, de las dos ediciones de Rubén Darío, una terminada y otra en curso de publicación, que se llaman completas. Aunque pudiera parecer prematuro cuanto se escribiese hoy acerca de la segunda, no creo que lo sea, pues ya se marca bien, gracias a los tomos publicados, lo que va a ser: una colección fortuita, en que se recoja lo que buenamente llegue a manos de los ordenadores, si es que se les puede llamar así. Alquien me ha dicho que mi mención del tomo primero peca de bondadosa y me ha hecho revisarlo. En efecto, hay en él, a más de lo que advertí entonces, poesías de *Prosas profanas*, de *Cantos de vida y esperanza*, del *Canto errante;* se dice escrita por Rubén Darío a los catorce años "La rosa niña"; se da como de Rubén una rima de Bécquer: "Una mujer envenenó mi alma..."

Señalé igualmente los tres libros póstumos *Sol de*

domingo, El mundo de los sueños, Ramillete de reflexiones. Todo ello ha de tenerlo a la mano el futuro compilador. Lo más importante, sin embargo, viene de América.

Los *Primeros versos* —es decir, unos cuantos— los publicó en la *Revue hispanique* (Nueva York, París, 1917; es sabido que esta revista se imprime en Madrid) don Ventura García Calderón, reimprimiéndolos de *El Ensayo,* revista nicaragüense que salía a luz en 1880.

Otros se exhumaron en los diarios y revistas del país, a poco de morir Darío. Manos amigas me proporcionaron algunas de esas publicaciones: *La Gaceta, La Noticia, El Imparcial, Eco Universal, El Comercio,* de Managua, *El Independiente,* de León, y en ellos hay, entre otros datos de interés, algunas poesías juveniles.

No sólo en Nicaragua, sino en toda América abundaron entonces, a manera de homenaje, las exhumaciones de poesías olvidadas, y aún siguen haciéndose. Pocos días ha, don Rafael Heliodoro Valle tuvo la atención de enviarme de México una hoja de *El Universal* en que se anuncia la próxima publicación de la novela *Oro de Mallorca,* sólo fragmentariamente conocida, y se sacan del olvido varias poesías de Rubén pertenecientes a épocas muy distintas, enviadas al señor Valle por doña Rosario Murillo, viuda del poeta.

Por cierto que los *Cantares,* colocados en primer lugar, a juzgar por esta nota: "Darío y su médico Debayle los hicieron en la isla nicaragüense, El Cardón, en 1908", parecen ser obra de ambos amigos, y no es así. Los que publica *El Universal* son todos de Darío. En *La Noticia,* de Managua, día 16 de febrero de 1916 (año I, núm. 100), figuran todos esos cantares (con otros dos que no están en el gran diario mexicano)

como de Rubén Darío, y a continuación vienen los del doctor Debayle, muy diferentes, por supuesto, en cuanto al estilo, de los de Rubén.

He aquí, a título de curiosidad, los dos omitidos, sin duda por triviales; hay que advertir que iban dedicados a doña Margarita de Lacayo, que, según el diario nicarágüense, conservaba los originales:

Muy linda contestación,
Una mañana de mayo:
¿Cómo te llamas, canción?
¿Yo? Margarita Lacayo.

Me dijo la onda del río:
Es meterse a santo o fraile
Llamarse Rubén Darío
O llamarse Luis Debayle.

Nada ¿verdad? Pero añadiéndole muy poco se han escrito los otros cantares, bellísimos algunos, y otros versos de la delicada manera que culmina en "Margarita, está linda la mar..."

Yo mismo he publicado recientemente en el segundo número de *Indice* una poesía que guardaba entre mis papeles desde 1899 ó 1900, recortada de una revista de Colombia o Perú; contra mi costumbre no anoté título y fecha. Esta es la poesía, que nunca más he visto publicada y en la que se ha de notar lo extraño del título, errado probablemente:

ROSAS PROFANAS

Sobre el diván dejé la mandolina.
Y fuí a besar la boca purpurina,
la boca de mi hermosa florentina.

Y es ella dulce y roza y muerde y besa;
y es una boca roja, rosa, fresa;
y Amor no ha visto boca como esa.

Sangre, rubí, coral, carmín, claveles,
hay en sus labios finos y crueles,
pimientas fuertes, aromadas mieles.

Los dientes blancos riman como versos,
y saben esos finos dientes tersos,
mordiscos caprichosos y perversos.

Dulce serpiente suave y larga poma,
fruta viva y flexible, seda, aroma,
entre rosa y blancor la lengua asoma.

La florentina es sabia, y ella dice
que en ella están Elena y Cloe y Nice
y Safo y Clori y Galatea y Bice.

Su risa es risa de una lira loca:
en el teclado de sus dientes toca
amor la sinfonía de su boca.

Y ese cáliz hallé de mieles lleno,
y él el placer y el mal puso en mi seno,
y en él bebí la sangre y el veneno.

También publicó versos de Darío *La Pluma*, de Madrid (año primero, número 7, diciembre de 1920).

Por todo esto se ve que los materiales dispersos todavía son muchos.

Como tentativas de recopilación parcial se ha de tener presente la de las *Ediciones Sarmiento*, publicadas en Costa Rica por un hombre de raro mérito: el señor García Monge, y la del poeta cubano don Regino E. Boti, autor de *Arabescos mentales*.

Rubén Darío en Costa Rica se titulan los dos to-

mitos (San José, 1919-1920) recopilados —el primero a lo menos— por don Teodoro Picado H. y editados por el señor García Monge. Ha de complementarlos todavía un tercero. Rubén Darío llegó a Costa Rica el 24 de agosto de 1891 y salió de aquella república el 11 de mayo de 1892; los cuentos, versos, artículos y crónicas que dió a las publicaciones costarricenses, algunas meras reproducciones de escritos ya publicados, constituyen la variada materia de estos tomitos elaborados con suma diligencia y gran fortuna.

El señor Boti ha reunido en dos espléndidos volúmenes titulados *Hipsipilas* y *El árbol del rey David*, respectivamente (Habana, 1920-1921), versos y prosas recogidos en un trabajo de investigación muy reiterado. Ha esclarecido, antes que en estos volúmenes en la revista *Social*, lo concerniente a la paternidad de cierta poesía de ocasión, atribuída también a Casal: el *Fragmento* que comienza:

¿Conocéis a la negra Dominga?
Es retoño de cafre y mandinga,
es flor de ébano henchida de sol...

Don Armando Donoso, el celebrado crítico chileno, dió a *Nosotros*, de Buenos Aires (abril de 1919, año III, 120), un largo estudio sobre "La juventud de Rubén Darío" que había de servir de introducción a las *Obras de juventud de Rubén Darío*, en la edición que proyectaba hacer de ellas don Ventura García Calderón, formando parte de su "Biblioteca de Escritores Americanos". Este libro, interesantísimo por lo que deja ver el estudio del señor Donoso, no está impreso aún.

Si se reimprimió, en 1918, por los cuidados del señor Ossa Borne, el *Canto épico a las glorias de Chile*,

recogido, así como las *Rimas*, en el primero de los dos tomos del Certamen Varela (Santiago de Chile, imprenta Cervantes, 1887).

Faltan todavía reimpresiones íntegras de las *Primeras notas*, cuyo único ejemplar completo describió D. W. Jaime Molins en el número extraordinario que la citada revista *Nosotros* consagró a Rubén Darío (febrero de 1916, año x, núm. 82), indispensable para todo estudio acerca del poeta, y la de *Abrojos*, que, según el señor Boti, se proponía llevar a cabo don Max Henríquez Ureña, autor de otro sustancial estudio sobre Rubén Darío.

Las "Ediciones Selectas América", dirigidas en Buenos Aires por don Samuel Glusberg, han recogido en su cuaderno núm. 39 (1921) otras "Páginas olvidadas": tres artículos reproducidos de *La Tribuna*, de Buenos Aires, donde se publicaron en 1896 y 1897.

También se conocen ya impresas algunas cartas de Rubén Darío. El volumen de la "Biblioteca Latino-Americana", dirigida por don Hugo Barbagelata, que se titula *Epistolario* y lleva estudio preliminar de don Ventura García Calderón (París, 1920), no es sino una primera colección de cartas, adelantada "mientras llega la hora de dar a luz el epistolario completo". Son las dirigidas a don Miguel de Unamuno, a don Julio Piquet, a Gómez Carrillo y a don Alberto Ghiraldo. Otras hay por diversas publicaciones recogidas por don Alfonso Reyes en *La Pluma*, de Madrid (agosto de 1920, año I, número 3, cartas a Nervo; véase además su "Rubén Darío en México", *Nuestro Tiempo*, Madrid, junio de 1916). El mismo señor Reyes, en *Indice*, hizo un llamamiento a los que tuviesen cartas del poeta. Pero la hora del epistolario está todavía muy lejos.

III

"Hacia una edición completa de Rubén Darío"; así titulé hace tiempo un artículo en que me limitaba a reseñar unas cuantas publicaciones, americanas en su mayor parte, que había de tener en cuenta el que echara sobre sí la tarea de coleccionar la edición completa, la obra reunida y la dispersa de Rubén Darío.

De entonces acá las aportaciones han aumentado. Singularmente, la librería española ha dado una importantísima contribución que voy a examinar aquí.

Trátase del comienzo de una nueva edición de "Obras completas". Tenemos ya de ellas dos tomos. A fines de 1923 sale a luz uno, editado por *Renacimiento*, con portada en todo semejante a otros antes publicados por el hijo de Rubén Darío en colección que, al parecer, había quedado interrumpida.

Este tomo se titula *Baladas y canciones* y lleva un prólogo de don Andrés González-Blanco. La única fecha que permite reconocer la edad del libro es la que el prologuista pone al pie de su trabajo: Madrid, 15 de noviembre de 1923. A este libro aludí, de pasada, en un artículo publicado aquí mismo a comienzos de año, señalando ciertas imperfecciones muy lamentables de la edición, principalmente la de incluir como obra de Rubén Darío, entre los "Poemas de tono mayor" (última división del libro, de cuyo título general, así como de los parciales de sección, son responsables los recopiladores) cierta poesía, "Los cañones del Marne", que no es sino traducción de unos versos franceses de Jean Rameau hecha por el poeta colombiano Angel María Céspedes.

En el tomo de Darío, al pie de la poesía, aparece la

fecha de 1915. La versión de Céspedes se publicó en *Cromos*, de Bogotá, vol. VI, núm. 122, correspondiente al 13 de julio de 1918, y se titula "Los cañones floridos". Su texto varía un poco del que los recopiladores de Darío admiten. Hélo aquí, según el recorte que tengo a la vista:

Os vi pasar un día con rumbo a la frontera,
¡Oh cañones de Francia, galanos y marciales!
Donceles pensativos mimaban vuestra fiera
Cerviz, enflorecida por manos virginales.

Vosotros, centinelas de paso perentorio,
Férreos platicadores de cláusulas rugientes,
Ibais como aldeanos que acuden al holgorio,
con la rosa o la dalia cogida entre los dientes.

Pues, ¿cómo tolerábais aquel arnés de flores?
¿Es posible, oh Cerberos de rígidas espaldas,
Que a tiempo que avanzaban los rudos invasores,
marchárais a su encuentro ceñidos de guirnaldas?

Tal pensé... Pero un día, sus épicos racimos
Nos brindó la Victoria —y entonces, ¡oh cañones!,
Todos, en un espasmo de júbilo, os sentimos
Disparar vuestras rosas en nuestros corazones.

No es de creer que un autorizado periódico de Colombia atribuya a un poeta colombiano versos que no son suyos. Por otra parte, el texto que aparece en *Baladas y canciones*, difiere, como hemos dicho, del transcrito. ¿Habrá sido sorprendida la buena fe de los recopiladores españoles con una copia sin autoridad, o con un recorte de diario en que se cambie caprichosamente el nombre del autor, como muchas veces ocurre? La respuesta definitiva puede venir de Colombia. Pero siempre queda, por de pronto, el original francés. Y

algo que luego se dirá me inclina a creer en el error de los recopiladores.

El volumen titulado *Baladas y canciones* es "extraordinario", inicial de una "*edición definitiva*", ne varietur —*al modo de la que J. Hetzel hizo de Victor Hugo sobre los manuscritos originales*—, "en que se ha de recoger" *todo, absolutamente todo lo que andaba por ahí desperdigado y suelto, aunque sólo sea como motivo de estudio para críticos y literatos.*

El primer volumen "ordinario" de las "Obras completas y prologadas por Alberto Ghiraldo y Andrés González-Blanco" se denomina *Poemas de adolescencia,* y ha salido a luz ya dentro del año actual. Según el colofón, se acabó de imprimir el 13 de diciembre de 1923. Lo prologa con fecha *Madrid, 1924,* don Alberto Ghiraldo.

El comienzo no es del todo tranquilizador: "Herederos de Rubén Darío acaban de visitar los países de la América hispana, donde transcurrió la infancia y la primera juventud del gran poeta. En ellos han recogido toda la obra primigenia del que había de ser...etc.".

Refiérese el escritor argentino, sin duda, al reciente viaje de Rubén Darío Sánchez, el hijo y heredero literario del poeta, a Nicaragua, en compañía de su madre. Un mozo de diez y seis años y la mujer a cuyo lado pasó el poeta, en sus años últimos, las mejores horas de tranquilidad, una mujer

Ajena al dolo y al sentir artero,
llena de la ilusión que da la fe...

no son la mejor garantía de acierto literario. Confiemos en el que ahora tengan los señores Ghiraldo y González-Blanco, en cuyas manos han puesto el fruto de su

"viaje de rebusca, que ha durado un año largo", y por efecto del cual se han recogido "ocho voluminosos cuadernos".

"Curiosa es la historia de estos manuscritos", dice el señor Ghiraldo, y luego: "Uno de los deudos de Darío, recopilador en América de la labor dispersa del poeta, nos ha dado importantísimas informaciones respecto a los originales que compondrán los ocho o diez primeros volúmenes de la verdadera *Edición completa de las obras de Rubén Darío,* que hoy se hace bajo nuestra dirección. La mayor parte de dichas composiciones fueron copiadas de un original del propio Darío, precioso manuscrito que posee en Managua el señor Andrés Largo Espada, quien lo conserva cedido por una dama amiga, quien, a su vez, lo recibió como legado de una tía del poeta, la *abuelita* Bernarda...", etc.

Muy oportuno hubiera sido que el prologuista nos contase la historia de esos manuscritos, tan curiosa, y no se conformara con decir que "la mayor parte" de las composiciones que se hallan en los cuadernos procede de uno determinado. Un elemental deber de editor concienzudo le aconseja indicar el contenido de esos cuadernos y la procedencia de sus materiales. Quizá lo haga al terminar la publicación de los ocho o diez volúmenes nuevos que promete. Por no hacerlo al principio, los lectores, en vista de ciertos descuidos evidentes, como el que voy a señalar, no darán a esta edición el crédito a que sin duda se aspira.

Encabezando el volumen aparece, reproducida en facsímil, una "portada autógrafa trazada por Rubén Darío para su primer libro": *Poesías y artículos en prosa de Rubén Darío. Tomo I* (una quintilla encuadrada). *León, julio 10 de 1881.* Esta portada no puede corresponder al contenido del volumen que prologa

el señor Ghiraldo, el cual no dice, por cierto, que corresponda. Existe, además, contradicción entre el *pie* del grabado de esta portada y lo que escribe el señor González-Blanco en su prólogo a las *Baladas y canciones: "Ya el año antes, en 1880, había pergeñado una colección de poemitas, que quería publicar, y que había rotulado de una manera ingenua y arcaica:* Sollozos del laúd. *Yo he tenido en mi mano la portada autógrafa de aquel libro muerto en flor del poeta demasiado precoz: Sollozos del laúd* —poesías—. *León de Nicaragua,* 1880... *Es emocionante."*

El que se encuentre con estas obras completas, si se le habla primero de una portada de 1880 y ve que se le reproduce después, como primera, una de 1881, no sabrá a qué atenerse.

Convendría ya que se diera a Rubén Darío, sobre todo en una edición con pretensiones de completa, definitiva y *ne varietur,* trato de clásico. Toda precisión, toda minuciosidad erudita, son pocas. Sin embargo...

No he de examinar hoy —lo haré cuando vayan publicados algunos tomos— el valor o el interés de las composiciones juveniles coleccionadas ahora. Mis observaciones van encaminadas —amistosamente— a procurar el mayor esmero en la labor emprendida y a recomendar toda cautela a los que han tomado sobre sí labor tan difícil e ingrata.

Toda cautela es poca, en efecto, si han de evitar escollos como el de la admisión de poesías que no son obra de Rubén Darío, quizá el más grave de todos. ¿Quién asegura que las copias sean fidedignas, que entre las poesías de Rubén, algún mal avisado admirador suyo no haya recogido también obras ajenas? Porque el caso de las *Baladas y canciones* se repite, con mayor gravedad, en los *Poemas de adolescencia.*

En la página 139 empieza, en efecto, una composición titulada *Mundo, mundillo,* que no es de Rubén Darío, sino de Ricardo J. Catarineu. Está en el libro de Catarineu, *Giraldillas,* que se publicó en Madrid el año 1893, con prólogo de Clarín (en las páginas 22-23). Antes salió a luz en algún periódico literario. Ricardo Catarineu, muerto en plena juventud, era la honradez misma, en las letras y fuera de ellas. No cabe pensar que se aprovechara del trabajo de otros. Además, en el tomo de Darío, la composición aparece desfigurada:

Cansado de jugar de esta manera,
harto de recorrer la tierra entera
y terco en someterla en mi albedrío,
un día la empuñé con mucho brío,
dije: ¡Ecco il mondo! Y destrocé la esfera.
Y si yo fuera Dios y el mundo fuera
la esfera de madera,
¡mi palabra de honor, que lo rompiera!

Cuatro consonantes seguidos en una silva no los empleaba ningún poeta en los tiempos a que esta composición se remonta. En efecto, Catarineu termina así su composición:

¡Y otras cien, otras mil destrozaría!
Y, si yo fuera Dios, y el mundo fuera
mi esfera de madera...
¡mi palabra de honor, que la rompía!

Han admitido, pues, los recopiladores, no una poesía de Catarineu, sino una mala copia de una poesía de Catarineu, por obra de Rubén Darío: el caso es para que lo mediten despacio.

IV

UNA CARTA Y UN BREVE COMENTARIO

"Señor director de *España*.—Madrid.

"Muy señor nuestro y compañero de toda nuestra consideración: En los números 404 y 409 de la revista que usted tan acertadamente dirige, correspondientes a los días 12 de enero y 16 de febrero, respectivamente, hemos leído dos diversas notas de distinto tono y distintas en su intención acerca de los dos primeros volúmenes publicados de las *Obras completas* de Rubén Darío, que, bajo nuestra dirección, se están publicando, avalados por la preclara firma de la Biblioteca 'Renacimiento'.

"Las dos notas, o artículos bibliográficos, suscritos por el señor Díez-Canedo, son conducentes a demostrar que nosotros, recopiladores y organizadores de esta nueva edición de Rubén Darío, hemos procedido a la rebusca de materiales y selección de ellos con celeridad atropellada y punible, o como se dice comúnmente, a la diabla... Como estos conceptos del señor don Enrique Díez-Canedo, autor de las dos diversas notas o artículos a que aludimos, afectan a nuestra probidad literaria, no podemos admitir que se propalen y cundan sin la enérgica protesta de nuestra parte. Y así amparados a la ley de imprenta, y más aún, confiados a ese espíritu de equidad y justicia, acudimos a usted para que se sirva dar publicidad a estas líneas en su semanario.

"La primera acusación que se nos hace es la de que hemos interpolado entre las poesías inéditas de Rubén Darío —contenidas en el volumen *Baladas y canciones*— una que no es original suya, sino del poeta francés Jean Rameau, y no traducida por él, sino por un

poeta colombiano, el señor Céspedes. Que el poemita 'Los cañones del Marne,' inserto, en efecto, en el volumen *Baladas y canciones* (páginas 155 y 156), no sea original de Rubén Darío, puede ser admisible... Es un tema de Jean Rameau, parafraseado por el poeta nicaragüense, en plena guerra —1915— en un momento en que todos los clarines poéticos del mundo sonaban en pro de los aliados...

"Rubén Darío, francófilo entusiasta, quizá no tuviera escrúpulo ni melindre en apropiarse ocasionalmente la patriótica melodía de Rameau... ¡Ciertamente que este Rameau no es poeta de primera fila en la estimación francesa y universal —un Apollinaire, un Francis Jammes, un Paul Claudel—, ni sus melodías han de ser tan populares como las que en su música trenzó el viejo Rameau del siglo XVIII, que hacía las delicias de Jean-Jacques Rousseau!... El hecho es que Rubén Darío ejecutó la melodía de este Rameau secundario en su sonoro clarín castellano... Porque como él había dicho en sus primeros años:

y suenen cosas galas
en el modo español...

"Sin indicaciones de traducción, sino como original de R. Darío, vino a nosotros, que no tenemos misión de escudriñar en todos los infinitos Rameaus que andan por el mundo... Pero demos por descontado que es traducción o paráfrasis de Rameau; lo que no podemos admitir es que sea usurpada al poeta colombiano Céspedes...

"El propio señor Díez-Canedo acaba por confesar en la segunda nota o 'recensión' bibliográfica que la traducción de Céspedes y la de Darío difieren... No hace aún tres meses que la revista *Cultura Venezolana,* que

a su vez la tomaba de *Cuba Contemporánea,* publicaba esta misma poesía 'Los cañones del Marne' entre lo original e inédito de Rubén Darío, que un culto crítico de aquel país había podido rebuscar en la obra del poeta... No podemos apostillar la cita convenientemente, con precisión de fecha, número y año, por hallarse clausurada *manu militari* la biblioteca del Ateneo.

"Por lo demás, el señor Díez-Canedo sabe muy bien que una poesía de un poeta francés puede ser traducida por varios poetas a la vez.

"Un ejemplo se lo demostraría al señor Díez-Canedo. El que organizó y prologó el volumen *Baladas y canciones,* cuya responsabilidad acepta íntegra por todo lo inserto en él, tradujo antaño, cuando era muy mozo y tuvo (como el señor Díez-Canedo) fértiles veleidades de poeta, el famoso y bello soneto de Alberto Samain, que comienza: *'Le séraphin des soirs...'* Publicóse su traducción en la *República de las Letras,* de evocadora memoria. Y el señor Díez-Canedo, que es un minucioso erudito, que recuerda todo, todo, lo recordará sin duda... Recientemente, el poeta Emilio Carrère ha vuelto a traducir el soneto de Samain y lo ha publicado en alguna revista, tal vez en *La Esfera...,* y, naturalmente, no era la traducción anterior... ¿Puede haber confusión entre ambas traducciones?... No.

"En cuanto al poemita 'Mundo mundillo', incluído en *Poemas de adolescencia* (páginas 139, 140 y 141), nos reservamos al cargo que nos hace el señor Díez-Canedo en tanto que no nos lleguen de América los comprobantes que hemos pedido de revistas y periódicos de la época, de donde fueron extraídos estos poemas, para saber definitivamente si fué un error de copia o un caso de distracción en el recopilador 'material y mecánico', caso por otra parte no inédito ni insólito

en la historia de la literatura, y similar en un todo al caso ocurrido con una poesía de cierto lírico venezolano inserta en el tomo de poesías completas del gran poeta argentino Andrade. Todo es cuestión de comprobar fechas.

"Y no cansando más ni a usted ni a los lectores de su revista, nos repetimos de usted, señor Director de *España,* con toda consideración afectísimos compañeros.—*Alberto Ghiraldo y Andrés González-Blanco.*"

No necesitaban los señores Ghiraldo y González-Blanco invocar la ley de imprenta al remitirnos esta carta que insertamos con el mayor gusto. En efecto, a pesar de sus humos de rectificación, no es sino confirmación evidente de lo que se afirmaba en los artículos publicados aquí bajo el mismo epígrafe.

Remiten la contestación definitiva acerca de "Mundo, mundillo"..., hasta que de Centro-América les digan si la poesía es o no de Catarineu. Mera pérdida de tiempo. Y declaran que, en cuanto a la poesía de Rameau traducida por Céspedes, les era desconocido el original porque ellos no tienen "misión de escudriñar en todos los infinitos Rameaus que andan por el mundo". Efectivamente, *aquila non capit muscas;* mas lo que en nadie sería una desgracia, ha venido a serlo en los flamantes recopiladores de la obra de Rubén Darío, porque eran los únicos que hubieran tenido cierto interés en saberlo. En cuanto a que la traducción sea o no de Céspedes, no esperan la respuesta de Colombia —como la de Centro-América en el caso de Catarineu—, sino que dan por resuelta la cuestión en vista de las variantes aquí publicadas, y afirman que se trata de dos traducciones distintas de un mismo original. Ahora bien, basta leerlas para comprender que no son dos tra-

ducciones, sino una sola, con variantes; y esto lo verán cuantos las leyeren, a pesar de la opinión respetabilísima, pero interesada, de los señores Ghiraldo y González-Blanco.

Lo que no tiene duda es la especie de teoría asentada en el escrito que antecede, en un pasaje de expresión impersonal, pese a la firma de ambos colaboradores: la de que una poesía francesa es susceptible de ser traducida más de una vez. No sólo una poesía francesa, sino también las de otros idiomas. La historia literaria está llena de ejemplos, sin que hubiera necesidad de acudir al que atañe a versiones de Samain hechas por los señores González-Blanco y Carrère, ejemplo harto peligroso.

Porque la pícara casualidad y la implacable memoria mía, invocada por el señor González-Blanco, me juegan aquí una mala pasada en un caso delicadísimo. Yo no niego que el señor González-Blanco haya traducido el soneto de Samain, que comienza "Le séraphin des soirs..." Pero como no recordara haberlo leído en *La República de las Letras*, tuve la curiosidad de repasar la colección de ese periódico, que conservo en sus dos épocas. Y aunque el cuerdo en su casa ha de saber más que el otro en la ajena, puedo afirmar al señor González-Blanco que su traducción del soneto de Samain, que existirá, pues él lo asegura, no se publicó en *La República de las Letras*. El joven crítico y poeta confunde esa poesía con la titulada *Mi infancia*, igualmente de Samain: ésta sí que se publicó donde él cree que salió a luz la otra.

Es de esperar que en tomos sucesivos de la nueva edición de Rubén Darío, se observe mayor esmero que en los iniciales. No a otra cosa tendían mis amistosas observaciones.

OTRAS NOTAS ACERCA DE DARIO

I

UNA DIGRESION DE ALOMAR Y UNOS VERSOS DE DARIO

Mi amigo Gabriel Alomar, cuyo elogio no es menester que aquí se haga, en una de sus crónicas de *El Imparcial* ha tocado un punto de literatura que más de una vez nos propusimos anotar. Se refiere a la famosa "Epístola" a la señora de Lugones que aparece en *El canto errante*. Dice Alomar, refiriéndose a Raimundo Lulio, con motivo de una novela reciente:

"La personalidad real de Lulio es mucho más fuerte y poética que su leyenda, producto de una aparatosa desvirtuación romántica. Y los versos en que Rubén Darío, en su epístola a la señora de Lugones, evoca al gran Raimundo, valen más que toda la precedente poetización de aquella figura tan rica en virtualidad sugestiva. Y aprovecho la ocasión para decir que esos versos, tal como aparecen en *El canto errante*, han sufrido una merma inexplicable. Cuando el gran poeta me los leyó en una noche inolvidable, y tal como fueron publicados, según creo, en *Los Lunes de El Imparcial*, tenían en el fragmento luliano una extensión mayor. Los versos que faltan en la edición corriente no merecen esa omisión; y si no resultase aquí desplazado el recuerdo, me atrevería a reconstruirlos de memoria; con tal fijeza se me grabó para siempre la prodigiosa

intención con que Darío *sintió* el gran filósofo medioeval sin haberlo jamás leído. Perdonadme, lectores, la digresión."

La *Epístola* se publicó, en efecto, en *Los Lunes*. Quizá recuerde Luis Bello la noche en que la recibió, y de seguro no ha olvidado el gusto con que la leía a unos pocos amigos antes de mandarla a las cajas. Aquella *Epístola* fué piedra de escándalo en los menudos corrillos madrileños. El verso que dice:

Los delegados panamericanos que,

se citaba entre risas como prueba de la torpeza de Rubén Darío para versificar. No fueron muchos los que entonces vieron la magistral ironía de la forma, la constante vena del riquísimo caudal de poesía que iba fluyendo de parte a parte en aquellos versos de Rubén.

Fechada en Anvers–Buenos Aires–París–Palma de Mallorca, MCMVI, cuando salió a luz en el diario madrileño, pasó en 1907 al libro que la ha divulgado. De entonces data la supresión de los versos cuya falta advierte Alomar. Tengo la primera versión cuidadosamente recortada, y quizá no hubiese traído aquí ese tema sin la sugestión de mi amigo.

Sólo, a veces, en un adjetivo, o en un giro insignificante, se corrige la versión originaria; pero más de una vez se suprimen pasajes que vamos a recoger, comparando las dos versiones.

En la tercera parte de la "Epístola", según la división del libro, que no existe en la primera versión impresa, cuyo texto, en cambio, aparece mucho más dividido por espacios, después del verso

Mantiene, lo confieso, mis entusiasmos mudos,

entran dos, suprimidos luego:

Si el sportsman es Petronio con él mis gustos son;
Porque si no, prefiero a Verlaine o a Villon.

En la parte cuarta, a continuación del verso

Con su monte detrás y con la mar delante,

venían otros seis:

Veo el vuelo gracioso de las velas de lona,
Y los barcos que vienen de Argel y Barcelona.
Tengo arbolitos verdes llenos de mandarinas
Tengo varios conejos y unas cuantas gallinas
Y, conforme el poeta, tengo un Cristo y un Mauser.
Así vive este hermano triste de Gaspard Hauser.

¿Fué la irónica alusión al Santo Cristo y la pistola de Amado Nervo, o el desvío de alguna musa trivial, lo que ocasionó la poda de estos seis versos? Es curiosa la corrección que en la parte quinta pone un Antonio en conversación con los peces, en lugar del Francisco, que erróneamente ocurría en *El Imparcial:* confusión semejante a la que hizo hablar de Epifanía, en lugar de Pentecostés, en la 'Salutación del optimista". A seguida del último verso de esta parte,

¡Que por ser tan antiguas se sienten tan hermosas!

otra supresión:

Excúsame, si quieres, oh Juana de Lugones,
Estas filosofías llenas de digresiones.
Mas que pasión por Ramón Llull es pasión vieja,
Perfumada de siglos, de verso y de conseja.
Núñez de Arce hizo un bello poema. Núñez de Arce,
Blancos pétalos sueltos del azahar esparce;
Mas Ramón Llull es el limonero de Hesperia
Injerto en el gran roble del corazón de Iberia,
Que necesita el Hércules fuerte que le sacuda
Para sembrar de estrellas nuestra tierra desnuda.

Nada más. Desde: "Hice una pausa..." hasta el fin sólo alguna palabra varía, y el libro corrige algún defecto de impresión, evidente, por otra parte, del periódico.

Las futuras ediciones de Rubén Darío deben recoger estos versos, aunque sea en nota. Rubén Darío no ha tenido la fortuna póstuma de Amado Nervo, en lo que se refiere a la edición de sus obras completas. La que corre con ese título es deficiente, por más de una razón; deseamos que se venda pronto y que el editor, al emprender una nueva, no se limite a reproducir la de ahora.

Entonces será ocasión también de corregir una repetición absurda con que anda impresa por todas partes la primera estrofa de "La bailarina de los pies desnudos": es la repetición en rima de la palabra "felino". En opinión nuestra, lo que Rubén Darío escribió, o, aunque no llegara a escribirlo materialmente, pensó escribir, fué esto:

Iba en un paso rítmico y felino
A avances dulces, ágiles o rudos,
Con algo de animal y de divino
La bailarina de los pies desnudos.

La corrección que sugerimos nos parece impuesta, más aún que por la economía de la composición, por el sentido de toda ella. Pero nunca la hemos visto así. Quisiéramos que alguien, por habérsela oído decir al poeta o por haberla visto impresa originariamente o en manuscrito auténtico, confirmara o invalidara nuestra hipótesis.*

* Efectivamente, mi amigo el gran poeta mallorquín don Juan Alcover, que conoció los versos oyéndoselos al propio Darío, me escribió una carta confirmatoria, perdida hoy, como todos mis papeles de Madrid.

II

RUBEN DARIO EN LA SORBONA

Un erudito americano, especializado en estudios de literatura comparada, ha presentado a la Universidad de París, para graduarse de doctor, una tesis muy minuciosamente trabajada y documentada acerca de Rubén Darío: Erwin R. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío.* (París, Champion, 1925.)

Su punto de mira es el de la influencia francesa. ¿Hasta qué punto influyeron en Darío los poetas franceses? ¿Qué valor ha de darse a esta acción de una literatura sobre una marcadísima personalidad de otra?

Está fuera de duda el hecho de que Rubén Darío significa una renovación de la técnica literaria en lo que se refiere al verso. Renovación no es acaso la palabra más justa. Una amplificación, podría decirse: una anexión de procedimientos hasta él extraños; una incorporación de nuevos medios expresivos, que coexisten con los tradicionales, como coexistieron los llegados a maduros al finalizar el siglo XV con las aportaciones itálicas que tuvieron su campeón en Garcilaso, y que habían de dar a la poesía clásica española, con el inexpugnable octosílabo, sus moldes perfectos.

Para los tradicionalistas en literatura esto es aún materia de discusión. Lo de Rubén Darío fué una moda pasajera, un tóxico pronto eliminado. Basta, sin embargo, ver hasta qué punto, aun en los poetas que más alardean de castizos, privan hoy formas no practicadas o sólo practicadas excepcionalmente antes de Rubén, para darse cuenta de lo profundo de su infiltración. Y también es conveniente anotar la considera-

ción que, por encima de todos los reparos, encuentra la personalidad de Darío aun en los más intransigentes.

Pero el prejuicio casticista sigue en pie, y no es mucho que siga, porque la tendencia iniciada por Darío, que, dejando aparte su significación como poeta de América, trajo al momento renovador de las letras españolas la figura de poeta que le faltaba, es todavía reciente. Y además ese prejuicio casticista está muy limitado en ciertos sectores de la crítica y de la enseñanza oficial.

El señor Mapes va estudiando sucesivamente la influencia francesa en la literatura española e hispanoamericana del siglo XIX, la vida de Rubén Darío —guiado por los trabajos anteriores, de que hay, al final, una copiosísima bibliografía, sin duda la más extensa y mejor ordenada que hasta aquí se ha formado, y en especial por la lectura atenta de las obras del poeta—, y, como núcleo de su trabajo, en sendos capítulos, los poemas juveniles y las tres obras poéticas fundamentales *Azul, Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, para terminar con una recapitulación acerca de las influencias española y francesa y la de su genio personal en el arte de Rubén Darío.

El examen de los poemas juveniles es muy somero, porque, según declara el autor, la confusión que reina en las ediciones existentes —póstumas todas ellas— hace necesario un examen atento de esta parte de su obra. Su conclusión es que en la colección denominada *Epístolas y poemas* se halla un claro influjo victorhuguesco, que llega a la imitación sin tocar a la métrica, fiel a los modelos del romanticismo imperante aún en la literatura española, cuando aquellos versos se escribían. No me convence la comparación de las estrofas insignificantes tituladas "Tú y yo" con la variedad

rítmica de "Les Djinns", de Hugo: en las imitaciones de Bello y la Avellaneda, y en Espronceda y Zorrilla, hay dechados más próximos.

Como un resumen de las opiniones del señor Mapes podemos citar un párrafo en que dice: "Cosa notable es que, mientras *Azul* revela, como es natural, la influencia preponderante de Hugo y de sus sucesores inmediatos, y *Prosas profanas* la de los parnasianos ante todo, y después la de los decadentes y simbolistas, con una imitación de Hugo menos acentuada, los *Cantos* vienen a constituir una síntesis de las tres escuelas, en equilibrio más perfecto que el de las colecciones precedentes".

Azul muestra influjos formales, más visibles en la prosa —a estilo del cuento parisiense de los Mendès, Silvestre y Maizeroy— que en el verso. *Prosas profanas* aporta, desde luego, una adaptación de formas estróficas francesas, en versos más cercanos a la tradición española. *Cantos de vida y esperanza,* una renovación del verso como elemento artístico, una mayor aproximación al verso libre francés, al servicio de una inspiración más universal y llena de brotes propios.

No hay extraordinaria novedad en estas conclusiones. Pero la tesis del señor Mapes aduce en prueba una serie de comparaciones y citas buscadas con paciencia y halladas con fortuna, y bastante por sí sola para dejar bien estudiado este aspecto del gran poeta.

Ahora bien: para trazar por completo el cuadro, es lástima que no se haya proseguido el análisis de las obras de importancia que siguen a los *Cantos:* el *Poema del Otoño,* el *Canto a la Argentina* y composiciones que le acompañan y las de *El canto errante.* Todos estos libros añaden notas nuevas a la gran personalidad ya formada, en la que se ha de estudiar el influjo por-

tugués (muy importante, en opinión mía, por lo que toca a la versificación, comparándola con la de Eugenio de Castro) y el italiano, con la posible sugestión métrica de los "Laudi" de D'Annunzio en el *Canto a la Argentina*. Y, sobre todo, la mezcla y fusión de elementos, visibles en tantos poetas europeos de 1890-1910, en que el simbolismo francés tiene grande pero no exclusiva importancia.

Con ello se apartaría tal vez a Rubén Darío de esa escuela llamada "mundonovismo" (a mi entender creación personal de mi querido amigo el crítico chileno Francisco Contreras), admitida demasiado liberalmente por el señor Mapes, pero se le situaría entre los grandes poetas del tiempo. En la actual comunicación literaria de los pueblos, el concepto tiempo es más fuerte que el concepto lugar.

Lo indispensable en quien haya de emprender este estudio es la amplitud de criterio, la apurada conciencia y la abundante información que el señor Mapes revela en su tesis, desde luego indispensable para todo el que haya de ocuparse en lo sucesivo del poeta de *Prosas profanas*. Algunos lunares y equivocaciones de pormenor fácilmente corregibles no invalidan su alcance.

III

CASTICISMO Y AMERICANISMO

A la vieja pregunta con que Rodó quería resolver de plano una cuestión quizá innecesaria —¿Rubén Darío es el poeta de América?—, se sustituyen ahora los análisis que han de darnos a conocer la íntima esencia de una personalidad a quien el "fin de siglo", y mejor aún el comienzo de otro, da sus perfiles maestros.

Dos palabras, "Casticismo y americanismo", apa-

recen como subtítulo en un libro* que estudia a Rubén Darío en su vida, en su obra y en sus relaciones con otros escritores del tiempo. ¿Hay en ellas contradicción, aunque sólo sea en el espíritu del autor de la "Sonatina"?

Si llamamos a Darío el autor de la "Sonatina", ya prejuzgamos la cuestión. Nada de americano en ella. ¿Nada de americano? ¡Quién sabe! El americanismo no lo hemos de buscar en el tema, en el asunto. Ninguna sugestión exótica quita a Chateaubriand, a Théophile Gautier, su profundo sentido francés. Si Darío se inspira en modelos de Europa, ¿no será posible que su mano, movida por un impulso ancestral, ponga luego en la obra, lo mismo que el cantero, o el decorador, o el ceramista, con procedimientos en todo análogos a los europeos, su sentimiento nativo?

Para mí no hay duda. La sugestión de Francia en Darío es más intensa que en un español, porque la tradición en él no es tan imperativa, o porque es otra. Y su Francia, sean cuales fueren sus facultades asimiladoras, no es la de un francés ni la de un español. Si la pusiéramos en la cuenta de su americanismo...

Las influencias francesas en Darío se han estudiado muy detenidamente por Mapes, a cuyas conclusiones, no siempre indiscutibles, alude en más de una ocasión Torres Rioseco, escritor chileno, catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de California y autor, entre otros libros, de un estudio sobre los precursores americanos del modernismo, en éste su nuevo libro, que trae al estudio del poeta de Nicaragua aportaciones nuevas después de las que se deben al jo-

* *Rubén Darío, Casticismo y americanismo*, por Arturo Torres Rioseco, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1931.

ven crítico español Díaz-Plaja o a Francisco Contreras, que tan de cerca trató a Darío en sus últimos años. Mas no entra Torres Rioseco en otras influencias europeas, como la de D'Annunzio, fundamental en mi opinión, sobre la forma del "Canto a la Argentina", (compárese con el "Laus vitae"), ni la de Eugenio de Castro, visible sobre todas las demás en las *Prosas profanas* (en cuanto a versificación, recuérdese el capítulo sobre el poeta portugués en *Los raros)*.

Con todo, Rubén Darío, si no "el poeta de América", es, ante todo, poeta de América. ¿Cómo va a tener América un poeta, "el poeta", si tiene tantos? ¿Tiene Europa un poeta, "el poeta"? La frase de Rodó no era, ni podía ser, frase sin sentido. Quería él decir: el que va a revelarnos, el que va a libertarnos de la imitación de Europa. Y se encontraba de pronto con las imitaciones, con las influencias. Pero ¿y debajo? ¿Y más adelante, en el tiempo?

Torres Rioseco insiste mucho en la relación de Darío con la literatura española, en su vinculación castiza. Llega no a justificar, que la justificación es innecesaria, sino hasta encontrar el precedente español de ciertas singularidades darianas; por ejemplo, del "Soneto de trece versos", en otro soneto de trece versos también hallado entre las *Poesías inéditas* de Calderón que formaron un tomito de la Biblioteca Universal. Es notorio que los textos de estos tomitos no hacen autoridad en ninguna parte y no parece menos evidente que el soneto de Calderón sólo tiene trece versos porque, defecto de imprenta o de copia, se ha omitido uno de los catorce que Calderón, sin duda, compuso; Calderón no era hombre de caprichos, y ya está bien el citarlo como precedente de Darío en lo que es incuestionable: en las rimas de palabra átona con palabra tónica, no exclusi-

vas del autor de *La vida es sueño* ni de Darío, sino licencia nada grave, que viene a ser recurso técnico cuyo complemento está en el buen arte del lector o declamador. Tampoco el soneto con estrambote, de personalidad bien definida, tanto en español como en italiano, desde el período predantesco, tiene que ver con ciertas singularidades de Darío que son mero ejercicio de poeta que no siente su libertad coartada por una regla fija.

Todo esto aparte, Torres Rioseco, en la segunda parte de su trabajo, que corresponde al estudio del americanismo y del casticismo en la obra del poeta, hace observaciones de interés, y a veces de novedad, en los versos de su dechado, así como reduce a términos más simples y corrobora o rectifica con datos nuevos en la primera parte pasajes de la biografía, que no sitúa, ciertamente, a Darío entre los hombres cuya vida puede apasionar a un lector de hoy. Creo, con todo, que admite con harta facilidad determinadas generalizaciones, como las referentes a la cultura de Darío, a sus lecturas en especial. El tipo de Rubén Darío en literatura es principalmente de poeta culto; esto es evidente. Pero no creo que ello se haya de entender como de hombre saturado de cultura, sino como prodigioso asimilador que da en un momento más de lo que su preparación le dicta. Poeta al cabo; esto es, vate o adivino, cuyo espíritu vuela por encima del entendimiento más tardío.

Yo buscaría mejor el americanismo de Darío en sus poemas que no hacen alusión a la naturaleza, a la historia o al espíritu americano, sino en aquéllos en que su inspiración está más libre y saca de su íntimo impulso lírico su movimiento emocional. Vería, por ejemplo, si cierta austeridad, propia de la más honda poesía castellana —nunca imitada por él: basta comparar sus presuntos "pastiches" de los "dezires, layes y cantares" con

los modelos directos, que están en el cancionero de Palacio que publicó Pérez Nieva—, no encuentra su expresión en Darío sino a través de una sensualidad en todo diversa de la de nuestros poetas: de la de Zorrilla, digamos, para encontrar un espíritu que es, como en ciertos casos el de Darío, música, pintura, poesía de los sentidos, en suma.

Libros como el de Torres Rioseco, trabajados a conciencia y corroborados página tras página con datos de primera mano y testimonios directos que le dan un valor innegable, nos inducen a consideraciones que, sin estar expresamente formuladas en él, salen naturalmente de sus páginas. Y ésta es su más alta virtud. El libro que cierra un estudio, que lo esquilma y agota, no parece jamás saludable. Bien haya el que abre sobre su tema, ya una nueva ventana, ya todo un amplio y desconocido horizonte.

LA OTRA AMERICA

(Prólogo a un libro de Armando Donoso)

CON SUS PRIMERAS palabras nos revela este libro de Armando Donoso la aparición de algo nuevo, o, si se prefiere, poco usual, en las letras de América. Dice, hablando del humorista argentino Arturo Cancela: "En la grave, circunspecta y poco espiritual literatura hispanoamericana, el caso de un humorista es el de una *rara avis*".

Yo me permitiría, conservando el símil del ave, despojada ya la expresión de su cuño usual, considerarle, no como ave rara, sino como una de esas que anuncian las estaciones. La aparición de un humorista, y de un humorista como Cancela, señala por sí sola el comienzo o la afirmación de un período de madurez para la literatura en que se produce.

Es ave que, de fijo, no viene sola, y ahora pondría yo aquí enfilados unos nombres que saltan de pronto en mi memoria, si no temiera dejarme en el olvido injustamente muchos más. Pero entre los que recuerdo y los que de seguro olvido hay en las letras argentinas, y agrandando el círculo del horizonte, como lo hace Donoso, en las hispanoamericanas de hoy, toda una bandada anunciadora de un nuevo tiempo, no diré si mejor o peor que el pasado —ello poco importa, pues lo necesario es vivirlo—, pero sí diferente en esencia. Es un tiempo en que el hombre se atreve a mirar las cosas sin amilanarse ante ellas o sin dejarse absorber por ellas.

Hombre y cosas no han mudado de dimensiones, sino tan sólo de posición. Ahora el hombre vuela por encima de las calles en que le aturdía el tráfico y los vehículos le amenazaban a cada instante con un trágico fin. Ahora las torres y rascacielos, que le abrumaban con su magnitud, se le aparecen cubos de cartón en un pueblo de muñecas, y quizá aquel soberbio desfile militar que conmemora una gesta patria lo ve como una formación de soldaditos de plomo. Todo ello porque él o un semejante suyo acertó a construir un aparatito capaz de remontarse en la atmósfera y de volver a bajar cuando a él se le antoje.

Cuando una literatura inventa —es decir, en el sentido etimológico, halla el humorismo, se provee de un aparato mental análogo; entra, por lo tanto, en una etapa importantísima de su desarrollo.

Preveo la objeción: ¿no habíamos quedado en que la poesía es lo que sirve para elevarse sobre las cosas? No, yo no he quedado nunca en nada semejante. La poesía sirve para transfigurarlas, para evadirse de ellas. Si queremos comparaciones en el espacio, la poesía será la bala de cañón habitada por el poeta, que se lanza a la Luna y se queda allá, o simplemente el andar sobre las nubes, que con su espesor, por tenue que sea, no consienten ver lo que está abajo.

El humorismo ni las transfigura ni las pierde de vista; sólo las ve a una distancia en que ya no le resultan imponentes o en un ángulo visual que se las ofrece graciosamente ladeadas, en postura al parecer insostenible.

Todo esto me aparta un poco de mi propósito concreto, que es el de hablar del libro que Armando Donoso me ha hecho la merced de traer a mi mesa para que le diga en fraternal coloquio lo que de él se me

ocurra. Pero, bien mirado, este mismo libro es otro síntoma de esa nueva etapa de las letras de América que ha visto arraigar el humorismo. El ave del humorismo no llega sola. Podría comenzarse una enumeración al estilo de las que hicieron las poetisas japonesas del siglo XVII, en que se viniera a decir:

"Cosas que afirman la madurez de una literatura: el cambio del costumbrismo por el humorismo; la mudanza en la crítica del sistema del elogio y censura por la selección, el análisis y la ideología..." Este segundo carácter se ejemplifica espléndidamente en Armando Donoso.

Líbrenme los dioses de afirmar que entiendo por madurez una época en que los valores individuales suben uniformemente de punto. El desarrollo de una literatura es una cosa y sus valores individuales otra muy distinta. El genio de una literatura se deja ver lo mismo en su época primitiva que en su decadencia, sin acelerar la plenitud ni impedir la disolución. La madurez, para mí, consiste en el arribo al instante en que toda actitud mental y toda complejidad del espíritu encuentran sus "leaders" y sus "pioneers", sus mantenedores y sus explotadores. A este momento suelen corresponder, es verdad, los valores más fuertes, no los únicos, ni sobre todo los que "anulan a los demás". En las letras nunca un valor anula a otro. Porque haya pasado el romanticismo no se han anulado un Novalis, un Hugo, un Manzoni.

Podría preguntarse si en la literatura americana existen hoy personalidades comparables a un Bello, un Heredia, un Sarmiento, o, saltando años, a un Gutiérrez Nájera, a un Darío, a un Rodó. Yo me libraré muy bien de entrar en comparaciones entre muertos y vivos —suponiendo que a un gran escritor pueda llamársele

nunca muerto—; pero, si no concretamente, en un sentido general me atreveré a decir que considero esta época en conjunto muy superior tanto a la de los Bellos, Heredias y Sarmientos, como a la de los Nájeras, Daríos y Rodós, que es casi la nuestra. Creo que no se destaca tanto la personalidad aislada —de una parte con su propio y señero espíritu, de otra como ídolo de una masa que lo considera de sustancia distinta de la sustancia común, como fetiche del culto oficial— porque el oficio literario, al acabar con el puro diletantismo, exige más de sus cultivadores y los recompensa menos.

Armando Donoso, en su libro, escoge unas cuantas figuras, quizá sin ánimo de agrupar las que tiene por más representativas, aunque el solo hecho de haberlas estudiado ya les confiera, para él, la suma virtud. Son retratos, no más, de su ya larga galería americana, en que, como es natural, tienen puesto preferente los de su país, los chilenos (artículos coleccionados en *Los nuevos* y otros que los completan); pero la semicasualidad que aquí los reúne, acaso por ser los últimos brotados de su pluma, nos ofrece suficiente material probatorio de lo que antes dejé sentado en términos generales.

Podrían llamarse: Arturo Cancela o el Humorismo, Gabriela Mistral o la Poesía, Pedro Henríquez Ureña o la Crítica, Rafael Barrett o la América asimiladora, Prado-Castro o la Superchería literaria (otra forma del humorismo), Eduardo Barrios o la Novela... Me paro aquí: los otros dos estudios están a manera de apéndice. El consagrado al escultor Totila Albert, chileno de sangre germana, formado en los talleres alemanes, nos da un proceso íntimamente ligado al que se estudia en las páginas consagradas al fuerte y desventurado español Rafael Barrett. ¿Hasta qué punto

es Barrett de América, donde se forma como escritor, cuyos fondos sociales explora con mirada tan intrépida y alma tan decidida? ¿Hasta qué punto es de América Totila Albert, templado espiritualmente en las más nuevas corrientes de Europa? Forme juicio el lector con los datos que le aporta Donoso.

El ensayo sobre José Toribio Medina, formidable bibliógrafo, en quien Nicolás Antonio y Bartolomé José Gallardo ven prolongada su estirpe, trae de nuevo a consideración una vida ejemplar. Con gran tino Armando Donoso apunta su cualidad primera de entomólogo, nunca perdida en las tareas definitivas a que hubo de entregarse. Sus enormes bibliografías, sus acopios de documentos, clavan el dato con el alfiler de la precisión, dejándolo allí disecado para que lo estudie quien quiera, como al insectillo en la colección del museo zoológico. Pero donde la erudición bibliográfica se salva la erudición filológica se pierde.

Triunfa en José Toribio Medina la erudición, esa misma erudición, cuyas prácticas se atreve a echarle en cara Donoso a Pedro Henríquez Ureña a propósito del libro de éste sobre *La versificación irregular en la poesía castellana.* Yo, que no estoy conforme con el reparo, no veo contradicción entre los elogios a Medina y las censuras a Henríquez, y detrás de Henríquez a Menéndez y Pelayo, a los filólogos españoles, a la ciencia, calificada con tenacidad de helada, glacial, frígida —o con otro epíteto propio de las regiones polares—. Donoso elogia en Medina la dedicación total a lo único que quiso hacer, y lamenta en Pedro Henríquez y en Menéndez y Pelayo la pérdida de tiempo en tareas que estima subalternas, a costa de empeños más fundamentales, para los que el dominicano de hoy y el santanderino de ayer han mostrado extraordinaria capacidad.

No estoy conforme, digo, por cosa muy sencilla: porque no creo en la inutilidad de los estudios científicos aplicados a la literatura, sino en su necesidad absoluta y urgente. El libro de Henríquez sobre la versificación irregular, con toda su mesura, y aunque aparezca prendido a una institución tan severa como la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, que en España suple magníficamente en determinadas disciplinas a la inercia de la Universidad y al enquistamiento de la Academia, es un libro revolucionario: como que trae a su entronque tradicional toda el arte poética de los tiempos nuevos, y estudia esos casi imponderables matices de la sensibilidad que emanciparon a tantos poetas de la tiránica "grant maestría" de las "sílabas cuntadas".

Gran mengua para nuestra generación sería la de no dejar resueltos para las generaciones venideras algunos problemas que el pasado ni siquiera tocó. Si todos los materiales aún no allegados ni trabados lo estuvieran ya por nuestros abuelos podríamos caminar muy desembarazadamente, como les ocurre a los hombres de otras literaturas, sin tropezar con estorbos de orden secundario. Alguien había de hacer un día lo que Pedro Henríquez ha hecho con tanta información, seguridad, mano inspirada; hay que felicitarse de que el trabajo no le haya infundido temor. Otro espíritu menos fino que el suyo nos hubiera dado un libro siempre sujeto a revisión. A hombres menos dotados sólo se les puede pedir obras que no exijan ponderación espiritual: ingentes bibliografías no clasificadas, por ejemplo.

¿En qué estorba la *Versificación irregular* al "otro camino" de Pedro Henríquez? Sus *Estudios críticos*, sus *Horas de estudio*, su *Nacimiento de Dionysos* (en que el método es inverso: organizar en obra artística

los datos de la erudición; pero que yo considero tan "ensayo" como cualquiera de los de sus libros); sus *En la orilla*, reunidos en tomo o dispersos, atestiguan que el "otro camino", supuesto que sea "otro", no está abandonado.

El sentimiento en que se hace fuerte Donoso es el de su apego al presente y su afán por la preparación del futuro. Los eruditos que estudian lo pasado van a los círculos infernales; los poetas... Es verdad que en la misma tabla que Kempis se salva San Juan de la Cruz. Pero si se insinúa que "aquella frígida perfección con que soñaba Goethe, buscando siempre el sentido objetivo del mundo sensible, ¿no es la causa que nos mueve a releerle con tan poca frecuencia?"... Y si se pregunta: "¿Encontraremos algún rasgo de los sentimientos de Homero, de Virgilio o de Tasso en sus fatigosos centones rimados, pobre historia e indigente poesía?"... Y si se llama medianos poetas a Herrera, Rioja y Bécquer, los poetas del pasado, para comparecer ante el autor, han de ajustarse a una harto rigurosa medida.

Me parece que en todo esto hay no poco prejuicio, y espero con afán su anunciado viaje a España, que habrá de emprender no sin temor, aunque ya pasó por la vieja metrópoli antes de ahora. Anoto lo del temor fundándome en palabras del mismo Donoso atañederas a Pedro Henríquez: "Los que no ignorábamos que a usted le eran familiares Arnaldo de Vilanova y Menéndez y Pelayo —le dice— sobradas razones teníamos para temer por la visita del nieto novomundano al solar de la abuela. ¡Las madres de nuestras madres pudieron siempre tanto sobre nuestros sentimientos y hasta sobre nuestros gustos! Las solicitaciones del porvenir y el incierto futuro tentaron con menos frecuencia nues-

tra curiosidad cuando nos encontraron en la intimidad de la sala familiar, bajo los graves retratos, de entre cuyas golillas emergían los rostros austeros, consumidos por quién sabe qué arduas meditaciones".

Espero con afán su viaje a mi patria para hablar con él de las figuras de su tierra que desfilan por estas páginas y de las demás que ya tiene estudiadas y aquilatadas: de Gabriela Mistral, inolvidable para todo el que sintió la enorme fuerza de aquel espíritu; de Eduardo Barrios, con quien la novela americana logra un valor de universalidad que antes pocos le habían dado; del gran Pedro Prado, cuyos poemas de *Kharez-I-Roshan* tornó a leer ahora, ya develado el misterio y puesta en claro la contribución de Castro Leal, con la misma delectación —y con menos escama— que cuando recibí el menudo folleto...

Para hablar, sobre todo, de Armando Donoso con Armando Donoso, cuya crítica, con las salvedades expuestas, representa para mí ese punto de madurez en que la inteligencia y gracia se equilibran, vaciándose en los moldes cada día más señoriles y elegantes de una viva prosa. Porque hablando con Armando Donoso de Armando Donoso espero convencerle de una que tengo por verdad. Le diré que, en efecto, la literatura chilena ha nacido ayer, y lo mismo la española de la España que él busca; pero que no hay motivo para tener miedo a la abuela, abuela de la literatura de Chile y de la de España; abuela que cantó los romances luego recogidos en boca de los nietos de Chile por don Julio Vicuña Cifuentes; abuela que balbuceó las estrofas del poema del Cid, los cantares de Berceo, las coplas del Arcipreste de Hita: toda esa literatura arcaica que antaño estudiaban con amor a orillas del Pacífico el venezolano Bello, el chileno Eduardo de la Barra y el

alemán Hanssen, alguno de ellos muerto ayer mismo, pero ya los tres con cara, con ademanes y hasta con manías de abuelo.

LOS ESTUDIOS DE ISAAC GOLDBERG

RAZÓN TIENE EL prologuista de la edición original de este libro en señalar como muy reciente la curiosidad de los españoles por la literatura americana de su lengua, sin ocultar, por supuesto, que todavía en los espíritus selectos de la gran república angloamericana esa curiosidad ha tardado más en despertarse. No hemos de investigar aquí las razones de ello. En cuanto a España, el hecho de que, antes de Valera, existan estudios de consideración acerca de varios escritores hispanoamericanos, la colaboración de muchos de éstos en las revistas españolas desde antes de mediar el siglo XIX, explícase perfectamente por motivos diversos que dan a cada uno de los casos significación aislada, sin que pueda verse en el conjunto un movimiento reflexivo ni aun el sentimiento de la existencia de una verdadera literatura, hija de la nacional, emancipada como las antiguas colonias en que florecía. Y con respecto a los Estados Unidos, tampoco urge determinar si su reconocimiento literario de las repúblicas de habla española no es una consecuencia del viejo atractivo que nuestra literatura tiene para aquel país, intensificado en los últimos tiempos gracias a la extraordinaria difusión de la lengua. Cabría responder que esta difusión obedece a miras prácticas, y que sin una vasta, exuberante, prometedora América latina nunca hubiera llegado a producirse; pero la cuestión es harto compleja y no hemos de tocarla más.

Sea de ello lo que fuere, el caso es que hoy lo mis-

mo España que los Estados Unidos van siguiendo con ojos atentos la producción literaria de nuestra América. Y que quizá nosotros en el estudio y crítica de ella vayamos quedándonos un poco a la zaga. Si no lo declarara ya la circunstancia de que el primer intento orgánico de una historia literaria de Hispanoamérica es obra de un norteamericano, el doctor Alfred Coester (*The Literary History of Spanish America*, Nueva York, 1916), bastaría el presente libro del doctor Isaac Goldberg para demostrarlo. Los estudios que lo forman revelan perfectamente la personalidad de los escritores tratados y la elección de nombres es acertadísima. No hemos de olvidar, sin embargo, la promesa de otros estudios hecha en una nota, al final de la "renovación modernista", deseando verla cumplida muy pronto con toda la fortuna que se puede augurar en vista de esta primera serie. Sin tal promesa, podría extrañarnos la preferencia mostrada por algún escritor de fama o influjo poco difundidos, aunque bien le abonen las páginas que aquí se le consagran. Nos referimos a las que estudian al poeta peruano José María Eguren; para nosotros tienen toda la importancia de una revelación.

Da muestra el señor Goldberg de conocer profundamente la obra total, a veces muy vasta, de los escritores que estudia, y no sólo esto, sino lo principal que de ellos se ha escrito, para, corroborándolo o discutiéndolo, suscitarlo en el momento oportuno. Y ello en casos tan opuestos como el de Rodó, cuya majestuosa personalidad literaria se puede señalar de un solo rasgo, y el de Blanco-Fombona, cuya energía vital le lanza por los más diversos caminos del pensamiento y se plasma en las más variadas formas. Ambos escritores aparecen retratados de cuerpo entero en sendos capítulos del libro.

Los lectores de España buscarán con vivo interés, entre estos estudios, los que versan sobre Rubén Darío y José Santos Chocano. Hubo un tiempo en que estos dos nombres eran, entre nosotros, para el hombre de media cultura con aficiones literarias, la cifra de la poesía de América. Y quizá no sea erróneo el concepto; lo malo fué el "tanto monta" que irreflexivamente se les puso.

No me desagrada tener aquí ocasión para rectificar, en parte, una extremada opinión de juventud que tuvo cierta resonancia, puesto que un ilustre escritor a quien muy de veras estimo, don Ventura García Calderón, me hizo la merced de tomarla en consideración, sin compartirla, por supuesto. Escribía yo, refiriéndome a José Santos Chocano: "Sus versos compendian todas las malas cualidades viejas, todos los oropeles falsos. Sus imágenes son absurdas o pueriles. Todas sus cualidades se habían dado ya con todo esplendor en Salvador Rueda y en Salvador Díaz Mirón". Yo recojo y deploro hoy estas palabras y, sobre todo, su crudeza que les quita verdad. No me convence la razón que, valiéndose de unos versos del propio Chocano, me oponía el señor García Calderón: "Como si hubiera adivinado esta crítica, anticipándose a diversas censuras, Chocano había dicho, a quienes negaron sentimiento a su lira, que él y los demás cantaban.

por diversos modos:
ellos cantan por uno, y tú cantas por todos"

En esto, muy explicablemente, confundía el poeta su aspiración con su realización. Para cantar por todos, no basta quererlo. Como no basta que uno se llame el Poeta de América para serlo, según observa muy atinadamente el señor Goldberg.

Hay aquí una actitud muy singular en que vemos colocarse a muchos poetas, incluso los poetas de amor, cuando le dicen a la señora de sus pensamientos: "Yo te haré un verso que tenga el resplandor de la aurora y la armonía del mar". Dicen que lo van a hacer y, distraídos, creen que ya lo han hecho, y siguen adelante.

Lo que yo negaba a Chocano, precisamente, no era intimidad o sentimiento. Y hoy se lo negaría menos, porque tengo por muy admirables poesías, entre otras suyas, ese "¡Quién sabe, señor!", de tan profundo acento americano, y esa "Oda salvaje" (con toda reserva en cuanto a su salvajismo: no es tampoco salvaje quien quiere).

Yo he sostenido en todo tiempo que la poesía no es una sola cosa, sino tan varia y cambiante como el alma misma. Entonces quise decir que la poesía de Chocano, casi toda *Alma América* y todas las poesías primeras, de que él renegaba —aunque luego rectificó—, eran, más que poesía, oratoria. Si yo lo hubiera dicho así, no tendría hoy nada que rectificar; pero quién sabe si podría escribir esto, porque en aquel tiempo las palabras *oratoria, retórica,* tenían son de graves ofensas aplicadas a un poeta, lírico o épico. Recursos declamatorios o simetrías rítmicas, equivalentes a la rotundidad del período en el orador, eran los más claros alicientes de la poesía de Chocano, en quien el modernismo resbala sin hacer mella. Y sigo creyendo evidente la influencia de ambos Salvadores (la de Díaz Mirón aparece también señalada por el señor Goldberg) y, en la métrica, la de José Asunción Silva y, por de contado, la de Darío.

Dicho todo esto, he de manifestar que, si en lo tocante a Chocano me siento más alejado de la opinión del señor Goldberg que en lo demás, es, principalmente,

el tono lo que nos separa y no lo sustancial de la crítica.

Algo también quisiera apuntar acerca de Rubén Darío, que logra en este volumen uno de los más bellos estudios entre todos los que se le han consagrado. Creo, sin embargo, que la prosa de este escritor merece consideración más detenida y que urge dilucidar en ella la parte esencial, la parte verdaderamente personal y creadora, de esa otra porción periodística, *pane lucrando*, que agobia los últimos tomos.

En cuanto a si Rubén Darío es o no el Poeta de América, punto suscitado por Rodó en el prólogo famoso de *Prosas profanas* y tocado de nuevo, según hemos visto, al tratar de Chocano, permítaseme opinar que me parece una discusión algo vana, casi tanto como la célebre discusión de si el león es o no el rey del desierto.

¡El Poeta de América! He ahí un puesto de honor llamado a quedarse vacante, como lo está el de Poeta de Europa. Cuando veíamos a América como una vastísima unidad geográfica (y aun persiste aquí entre el vulgo la creencia de que entre San Francisco de California, Caracas y Buenos Aires no hay más que un paso) se podía pensar en algo como el Poeta de América. A medida que vamos conociendo la vitalidad, la riqueza y la diversidad de la literatura americana —esto es, a medida que nos vienen a las manos libros como el del señor Goldberg, ¡y ojalá hubiese muchos así—, nos convencemos de lo ocioso de tal pensamiento. No ha de tener América un poeta, como no lo tiene Europa. Si hay razones para negar que lo sea Whitman —para un europeo el de más sabor entre todos los del Nuevo Mundo, sea cual fuere la lengua en que escriban—, no habrán de faltar otras por las cuales pudieran acentuarse en el cosmopolita Darío profundas cualidades america-

nas: una transfusión de lo espiritual en lo sensual que se da en él eminentemente y que se comprueba en otros poetas continentales y acaso con preferencia en algunos brasileños. Dejemos, pues, vacante el trono poético de tantas repúblicas y rindamos homenaje no al Poeta de América, sino a unos cuantos, magníficos, poetas de América.

El estudio sobre el movimiento "modernista" que abre el libro del señor Goldberg lo creo asimismo llamado a tener atentos lectores. La cuestión está todavía, por decirlo así, sobre el tapete. Hay quien lo considera como una grave enfermedad de que aún está convaleciente nuestra literatura —toda la literatura de lengua castellana. En el mejor de los casos, uno de aquellos *squisiti mali* que dijo D'Annunzio; en el peor, una plaga infecta. Crítica e historia literaria tienden a considerar como enfermedades las que no son sino crisis de crecimiento. La época "modernista" ha pasado, mas nó sin dejar huellas. Se han podado las ramas superfluas, y ha quedado el árbol más gentil y vigoroso. No importa que alguien crea superfluo todo lo "modernista". La palabra ha tenido la virtud de concitar odios; para más de uno, "modernista" es sinónimo de perverso. Lo que en un escritor contaminado de modernismo se salva, para ellos, es lo "no modernista". Otra vez la discusión se empeña alrededor de una palabra.

Estudia el señor Goldberg los orígenes del modernismo señalando las influencias extranjeras, singularmente francesas, las figuras de algunos precursores —Gutiérrez Nájera, Casal, Martí, Silva, Díaz Mirón—* y al-

* El carácter exclusivamente americano de sus ensayos excluye del estudio del señor Goldberg los precedentes españoles del "modernismo". Rubén Darío es, sin duda, el maestro, común a España y América. Pero un crítico español no podría olvidar personalidades como las de Manuel

gunos desarrollos ulteriores, los determinados por poetas como Nervo, Valencia, Lugones y González Martínez y el "americanismo literario", para plantear una cuestión, levantada también por Coester, y resuelta prácticamente sin llegar a darle respuesta categórica. Es la contestación a esta pregunta: ¿Existe la literatura americana?

Bien hace el señor Goldberg en limitar el campo de interés que corresponde a tal inquisición. Observa que las razones mismas en virtud de las cuales hombres como Mitre respondían tiempo atrás negativamente a aquella pregunta van desapareciendo y que así como, pese a la identidad de lenguaje, cabe hoy distinción entre la literatura de Inglaterra y la de los Estados Unidos, asimismo los pueblos de habla española van definiendo sus aspiraciones intelectuales, formando una conciencia colectiva que haga posible en lo espiritual, como indica el escritor dominicano García Godoy, el ensueño unitario de Bolívar, irrealizable ya en lo político.

Muy diversos entre sí son los países de América española para que puedan sentir unas comunes aspiraciones literarias. Su tradición remota, en España está. Ahora cada cual tiende a buscar su tradición inmediata, como la Argentina con su literatura gauchesca, de la que ha brotado ya, por lo menos en germen, un teatro, como brotó el gran teatro español de la fuente viva del romancero. A nuestro parecer, no hay alternativa posible: o una sola literatura con la de España, o tantas, si no como repúblicas, más o menos artificiales en sus límites, como países naturales haya en la América de habla española.

Reina, Ricardo Gil, Salvador Rueda y otros, muchos más, en un estudio análogo.

Pero quizá la literatura, pese a las diferencias de lenguaje, no sea, como las otras artes sus hermanas, más que un arte sola, y así como la pintura, con universales medios de expresión, es italiana en el siglo XIV, italiana y flamenca en el XV, italiana y alemana en el XVI, española, holandesa y flamenca en el XVII, inglesa y francesa en el XVIII, española y francesa en el XIX y quién sabe aún de qué país en el XX, así la literatura, con medios particulares, vaya dominando el mundo entero desde un país: Grecia o Roma, Italia o España, Francia o Inglaterra o Rusia. En este caso la literatura del mundo, y no la de América sólo, tendrá el sello americano, cuando esa plenitud de que ya son signo tantos escritores admirables se logre totalmente.

II

AMADO NERVO

A LOS CUARENTA y ocho años, el 25 de Mayo de 1919, murió en Montevideo el poeta Amado Nervo. Fué este gran poeta de México una figura del Madrid literario. En nuestra ciudad vivió sus años últimos; al dejarla para volver a su país, en donde muy pronto le habían de encomendar el alto puesto diplomático que le llevó a las repúblicas del Plata, se despedía de sus amigos con un "hasta la vuelta", expresión de sus deseos más íntimos; pero quizá él mismo, aunque dejó puesta su casa, no confiaba del todo en volver: mentalmente, no dejaría nunca de añadir aquel "si Dios quiere" de algún libro suyo. Y Dios no quiso.

Los que le trataron en Madrid, muchos, sin duda, pero cuán pocos íntimamente, no es fácil que le olviden. Hombre de letras y hombre de mundo, formado en la escuela "modernista" y en el ambiente cosmopolita de París, encontró, en la calma y en la sencillez del nuestro, plácido refugio, muy conforme a su espíritu recatado. Era, en todos los lugares donde se reúnen unos cuantos amigos de las letras, como un pasajero cordial, bienvenido siempre: dejaba en ellos la amenidad de su charla sutil, este hombre que parecía hecho para hablar; su palabra abundante, sugestiva, enamorada de un concepto, lo iba trabajando, puliendo, retocando hasta que lo dejaba luciente por todas sus facetas. Hacía de la conversación obra de arte: sus ademanes distinguidos puntuaban y subrayaban, y toda la luz del espíritu se concentraba en su fina máscara azteca.

Pero sólo era un pasajero. Gustábale vivir retraído, en una habitación abierta a las cumbres lejanas y al cielo de Madrid, entre libros y papeles, con un telescopio que le servía de Pegaso para escaparse del mundo y recorrer las constelaciones amigas. Por un balcón frontero a la Sierra, asestaba el anteojo al cielo y paseaba su imaginación de astro en astro. Pero ya él nos reveló su secreto:

Te engañas: más lejos fuí
que la estrella más lejana.

Tenía delante el Madrid más hermoso, el que, sin tropezar en edificaciones mezquinas, apoyándose en la mole del Palacio Real, se asoma a las riberas del Manzanares, sobre las que ascienden los macizos de la Casa de Campo, los encinares del Pardo y las tierras que se remontan hasta los nevados picos del Guadarrama. El poeta, sensible a tal hermosura, prefería, sin embargo, leer en las estrellas. Buscaba en ellas tal vez la cifra de su sino; pero ésa estaba escrita en el hemisferio austral, y acaso la haya podido leer, antes de morir, desde las riberas del Plata.

La vida de Amado Nervo —tal como la deja ver, libro tras libro, su obra de escritor— no fué más que una larga preparación para la muerte. Aunque lo disimulara con su gracia cabal de hombre de mundo, con su perfecta cordialidad de espíritu, algo había en él que le mantenía como distante y ponía muchas veces en sus palabras un eco del grave diálogo interior.

En sus libros no tenía para qué disimular: ahí está su fuerza. La humanidad, lo pegadizo del ambien-

te en que se movía y del trato de gentes, no falta en ellas; mas cuando todo eso haya caído, aun quedará la substancia real, no escasa tampoco en sus páginas.

Amado Nervo fué un enamorado de la vida. No se vea en esto contradicción con lo ya dicho; al contrario: de tanto amarla, fué aprendiendo a morir. La naturaleza toda y luego la fe le daban testimonios de vida eterna. La muerte no era más que el paso inevitable, para el cual es preciso abandonarlo todo: dulces hábitos, objetos familiares, amores de la tierra. Pero esta separación le llenaba de melancolía. Si una estela hubiese de perpetuar su recuerdo, la querríamos como aquélla de la dama helénica llamada Hegeso, en el Dipylon: del cofrecillo de sus joyas, traído por una doncella, levanta pensativa una presea con la que ya nunca se adornará.

Una disposición especial de su espíritu le hizo ver, en la hermosura del mundo, lo pasajero como primera cualidad. En unos versos muy conocidos le echa la culpa a Kempis; pero ya es sabido que cada cual encuentra en la *Imitación* aquello que más conviene a su estado de alma.

Como la dama griega a sus joyas, tuvo Amado Nervo afición a las sensaciones nuevas, a las palabras poco usuales. En el movimiento literario que se suele llamar modernista, y del que fué uno de los propulsores en lengua española, acentuó, entre todos, una tendencia al preciosismo, alma de sus libros primeros. Se equivocó al dar el nombre de *Místicas* a uno de sus libros; en él triunfaba y se exaltaba la liturgia, o sea, la mística reducida a símbolos y fórmulas, el preciosismo de la mística. Seguía entonces corrientes muy francesas: Verlaine, Huysmans. En el libro de Nervo hay, como en *Parallèlement*, un doble canto:

Carne, carne maldita, que me apartas del cielo;
carne tibia y rosada, que me impeles al vicio:
yo rasgué mis espaldas con cilicio y flagelo
por vencer tus impulsos, y es en vano: ¡te anhelo
a pesar del flagelo y a pesar del cilicio!

Pero ahí está su camino de Damasco: pronto desaparecerá todo el *décor* de misales, incensarios, cirios, reclinatorios, cúpulas, y quedará un anhelo vivo de amor; todavía es necesario que el dolor del hombre, reflejado en los versos a la "amada inmóvil" del libro *Serenidad,* venga a libertarle. Después de *Serenidad,* sus libros llevan nombres significativos: uno de versos, *Elevación;* otro de prosa, *Plenitud.* Este es ya de 1918.

¿Un libro de prosa? Como prosista, Amado Nervo no llegó a culminar. Hay en *El éxodo y las flores del camino,* en *Almas que pasan,* en *Ellos,* en *Plenitud,* temas curiosos, asuntos bien atisbados; pero siempre el asunto es superior al desempeño. No es su prosa como la de Darío (la de *Los raros, Peregrinaciones* o *Tierras solares),* prosa de poeta con virtud íntima, puramente literaria. La de Nervo vale por lo que dice. Y Nervo tiene, en cambio, un don de contar que resaltaba eminentemente en su conversación; comunicado a su prosa, basta para salvarla. Como versificador ya es cosa distinta. No fué nunca versificador impecable, antes al contrario: va con valor hacia la palabra conveniente, que no siempre es la necesaria; tiene, a veces, vanos alardes seudocientíficos; en cambio, ¡qué sentimiento de la armonía general del poema, del corte de la estrofa, qué arte en las repeticiones, qué garbo en la aportación de elementos exóticos, y cuando su preciosismo se clarifica, qué admirable sencillez, qué aciertos en la eliminación de ornatos superfluos!

Desde el libro *En voz baja*, de 1909 —dejando aparte las secciones que en él son antiguas, como ocurre en *Serenidad* (1914)—, se ve este nuevo afán de simplificación. Coincide con la abundancia de temas relativos al más allá. Las lecturas del poeta son entonces de teosofía, de religión. Las poesías que se agrupan en el último libro citado con el título general de *...Ad astra* son también significativas. Hablando de sucesos que le afectaron muy hondamente, solía decir: "En Sirio no hay revoluciones".

Sin embargo, en todos sus libros, desde los primeros, se dan esas escapatorias ideales, esas huídas del mundo de las formas, que tan bello se apareció también a sus ojos, con atractivos y encantos nunca totalmente desvanecidos para él.

Ya en sus primeros versos, coleccionados en las *Perlas negras*, de 1898, oye, en un rumor familiar,

...la voz de un espíritu que pasa
agitando sus alas en la sombra.

O en otros, más antiguos sin duda, que incorporó en los *Poemas* de 1901, el llamamiento de lo infinito:

¡Pobre espíritu que avanza
con su galera por los
oceanos, hacia un Dios
y un ribazo que no alcanza!

Ese impulso hacia lo eterno, esa atracción hacia lo desconocido, laten aún en sus más sensualmente refinadas poesías: en las de *El éxodo y las flores del camino*, o en *Las místicas*, de religiosidad exaltada por la su-

gestión de la liturgia, con sus esplendores formales y transcendentales.

Y desasido estoy de toda cosa

declaraba al final de aquel libro por el que desfilan todas las sensaciones que un mundo aún no gozado, multiforme, con una maravilla a cada vuelta del sendero, puede ofrecer a un hombre, mozo aún, que ve delante de sí lo que mucho tiempo soñó de lejos; y, en sus momentos de concentración religiosa, iba a refugiarse, como los místicos, en la llaga divina:

¡Hoy bendigo a Jesús en la tormenta,
hoy su roto costado es mi sangrienta
guarida, en lo infinito de mi noche!

En éstas y en otras palabras de análogo sentido se ha de ver el hilo conductor, el camino de Santiago, que pasando a través de tantos libros suyos de índole diversa, va enlazándolos con los últimos, esos libros llamados *Serenidad, Elevación, Plenitud,* que son, casi por entero, "a lo divino"; pero no ya a la manera que podríamos llamar decorativa de *Las místicas,* ni dentro tal vez, aunque no falte la intención, de la ortodoxia más pura. Un panteísmo de fisonomía franciscana: esto es la religiosidad de Amado Nervo. Recuérdese la *Hermana Agua.* Y nótese que en sus libros, hasta la duda misma tiene aspecto de fe: "Vale más errar creyendo que errar dudando", se lee en *Plenitud.*

No ha solido ser éste el Amado Nervo que llegó más al público. Sus figuras y evocaciones literarias, sus tipos exóticos, sus símbolos, en una palabra, sus modernismos, privaron por mucho tiempo junto a los de Rubén. Entre nosotros se dijo: "Rubén Darío y Ama-

do Nervo", como se dijo, más adelante, "Rubén Darío y Santos Chocano". Se alababa así lo menos importante de los tres poetas, quedándonos con el esplendor verbal de Darío, con la gracia rítmica de Nervo y con la simetría forzada de Chocano, sin que llegásemos a distinguir, en los tres poetas, lo substancial de lo caduco. Todos repetíamos los extraños nombres que Amado Nervo poetizaba:

Ainó Ackté, lirio del Norte,
Atnó Ackté, gran rosa-té...

O bien:

Dijo Balduina Van-der-Rotten: —Más que mis finas
blondas de Brujas, tocas y cofias de Malinas,
más que mis granjas úberes y que mis gordos quesos,
amo y busco la música sonora de los besos.

Había en aquellas composiciones, y más todavía en otras suyas, un toque preciosista, vestidura de una delicadeza fundamental de su alma. Luego se fué ésta despojando, y ya no eligió figuras y símbolos que la contuvieran, sino que se expresó con sus anhelos, inquietudes y esperanzas en versos desnudos: en la mayoría de sus versos de Madrid. Mas lo que de él se prefería, y hay todavía mucho que aprender en ello, eran las modulaciones nuevas de aquellos sus versos "modernistas", tan finamente cortados. Nadie que tenga despierto sentido de la rítmica olvidará, sobre todo si se los oyó decir al poeta, algunos de corte no usual:

Se lo veda la divagación del contrapunto,

o débilmente acentuados, según los preceptos retóricos:

¡Sé piadosa... como un rayo de luna!
¡Sé suave... como un soplo de brisa!

No ha faltado quien eche en cara a Nervo el apartamiento de este mundo de sensaciones, de voluptuosidades tan bien cantado por él en otros días, con motivo de la expresión más despojada, de la ideología menos concreta, de la simple conformidad, del

¡Gracias, está bien!

con que acogía los bienes y los males de la vida, como si fuesen dones celestiales. No le perdonaron, tomándolas al pie de la letra, las palabras que puso al frente de su libro *Elevación:* "Este libro sin retórica, sin 'procedimiento', sin técnica, sin literatura, sólo quiere una cosa: elevar tu espíritu". Pero, como antes hicimos observar, a eso iba, atraído sin saberlo a ciencia cierta, aunque presintiéndolo y anhelándolo desde el fondo de su corazón. Aquí está el verdadero Amado Nervo, distinto, aunque no contradictorio, del poeta de las que llamó, bien persuadido de su pasajero encanto, las "flores del camino".

Al poeta se le puede discutir en sus versos, no en sus intenciones; hartos versos frívolos, hartas composiciones flacas se encontrarán en los libros de Nervo para que se le vaya a pedir cuentas de su renunciamiento, para que se le haya querido hacer cantor de la vida, lo que no fué nunca, porque hasta en sus momentos más mundanos pensaba en otra cosa. Y siempre al lado de aquellos versos frívolos, de aquellas composiciones flacas, se podrán señalar aciertos indudables que vuelvan la balanza al fiel.

En definitiva, éstos son los que cuentan. Para la gloria literaria de Nervo, de todos sus libros se pueden extraer, en abundancia, hermosas poesías; la serie de ellas ofrece, además, una trayectoria espiritual constante, definida, ascendente.

La enfermedad y el dolor acrisolaron su poesía. En *Elevación* había estrofas de presentimiento, que se ha realizado ya. Véanse las tituladas "Expectación":

Siento que algo sublime va a llegar en mi vida.
¿Es acaso la muerte? ¿Por ventura el amor?
Palidece mi rostro... Mi alma está conmovida
y sacude mis nervios un sagrado temblor.

Siento que algo sublime va a encarnar en mi barro,
en el mísero barro de mi pobre existir.
Una chispa celeste brotará del guijarro
y la púrpura augusta va el harapo a teñir.

Siento que algo solemne se aproxima y me hallo
todo trémulo: mi alma de pavor llena está.
Que se cumpla el destino, que Dios dicte su fallo,
mientras yo, de rodillas, oro, espero y callo,
para oir la palabra que el Abismo dirá.

Cuando un poeta hace versos así, ya casi no es de este mundo. La muerte viene a sellarlos, a declarar su sinceridad profunda, a convertir el motivo literario en grito de hombre, que siempre halla eco en los demás.

APROXIMACIONES A CHOCANO

I

DOS CORONACIONES

Dos CORONACIONES casi simultáneas. Coronación de José Santos Chocano en Lima. Coronación de Julio Flórez en Usiacurí. Peruanos y colombianos han puesto en las sienes de sus poetas unas hojas de laurel. Vistas desde lejos, ambas ceremonias nos parecen manifestaciones gemelas de un solo espíritu: despedida a un pasado romántico; reconocimiento de lo que hay en él de puro y de noble; arranque para un más allá distinto, más amplio y más fecundo.

La coronación, si algo significa, es el término, el remate de la obra. Un poeta coronado en serio tiene que callar. Si no, el ruido de sus laureles apagará la voz de sus versos. Ya no se le oirá como antes. Será, para unos, objeto de superstición; para otros, curiosidad arqueológica.

CHOCANO. No nos equivoquemos, por todos los dioses. En Chocano se corona, una vez más, a la elocuencia hecha poesía. Las inspiraciones suyas más ambiciosas pudieran tener su equivalente en los períodos irregulares y rotundos de una oración tribunicia. Basta leer la selección de poesías publicadas en París por la casa editorial Franco-Ibero-Americana en uno de sus minúsculos tomitos, con prólogo de Ventura García Calderón, y leer el bello prólogo con cuidado, para darse

cuenta. Faltan ahí algunas composiciones que nos agradaría releer: el "¡Quién sabe, señor!", por ejemplo, recordado y no superado después por el poeta mismo en el "Otra vez será..." que se leyó en la ceremonia de la coronación, el 5 de noviembre de 1922. Pero la selección es muy representativa.

A Chocano se le ha contado muchas veces por realidad la pura intención. Cuando dice del Paraguay en la "Oda continental":

Y Paraguay, enguirnaldado de azahares,
Al sacudir sus limoneros
Perfuma los bosques
Y revienta los cestos
En que las naranjas de oro
Reclaman los exámetros de los bucólicos griegos,

en realidad nos hurta la impresión. Viene a decir: ¡Esto qué bien lo cantarían los griegos!, en lugar de esforzarse por arrancar la esencia del espectáculo en un canto, fuese en exámetros o en otra medida cualquiera.

Para colocar la poesía de Chocano en su propio lugar basta ponerla entre la de Darío y la de Whitman, sus dos polos. Al verso de Chocano le falta la virtud constantemente creadora de la palabra candente que se observa en Darío. Menos minucioso, se dirá; no es menos minucioso: es menos rico, casi pobre. Carece también, cuando adopta el procedimiento enumerativo, de aquella vertiginosa variedad concreta que bulle en el poeta del norte, en Whitman.

¿Qué quiere decir cuando, bajo el título de una composición, "La epopeya del Pacífico", escribe: "(A la manera yanqui)"? Véamoslo:

Los Estados Unidos, como argolla de bronce,
Contra un clavo torturan de la América un pie;
Y la América debe, ya que aspira a ser libre,
Imitarles primero e igualarles después.
Imitemos, ¡oh Musa! las crujientes estrofas
Que en el Norte se mueven con la gracia de un tren...

Las "crujientes estrofas" únicamente imitadas aquí son las de la oda "A Roosevelt" recordada por todos, la cual no tiene de "yanqui" más que el asunto. Pero, ¡cuán débiles algunos versos que aspiran a sonar como el bronce! Véase no más el tercero y el cuarto que antes se citan. De estos puntos muertos, inevitables en la poesía "elocuente", está lleno Chocano. Lo que nos desagrada en él es lo que ya oímos como cosa actual en nuestros poetas elocuentes, lo que nos desvía de los versos de Quintana a los mismos que nos inclinamos ante su noble espíritu.

Nos atraen, por otro lado, los frecuentes aciertos de buen poeta, pero de buen poeta menor, que hallamos en sonetos y poesías menos ambiciosas. Nos interesa la exótica policromía de la "Oda salvaje", sin que acertemos a comprender su título. Nada menos "salvaje" que este aventurero genial, como le llama Ventura García Calderón. Todo salvajismo, todo impulso elemental, está desterrado de su poesía: cuando en el comienzo magnífico de "Sensación de olor" parece que va a darnos un nuevo sentir, se arrepiente, y acaba como un poeta de las familias. "Todo mulato joven, todo indio cálido de nuestras tierras, quiere ya, como él, estrangular serpientes en la cuna..." dice el precitado crítico. Y éste es el mal. Estrangular serpientes en la cuna será portentosa hazaña, si se las estrangula de veras; como no sea sólo imagen retórica.

La confusión romántica entre la obra y el hombre persiste en torno a Chocano. También lo apunta su crítico: inocentes extravagancias de juventud, inofensivas puerilidades de adolescencia literaria. "Sus corbatas, sus cabellos, sus versos sobrepasaban la medida común..." "Acusaba entonces a Homero de haberle plagiado las metáforas; y hablaba de Víctor Hugo como Jesús de Juan..."

Una vida romántica, una poesía elocuente, bien merecen la pompa de una coronación oficial.

FLÓREZ. Julio Flórez pasó por Madrid hace años. Romántico de otro tipo que Chocano; todo delicuescencia y ternura. Su rostro moreno, adornado entonces de cabello y bigote negrísimos, su atavío discreto, componían la figura de un hombre del pueblo. Escribía versos demasiado tristes, demasiado suaves. En el soneto a su madre, por ejemplo, no faltaba ni el "¡ay!" de la poesía romántica. Pero, de pronto, aquello terminaba con una emoción que hacía pensar en los sonetos de Antonio Nobre:

...Yo la adoro!... La adoro sin medida,
con un amor como ninguno grande,
grande!... A pesar de que me dió la vida!

Mas llegaba ahí sin aquel corrosivo humor del lírico portugués, que era la aristocracia de su arte.

Enfermo en el balneario de Usiacurí, recibió la corona y oyó los discursos y las poesías del homenaje que se le tributaba. Un periódico de Colombia, al dar cuenta del acto, dice: "Durante esta imponente ceremonia, el poeta estaba rodeado de sus cinco hijos y su esposa. Flórez está desfigurado, casi en estado agóni-

co; apenas si puede moverse y no le es posible articular una palabra".

Esta coronación, en un refugio de salud provinciano, conmovedora por su espontaneidad y sencillez, se ajusta perfectamente al carácter llano y cordial de su poesía. Es la otra despedida que cabe dar al romanticismo, al romanticismo sin penacho ni galopadas históricas, al que se cobija entre las pendientes ramas del sauce y saborea con delectación la tristeza propia. "Gotas de ajenjo", quiso llamar Julio Flórez a una serie de sus poesías. En el fondo de su copa romántica, halló siempre amargura. Probablemente su historia —tan distinta de la de Chocano— es la historia antigua, siempre nueva, de que habla Heine: una historia vulgar; pero al que le pasa, le destroza el corazón.

Dejemos consignada la fecha de esta ceremonia: el 14 de Enero de 1923.

II

CHOCANO, POETA EPICO

AYACUCHO Y LOS ANDES. Suele considerarse a Chocano como poeta épico, y desde sus poesías juveniles ha cultivado, en efecto, si no el poema —no es posible ser productor de poemas épicos: uno basta—, el rasgo épico, el epinicio, los tipos menores de epopeya, en suma. Hoy le tenemos ya en disposición de medir sus fuerzas en un empeño muy considerable: en la construcción de un verdadero poema épico, una de cuyas partes, ya terminada, se ha impreso en Lima, caligrafiada por Luis Hoyos Salazar, e ilustrada con dibujos de Vizcarra, González Apezteguía y Pro.

El libro, de gran tamaño, viene a ser la conmemoración literaria del centenario de Ayacucho, celebrado en el Perú con toda magnificencia y solemnidad. De ambas cualidades participa la edición del poema: no impera en ella el mejor gusto, pero es, de todos modos, solemne y magnífica. Entre las ilustraciones algunas logran también el oportuno empaque.

Conocido el canto que ahora se publica, puede anticiparse ya lo que ha de ser el poema entero, cuyo plan ocupa ocho páginas preliminares. Puede anticiparse, desde luego, lo que será dentro de la obra de Chocano y aun dentro de la poesía actual. Otra cosa, no. Todo poeta épico necesita el auxilio de un poderoso colaborador: el tiempo. ¿Hasta qué punto ha sido el poeta fiel a los sentimientos cardinales de su gente? He aquí algo que no es posible dilucidar de antemano, porque no basta una generación para dar ese núcleo espiritual que, haciendo suyo el espíritu del poeta, lo corrobore y afirme.

Si Chocano cumpliera con obedecer la indicación presidencial que le puso en la mano la pluma de oro, no cabría vacilar. Pero cuando el presidente Leguía, en una carta al "coronado poeta", que se reproduce al frente del libro, le dice: "Seguro estoy de que la obra planeada por usted antes y ya emprendida, ha de corresponder, por la índole de su arte, a una *Ilíada* de América vista como al través de la fantasía de Dante. Si la *Ilíada* tanto sirvió para la unidad de Grecia, si la *Divina comedia* fué la precursora de la unidad de Italia, yo no dudo de que la epopeya del Libertador elevará el espíritu continental y determinará en no lejano día la unidad de América." El señor presidente del Perú toca en lo vivo. Homero y el Dante no han sido lo que son mientras no han alcanzado el consenso uni-

versal que les confiere su fuerza representativa. La epopeya de Chocano está ya en marcha. Falta ver si América la adopta.

El plan y el desarrollo del canto publicado muestran ya que el trabajo de composición, tan importante en obra de esta categoría, se ha hecho con gran escrúpulo. Recordemos que se trata de un género, o, por mejor decir, de una especie, que podía considerarse extinguida. El género, no: es, en esencia, el género narrativo que no puede morir. Mas el género narrativo no suele tomar ya la forma de poema épico.

Cumple reconocer, sin embargo, que, de ser posible una epopeya, el asunto elegido por Chocano es de los que reúnen mayores timbres a su favor. Hay, en primer lugar, un héroe: un héroe de tan puro metal humano, de personalidad tan íntegra y tajante, como Bolívar el Libertador: héroe que, por encima de su propia humanidad, es cifra y símbolo de una aspiración colectiva, y no sólo de hombres, sino de pueblos: la aspiración de la América de nuestra raza, no ya a ser independiente, sino, más sencilla y ampliamente todavía, a "ser". El escenario en que el héroe ha de moverse es de grandiosidad sin igual: es todo un Continente. Le acompaña la proeza individual. Le envuelve una triple leyenda: la del pueblo dominador, la de los primeros conquistadores, salidos de ese pueblo dominador y antecesores suyos, y la de la antigua civilización vencida, cuyo llamamiento ancestral corre también por su sangre y cuyo espíritu parece refugiarse aún en los monumentos antiguos, en la masa obediente y en la naturaleza virgen.

Bolívar es, pues, la figura central elegida por Chocano para su "epopeya panteísta". Le llama "El Hombre-Sol". El canto preliminar tendrá su promesa de libertar al astro del día, "que desde tres siglos antes

quedó encadenado a un pie del Trono del Emperador Carlos V". Así el héroe pasa a ser encarnación humana del Sol mismo, Hombre-Sol. Para cumplir su promesa se le verá domar los elementos. Señor del Agua en Boyacá, señor del Aire en Carabobo, señor del Fuego en el Pichincha (las tres regiones, la de los ríos, la de las selvas y la de los volcanes, sirven de justificación al poeta y le darán, sin duda, magníficas sugestiones de paisaje), será en Ayacucho señor de la Tierra.

Esta incorporación de lo elemental a la acción épica está vista con ojos certeros; contribuye a la transfiguración de lo histórico y prepara la intervención de lo maravilloso, en las figuras de las viejas teogonías indígenas y en los espíritus de los antiguos reyes.

Chocano, en esto, tiene sus antecedentes no sólo en su propia poesía y en la de otros vates de América: también la poesía de Europa le ofrece un ejemplo en la soberbia oda "bárbara" de Carducci titulada "Miramar", en que, acechando la nave donde Maximiliano va a México, las reinas de su estirpe, los reyes y los dioses del país de su destino, le auguran desdicha.

En toda esta mescolanza de elementos históricos, legendarios y fantásticos, el artificio tiene que entrar por mucho. Mas la epopeya de Chocano aspira al rango de epopeya artística y no puede pretender el ingenuo apresto de nuestro *Poema de Mio Cid*. Por otra parte, en el genio de la poesía de Chocano el artificio nunca falta. Lo sirve con su elocuencia de versificador oratorio.

Ayacucho y los Andes se ha escrito en silva asonantada, con un mismo asonante desde el principio hasta el fin, de versos cuya medida es muy varia, pero cuya ley rítmica viene a seguir la del verso de nueve sílabas. Sirva de ejemplo un pasaje en memoria de un héroe español:

—¿Quién es aquél?— una vestal pregunta,
señalando de súbito a una figura llena
de vivo ardor, que contra Córdoba se lanza
y con mil héroes los barrancos atraviesa
—Rubín de Celis es el nombre
de ese español— otra vestal contesta.
—Glorifiquemos ese nombre: el Heroismo
lo ata como un crespón a su bandera.
—Córdoba, despedázalo— así dice
una vestal que va siguiéndoles atenta;
luego, recoge en brazos el cadáver,
y entre nubes de pólvora, al Padre Sol lo eleva.

Las figuras de los héroes de uno y otro bando son caracterizadas enérgicamente por el poeta. El héroe ausente es una sombra al lado de Sucre, el vencedor. Un aliento de concordia pasa por todo el canto, y la evocación de Don Quijote lo confirma al final. Conviene apuntar esta circunstancia. No hace mucho se quiso presentar torcidamente a Chocano como enemigo de España, reproduciendo una poesía suya, antigua, que destacaba ciertos aspectos sombríos del genio español. En el aspecto puramente literario, esto carece de importancia. Su actitud en el poema de Bolívar no deja, sin embargo, lugar a dudas. Tanto en la descripción de la batalla de Ayacucho (las vestales a que el fragmento citado alude son las cumbres andinas que la presencian, personificadas), como en el diseño del plan, el sentimiento americano no excluye el reconocimiento a España. "Los Cuatro Elementos de la Naturaleza en la América rompen en un himno final de glorificación a España": éstas son las palabras últimas del plan. Ahora, lo que importa es que ese himno sea digno de España y de América.

III

VIDAS NO PARALELAS

Un nuevo Plutarco apenas podría destacar las figuras de dos poetas muertos a distancia de pocas semanas, para encontrar en ellas paralelismos curiosos. Las semejanzas serían muy pocas, o habían de parecer como traídas a la fuerza; pero esto ocurre también en las viejas vidas del griego. Más que los rasgos peculiares de una y otra figura, harto divergentes entre sí, las enlazaría cierta determinación del destino, que llevó a dos hombres, nacidos en distintos hemisferios, a morir casi en los mismos días, lejos el uno del otro, pero lejos también cada cual de su patria, y que puso a entrambos, no en los mismos días, en contacto con el viejo solar, adonde llegaron, el uno del Perú y el otro de México, traídos por las vicisitudes de una existencia sometida a voltarios influjos. Más que a coincidir en la vida, los ha traído a proximidad la muerte, como a aquellos personajes de "El puente de San Luis Rey", procedentes de distintos lugares, obedientes a contrarios menesteres, y todos a punto en el paraje destinado a verlos morir, en la hora exacta. Para nosotros desaparecen casi en golpe simultáneo Luis G. Urbina, muerto de lenta enfermedad en su casa de Madrid, y José Santos Chocano, asesinado en Santiago de Chile.

Han sobrevivido diez y ocho años a Rubén Darío, con quien se comparó al segundo, y que igualaba al primero en edad. Leyendo a los tres, se invierten los datos. Ellos parecen anteriores. En su mensaje no va el poderío de anticipación que resplandece en el poeta de *Prosas profanas*. Vienen de otras épocas, que con-

tinúan con toda fe. Urbina, del círculo romántico, o, mejor, post-romántico, cuyos polos en México, llenos de eterna atracción para él, son Manuel Gutiérrez Nájera y Manuel José Othón. Chocano busca la elocuencia del período, la rotundidad de la frase. Está en la tradicional tendencia hispana que culmina en la poesía oratoria de Núñez de Arce (en cuanto a versificación, no en cuanto a los temas). Toda su poesía primera —coleccionada en un tomo español de edición popular, llamado inexactamente *Poesías completas*— no es más que eso. Sus mismos cuadros indígenas son *pezzi di bravura*, sonoras tiradas parnasianas. Después, en la etapa de su poesía que afecta postura vernácula y se abre, en España también, con *Alma América*, se establece un compromiso entre su inspiración y su versificación: aquélla no cambia, al emplearse en nuevos asuntos; ésta se impregna de la música de dos grandes americanos: el propio Darío, convirtiendo su sinuosa armonía, su delicadísimo tecleo, en decisión y marcial redoble, y el José Asunción Silva del "Nocturno", cuya métrica fragmentada le sirve, no para una vaga evocación de fantasmas ardientes, como el modelo, sino para una melopea simétricamente cortada por la repetición lírica de un estribillo. Y acaso sería más justo aproximarle a los dos Salvadores: a Rueda, el andaluz, y a Díaz Mirón, el americano, en su primera fase.

En esto es del todo contrario a Urbina. En el mexicano se halla delicadeza sin afanes de formal innovación; en el peruano, nuevos ritmos sin delicada virtud íntima. Por ello, Chocano alcanzó tal vez su máxima estatura cuando, en hora de conmemoración nacional, se encaró con un gran tema épico, el de Ayacucho, e intentó, tal vez sin llevarlo a cabo, el largo poema ya en desuso. Y, aparte de esto, cuando la inspiración in-

digenista le aprontó un motivo lírico, tal como el de la glosa de un dicho indio, del "¡Quién sabe, señor!", tan felizmente lograda que conviene ignorar las otras dos glosas simétricas para encontrarle sabor pleno. Este acierto en la nota perseguida por las rutas de la elocuencia y encontrada en senderos de sencillez es como el premio inesperado que corona de pronto una labor tenaz.

José Santos Chocano entró en España como un conquistador, con mucho estrépito de armas. Su primera victoria fué ante un público zumbón, en el Ateneo de Madrid: victoria de lector, ganada verso a verso, frente a un auditorio que había comenzado por extrañarse ante su acento, sobremanera marcado. La "Elegía del órgano" representa muy poco a Francisco Navarro Ledesma, en cuya conmemoración fué leída: representa a todo Chocano. Es una poesía que se puede acortar o prolongar indefinidamente. Termina cuando parece que "ya hay bastante": no cuando la economía propia de la composición le impone final. Y así tantas otras (así también las estrofas del admirable "¡Quién sabe, señor!", que podrían ser una más o una menos).

Exito de lector, de poeta en voz alta, fué el de Chocano; y éxito asimismo de música fácil y de comprensión pronta, sin repliegues a lo Darío, ¡y sin sus hallazgos, sin sus peregrinas adivinaciones! El españolismo de Chocano —inútilmente contradicho por los que hubieron de impugnar cierta poesía suya, muy "leyenda negra"— no se desmintió unnca. "La sangre es española e incaico es el latido", proclamaba en su "Blasón" de *Alma América*. Pero sangre y latido se prodigaron en lo espectacular. Ahí también dijo que, de no ser poeta, hubiera sido quizá "un blanco aventurero o un indio Emperador". Llegó al mundo cuando ya había

pasado el tiempo de los emperadores, y fué poeta áulico. De los aventureros tuvo la energía vital y la trágica muerte; la existencia, poblada de atrevidas piruetas y de ademanes generosos.

Urbina, cuya máscara facial quemaban soles antiguos, fué poeta en voz baja, en susurro, en suspiro. Vivía en España, a las puertas de Madrid, y sólo contados amigos lo sabían: amigos que, en torno suyo, gozaban frecuentemente de su sabrosa plática, ni de emperador ni de aventurero, sino de hombre muy vivido, que ha dejado en las sendas del vivir pedazos de su alma y que sabe vivificar sus memorias en una hoguera de afectos inextinguibles. Oro y espuma de clara cerveza, conversación de amigos, refugio de hogar, le bastaban. "No soy de este tiempo", solía decir cuando se le hablaba de sus versos. Y no dejó de hacerlos nunca; y aun en los últimos llegó a poner un ingenio verbal muy despierto, sin romper jamás la suave música de antaño, ni aun cuando quebraba los ritmos regulares en que dió sus más ingenuas canciones.

Nada de vidas espectaculares. Su nativismo mexicano, por ser verdadero, tenía siglos detrás. Graciosamente fuera de moda, algunos versos suyos de los más divulgados conservan, en su melodía añeja, vigor de buen vino en botella empolvada:

más, con voluble giro,
huyó la mano hasta el confín lejano,
y el beso, que volaba tras la mano,
rompiendo el aire, se volvió suspiro...

Poesía inactual, por supuesto: pero de la que se saborea, hallándola en un volumen ajado, con más fruición que el atrevido alarde, presto marchito.

Amé, sufrí, gocé, sentí el divino
soplo de la ilusión y la locura;
tuve una antorcha, la apagó el destino,
y me senté a llorar mi desventura
a la sombra de un árbol del camino.

Música de romanza italiana, no de "lied" germano. Vibración del endecasílabo, que en los buenos poetas de México logra un matiz que aún no llego a analizar, cuestión de acento, y no de acentos, que corresponde a la modulación lánguida de algunas canciones del país, que al pronto parecen música vulgar europea, y acaban por infiltrar una nueva y sutil ponzoña. Así Urbina, el poeta de ayer, que supo llegar hasta hoy fiel a sí mismo y a su raza, sin despertar de su sueño a fuertes mayas o aztecas lujosos, atento a la palpitación incansable de un corazón calladamente apasionado.

España dió a Urbina, con su postrer reposo doméstico, lleno de ausencias mexicanas, los ecos de su vida nacional, cuyo estruendo llegaba hasta él amortiguado, más puro y genuino, y que le inspiró algunas de sus mejores páginas de prosa. De España no le cautivó el esplendoroso pasado ni la brillantez externa. Supo sentir su fuego tenaz, su calor amigo.

BLANCO-FOMBONA EN VERSO Y PROSA

I

VERSOS DE AMOR

A TRAVÉS DE anteriores libros poéticos, en sus notas más puras, así entre el ímpetu juvenil de sensualismo refinado que palpita en la *Pequeña ópera lírica* como entre las imprecaciones de los *Cantos de la prisión y del destierro,* íbase formando el *Cancionero del amor infeliz,* de Rufino Blanco-Fombona. Es un poema lírico, en que cada poesía tiene su valor propio y todas juntas nuevo alcance y significación. La historia que en ellas se traza es dolorosa y verdadera: "no se trata de ficciones retóricas, sino de realidades muy reales", dice el autor.

Efectivamente, en las distintas partes del poema, presentimiento y anunciación, despertar del amor, separaciones por la prisión y el extrañamiento, posesión y goce, inquietud, muerte, nueva soledad, se advierte la impresión directa de lo vivido: pero no es esto lo que constituye su interés, sino la plena expresión literaria que se ha logrado. Solemos ensalzar la "vida" y desdeñar la "literatura"; los que con más empeño hacen hincapié en la distinción son los literatos mismos, y acaso el señor Blanco-Fombona ha incurrido alguna vez en semejante contrasentido, que acusa un errado concepto de la vida y de la literatura. La vida nunca puede ser literatura, como no puede ser escultura; pero la vida

está en el fondo de todas las artes, que, para serlo, han de expresarla, no sólo en sus ínfimas manifestaciones corpóreas o pasionales sino en su integridad verdadera, en su plena majestad intelectual y moral. No todas las obras de arte ofrecerán juntas los varios aspectos, ni dejarán por ello de ser obras de arte; pero, de no alcanzar esa plenitud, en uno o en otro aspecto de la vida tendrán que apoyarse para ser. Encima se ha de construir el edificio del arte. Si es desgraciado, por verdadero o por atrevido que sea el concepto que trate de expresar, será inútil. La vida seguirá siendo vida; pero la literatura que se haya puesto en ella no será literatura. Tengamos también el respeto de la palabra literatura; si la destinamos a designar lo que es malo o es vano, inventemos otra palabra para lo bueno o habremos de resignarnos a que, por confusión de palabras, se desdeñe por igual lo bueno y lo malo. ¿Por qué se dice hoy, despectivamente, "eso es literatura", y no se dice en el mismo tono, sino en otro muy distinto: "eso es arquitectura"? * Los literatos tienen la culpa y ellos pagan la pena.

Quedamos, pues, en que no por tener un contenido verdadero, como debe tenerlo toda obra de arte, sino por realizarlo de modo pleno, es por lo que la obra nos interesa.

Breves son, por lo general, las poesías de este *Cancionero* del señor Blanco-Fombona, y no muchas en número. Al principio apuntamos que pertenecen a distintas épocas; pero todas ellas tienen caracteres comunes. La palabra evocadora, la expresión tersa y fácil,

* Alguien nos advierte que se dice también "eso es música". No en igual sentido. Se dice "eso es música" por decir "música celestial", como se dice "es de pronóstico", por decir "de pronóstico grave", "de pronóstico reservado", "de cuidado".

sin dejar de ser nueva, lo mismo que la versificación que va de las formas y giros clásicos ("A la novia por venir") a los ritmos libres, concurren a darles valor.

En el fondo, el *Cancionero del amor infeliz* es una sencilla historia de trágico desenlace. El poeta siente su alma sola; en su corazón es páramo lo que antes fué jardín, su alma es como una mansión abandonada; se cansa de todo, nada le satisface:

¿Por qué este suspirar, por qué el temprano
hastío de las cosas?

Pero ya viene el amor a transformarlo todo, a llenar de luz las horas de plática, la celda de la prisión, las angustias del destierro, abrumadoras a veces. Luego la unión, el presentimiento, la nube, el aparecer de la intrusa:

¿Por qué la divina escultura
tan presto se rompe, señor?
¿Era ella menos tu criatura
que la más diminuta flor?

Y ya pasó la Dicha, la muchacha risueña que un instante se sienta al hogar, descansa en el lecho y luego pasa; y viene el Recuerdo, que nunca se deja atrás. Contra la inmutabilidad del destino, nada hay que pueda; en vano protestará el hombre, no hay refugio posible; inútil es la interrogación:

Ya no me turban labios de púberes doncellas,
ni el timbre, más o menos dichoso de la lira;
ni el jardín todo flores; ni el azur, todo estrellas...
y ¿hacia qué espacios ábrese la ventana Mentira?

Este es el poema. En los versos de Blanco-Fombona ya no vemos sólo un canto de amor. Vemos al hombre juguete del ciego destino, que trunca su ventura y,

como el espectro de la balada germánica, no busca los árboles secos sino las rosas de primavera.

Con este libro, y con los dos citados al comienzo de este artículo, ha conquistado el señor Blanco-Fombona un puesto entre los mejores poetas de habla castellana. Su labor en otros géneros de literatura es considerable y más de una vez volveremos sobre ella, en otras ocasiones. Pero quizá su personalidad de poeta, la primera que destacó, es la más fuerte de todas, la que aclara y explica las demás facetas de su ingenio. En libros de viajes, en novelas, en ensayos de crítica se ve siempre al poeta, apasionado por su asunto. Sus héroes desde Bolívar, en lo más alto, hasta los escritores y hombres de acción que se ha complacido en estudiar, no tienen devoto más ferviente que él. Sus enemigos, aquellos cuya silueta traza al pasar, en libros novelescos, o los otros que hiere en mitad del pecho, poniéndoles su nombre en la frente y condenándolos a un implacable círculo dantesco, no tienen, tampoco, adversario más duro. Poeta al fin, y poeta de amor; porque el odio no es más que la espina que se clava por amor a la rosa. Por eso este *Cancionero del amor infeliz* nos da todo el poeta, lo más noble y lo más íntimo de su alma.

Aquí está todo: su sensualismo primero, traducido en versos que no son esencialmente preciosistas, que no se pierden por los meandros de lo circunstancial ni se paran en los hallazgos de frase, como ocurre en otros poetas; su vigor, que llega al apóstrofe, suelto aquí contra un adversario invencible, contra el Destino, o hasta rozar la expresión prosaica en cierto modo, más por inusitada que por anti-poética; su versatilidad formal con que logra ceñirse a la ingravidez de las estrofillas líricas lo mismo que extenderse en la mesura del endecasílabo o saltar con la vibración del alejandrino. Si bus-

cáramos su relación con otros poetas, hablaríamos de Heine, de D'Annunzio, con los que, momentáneamente, ofrece alguna semejanza espiritual; pero es en su personalidad lo suficientemente rico para que tales aproximaciones tengan decisivo interés.

II

AMERICANISMO Y NOVELA

Tan unidas se ofrecen dentro de la obra de un escritor unas piezas con otras, que frecuentemente, al hablar de una, lo que se dice de ella puede aplicarse a las demás. Esto ocurre, por supuesto, en los escritores de personalidad bien acusada, que no son sólo aquéllos que repiten hasta la saciedad un mismo tema: aun los más varios y versátiles al parecer tienen un rasgo permanente que define su personalidad profunda.

Rufino Blanco-Fombona ha llevado la marca de su ingenio a las más diversas manifestaciones del arte literario: poesía y crítica, memoria y novela, historia y viajes. Pues bien, cada uno de sus libros, aun los más alejados en lo externo del motivo político, tiene una vibración temperamental que lo reduce a expresión de un alma apasionada, erguida en actitud rebelde contra lo que considera injusto, dotándolo de una cualidad que lo haga repulsivo a todos, considerándolo como algo descomunal y monstruoso.

Esta actitud comunica a su cálido verbo de escritor extraordinaria energía expresiva, que, cada vez más, va manifestándose en frases despojadas de adorno, directas en la evocación, impertérritas en la contemplación de lo más duro y abyecto. Sus libros de novela, ya que de una novela hablamos aquí, no esquivan ninguna

situación de las que suelen llamarse escabrosas, por ejemplo; pero su manera de hablar en lo que atañe a lo sexual, ruda y sin velo, no se complace en la pintura erótica por la pintura misma: deja pasar la escena como una ráfaga en esa danza de turbulencias que arrebata a sus personajes: el orgullo y la crueldad, la lujuria y la muerte. Sus mismos héroes, héroes para sufrir en un mundo aherrojado por la tiranía, tienen esas mismas taras y parecen más humanos por ellas que si se levantasen puros y transparentes sobre la caterva enemiga. A veces dan la sensación de que, puestos en los lugares de mando, ellos serían, compelidos por la adulación y exaltados por la vileza circunstante, tan duros como la tiranía misma contra la cual apuntan.

En el libro *La Bella y la Fiera*, los héroes, dos amigos, cómplices quizá en un atentado político, van huyendo por selva y poblado durante un tercio del relato; están en otra tercera parte ocultos, para esquivar una implacable persecución, y en el resto de la novela padecen todas las torturas de una prisión inhumana, de la que no salen sino para sufrir el más cruel martirio.

Son las víctimas de "la Fiera", que es el héroe principal en éstas y otras páginas de Blanco-Fombona, denostado y puesto en la picota por el escritor muchas veces con un nombre real; otras, como aquí, con nombre fingido, que a cada paso descubre la intención vengadora por innumerables pormenores. Mas "la Fiera" aparece en estas páginas dominada por el otro personaje, por "la Bella", en grupo que, vivificado por la alusión al mito, nos da un fino estudio de caracteres.

Habría que saber, no obstante, entre la Bella y la Fiera, quién es el dominador y quién el dominado. Cierto que el hombre, con todo su temible poderío, se muestra agazapado a los pies de la triunfadora, pendiente

de un gesto de la hija que ella le dió. Pero debe más todavía a la mujer: le debe una isla de calma, un oasis de confiànza y descanso entre las tormentas y peligros que ella no puede conjurar en favor de los suyos; tan prisionera la tiene en su lujo de favorita como a los desdichados que padecen hundidos en sus cárceles. Y tan mezquina aparece la dominación de ella como la bajeza y adulación de sicarios y lisonjeadores. Ha dado al monstruo un regalo de intimidad, que él paga con satisfechos gruñidos de fiera tranquila, pero que en nada alteran su entraña.

Blanco-Fombona ha puesto en la pintura de esa mujer bella y sensual, pero en el fondo débil y totalmente frívola, toques certeros, hasta una simpatía que parece derivada de un atractivo sensual, como para contrastar violentamente con el tipo del hombre que, aun dominado, vive siempre sobre sí, como una fuerza natural nunca del todo reprimida.

El libro entero tiene tanto de novela como de diatriba, de alegato político, de grito rebelde y voz de alarma. Pero con sus cuadros de naturaleza americana y sus perfiles de individuos y "aspectos efímeros de una sociedad" perfectamente localizada, no me parece, como quiere el autor en las páginas de su dedicatoria a Isaac Goldberg, que sea muestra de un tipo novelesco demasiado diferente de los cultivados en Europa. "Cada vez me interesa menos lo que piensen de mí literariamente los europeos —proclama Blanco-Fombona—. Cada vez quisiera parecerme menos a ellos."

En estas palabras se revela una preocupación que no puede acarrear sino desengaños. Europeo o americano, hoy, ¿qué más da? Nuestra cultura es una. Nuestros antepasados, los mismos. Blanco-Fombona conoce harto bien la cultura europea, ha dominado sus

formas hasta un extremo que las ha hecho suyas, como el escritor más europeo del más viejo y tradicional país de Europa. Y las formas son precisamente la literatura. Forma es todo el arte. Lo que, en contraposición inútil y errada, se llama "fondo" puede ser literatura o no serlo. De un escritor interesa evidentemente el color que la vida en torno puede prestarle; interesa sobre todo el sentido profundo, que no es de hoy ni de ayer, de Europa ni de América, porque es eterno y humano.

Yo creo que las protestas de americanismo no tienen más sentido que el de proclamar una elevación, indudable para todo el que vea claro, de los valores universales sobre los locales en los escritores de América. Lo que no atino a ver es la exactitud de afirmaciones como ésta de Blanco-Fombona: "A muchos europeos archicivilizados puede chocarles un arte que se preocupa de los problemas nacionales ambientes. A nosotros, americanos, no". ¡Extraña contraposición del *muchos* y el *nosotros!* Crea Blanco-Fombona que a muchos europeos no les puede chocar ese arte, porque lo han practicado y lo siguen practicando, anteayer, ayer y hoy. ¿O es que la novela con política va a ser típicamente americana? Nadie le reconvendrá porque en sus libros haya política. Podría un crítico echarle en cara, si la advirtiera, falta de calidades de escritor; mas de esto no hay cuidado. Bien conocidas son, y generalmente estimadas, sus dotes de analizador agudo, de contradictor apasionado, de estilista vigoroso. Mientras no le falten puede darnos en sus libros toda la política que quiera, sin temor de que nadie se asuste.

RICARDO PALMA

AQUELLA DANZA DE las musas que pintó Julio Romano es grave en demasía. Las nueve hermanas, en un giro lleno de gracia y mesura, no llegan a desprenderse de su semi-divina condición. Aquí, en el libro de Ricardo Palma, no están todas acaso; mas desde luego Clío, musa de la historia, y Talía, numen de la comedia, con Calíope la heroica y con Melpómene la trágica, se nos aparecen en la intimidad de la academia de baile regida por su hermana Terpsícore, abandonada, como prenda en el guardarropa, su excelsa tiesura, y entregadas a humanísima danza, toda amenidad y regodeo.

Una invocación a las musas, o una irrespetuosa evocación de ellas ante el templo en que oficia don Ricardo Palma, el "tradicionista" peruano, a nadie le ha de parecer fuera de lugar. Puestos a imaginar una alegoría que defina plásticamente el carácter de sus *Tradiciones peruanas* —que ya se nos presentan en flamante y definitiva edición española, en seis gruesos volúmenes—, nada hemos hallado mejor que esa íntima danza de unas cuantas hijas de Mnemosine, libres de la vigilancia de Apolo, que a cada cual le asigna su expresa función, por cuya pureza ha de velar celosamente.

Queremos decir que sin duda las *Tradiciones* de Palma, obra maestra de un género, no por haberlo creado, sino por haberle infundido su autor, para que viva, un soplo cargado de virtud animadora, tienen, si se atiende a la casilla en que se las deba clasificar,

encaje harto difícil, y si se mira a su árbol genealógico, sangre muy mezclada. Ni historia pura, ni poesía pura, en verdad. Ya se ha dicho esto en son de reparo. Alguna vez se le ha acusado —el propio Palma nos lo dice en ciertos desenfadados versos de los que le place poner a la cabeza de cada serie de *Tradiciones*—, se le ha acusado de hacer "de la historia pepitoria"; a lo cual había dado él contestación adelantada calificando estos libros suyos de "piedrecillas históricas —que llevo de la patria ante el altar".

Ricardo Palma no se ha propuesto escribir la historia del Perú como los autores de las *Florecillas* no se propusieron escribir la vida de San Francisco. Esta comparación, a primera vista arriesgada, conviene sin duda al arte que nos dejan ver las *Tradiciones*. Son también "florecillas" arrancadas aquí y allá en un huerto que las ha producido en exuberante profusión, desde las magníficas flores gigantescas de la descabellada aventura y el increíble heroísmo hasta la corolita de pétalos caedizos que se deshace apenas la mano se tiende a tomarla: un simple rasgo de arrojo o un guiño de picardía.

Claro está que no hay espíritu menos franciscano que el de don Ricardo Palma, que en la escuela de la vida aprendió en sus sueños juveniles trato de gentes bastante para que luego, en los de más calma y reposo, se le animaran y brillaran con ardor de vida las figuras que ante él suscitaban el frío documento, el libro olvidado o el dicho que pudo correr siglos de boca en boca; y aquel trato de gentes no le hizo ver otra cosa que un eterno ardor apasionado que a todos los precipita detrás de su concupiscencia —la gloria, el placer, las riquezas, el mando— encendiendo en su hoguera la saña o la fechoría. Plasmados de una vez para siem-

pre, los hombres no cambian aunque cambien los tiempos:

¿Los vivientes de ayer fueron mejores
que los de hoy? —No, señores.
El hombre es siempre el mismo: cambia el traje,
pero nunca el pelaje.

Tocamos aquí la gran virtud del tradicionista, la que le salvará como le ha salvado hasta ahora: su radical interés por el hombre de carne y hueso, al que prefiere ver con atavíos de otro tiempo que le evocan el pasado histórico, y al que retrata con la vena de observador satírico, un tanto despiadada, que le han desatado sus maestros españoles, y, seguramente, su espíritu criollo. Los críticos más juiciosos de Palma, entre sus paisanos, insisten, sin duda con razón, en esta última circunstancia. "Otros dos rasgos de su carácter —afirma don José de la Riva Agüero— que se transparentan en cuanto escribe y que concuerdan con los del carácter nacional: es burlón, irreverente con las supersticiones más prestigiosas; y es enamoradizo y galante. El criollo, aunque ha sido muy religioso, no reverencia ciegamente al clero y a la Iglesia. A menudo ríe y se divierte a su costa. No tiene por las jerarquías sociales y las altas clases el respeto profundo de otros pueblos: el carácter zumbón y ligero, es el mejor agente de la igualdad. El amor ocupa mucho lugar en la vida del criollo, pero no es serio ni trágico sino raras veces. Es por lo común un absorbente entretenimiento; pero no se eleva a los dramáticos arranques de la pasión, ni desciende hasta a reducirse únicamente al apetito grosero y material. Casi siempre le acompaña cierta donosa gracia que le levanta sobre el mero instinto físico." Sus maestros españoles

declarados son Fígaro y Fray Gerundio. Y más arriba Quevedo, leído por el siglo XVIII y el XIX como ningún otro clásico, a excepción, sin duda, de Cervantes. Un párrafo de Palma, citado al azar por don Ventura García Calderón como prueba de influencias españolas en Palma, habla muy claro:

"Mala Pascua me dé Dios y sea la primera que viniere o déme longevidad de elefante con salud de enfermo, si en el retrato así físico como moral de Tijereta he tenido voluntad de jabonar la paciencia a miembro viviente de la respetable cofradía del *ante mí* y el *certifico;* y hago esta salvedad, digna de un lego confitado, no tanto en descargo de mis culpas, que no son pocas, y de mi conciencia de narrador, que no es grano de anís, cuanto porque esa es gente de mucha enjundia, con la que ni tiro, ni me pago, ni le debo, ni le cobro. Y basta de dibujos y requilorios, y andar andillo, y siga la zambra, que si Dios es servido y el tiempo y las aguas me favorecen y esta conseja cae en gracia, cuentos he de enjaretar a porrillo y sin más intervención de cartulario. Ande la rueda y coz en ella."

Quien así escribe, siquiera no sea, por dicha, este artificio, en grandes masas como la del párrafo transcrito, vestidura constante de las *Tradiciones,* tiene su puesto bien marcado dentro de la prosa española. Su narración abunda en giros idiomáticos de picante sabor popular, sin desdén para los de aportación libresca; pero es, sobre todo, de una soltura, de una rapidez, que consiguen, casi siempre, la suma eficacia. Desde las primeras narraciones —sin pararse en la puesta en primer término, en esa *Palla-Huarcuna,* tan semejante a algo de Bécquer— hasta las series de madurez (Palma escribió tradiciones desde antes de 1860 y las escribió durante toda su larga vida, 1833-1919), se

anda mucho camino. Siguen las primeras el tipo de la leyenda romántica en prosa, que, salvo en las tardías de Bécquer, apenas ha dejado en España dechados estimables, pero sí abundantísimas muestras en los semanarios del tiempo; cuando la mano de Palma se afirma, su desarrollo, siendo exteriormente el mismo, acentúa y destaca, ilumina con una digresión o con una cita un pasaje más débil, planta con soberbio tino un personaje y pasa del desvaído asunto de historia a que la leyenda suele reducirse en los españoles al apurado cuadro de género, al vivo apunte de carácter que, abocetado, tiene ya todos los valores de la mancha definitiva.

Palma, muy leído en España gracias a los antiguos tomos ilustrados de sus *Tradiciones* que se publicaban en Barcelona, sorprende al cabo de los años por el hervor de humanidad aprisionado en estas páginas tan diversas en carácter, y, desde luego, en valor literario. Cuando se ve, en simple ojeada, el conjunto de la literatura del Perú hasta los tiempos de la madurez de Ricardo Palma, y como características de ella el predominio de los géneros burlescos y satíricos y el apuntar, indeciso pero bien cimentado, de la comedia de costumbres, la obra del tradicionista, en su espíritu de zumba, en su evocación de la vida diaria de una floreciente colonia donde el arresto individual halla ante sí mucho campo, se destaca como realización culminante. Y no se comprende cómo su aportación, tan rica en todo género de situaciones, enredos y tipos, no ha suscitado todavía el poeta dramático capaz de aprovecharla, refundida y vuelta a crear, como él la refundió y creó a su manera al recogerla de libros y testimonios del pasado.

¡Si *Le carrosse du Saint-Sacrément*, de Mérimée,

asunto peruano de la colonia en que aparecen, mudados de nombre, personajes que cruzan más de una vez por las *Tradiciones*, el virrey Amat y la actriz Mica Villegas, llamada la Perricholi, pudiera, con su éxito de público en el Vieux Colombier, servir de mano indicadora!

Talía y Melpómene, ya lo hemos dicho, en las páginas de las *Tradiciones peruanas* van a la escuela de Terpsícore con Calíope y Clío. Ellas presiden una danza general a que el tradicionista va convocando, uno tras otro, al virrey y al obispo, al capitán y al letrado, a la monja y a la comedianta, al pícaro y al devoto. Cada cual oye la llamada en su momento, baila su paso y desaparece. Pero desaparece dejando el recuerdo de una actitud o de una mueca, de una palabra o de un grito.

CONMEMORACION PERUANA

OBRA DE UN peruano, la *Pequeña antología de Lima (1535-1935)*, publicada a comienzos de 1935, no deja de ser aportación española a las conmemoraciones del cuarto centenario de la fundación con que hubo de coronar Pizarro su conquista. Impreso en Madrid, el libro nos trae lo que su recopilador llama "lisonja y vejamen de la Ciudad de los Reyes del Perú" como una presencia en el viejo solar de la urbe fundada por el adalid extremeño a tantas leguas de la metrópoli.

Raúl Porras Barrenechea, profesor en la Universidad de Lima, conoce su tema como pocos podrán conocerlo. Ocupado en allegar materiales para una obra histórica de gran vuelo, fué harto provechosa su presencia en Madrid en momentos de evocación confraternal para que los actos madrileños tuvieran así, a más de la noble representación diplomática del Perú, esta otra, equivalente en cierto modo a la misión que con lamentable retraso, no achacable ciertamente a ella —y que, en suma, vino a redundar en una prolongación de las solemnidades—, llevó hasta Lima a la autora de "El metal de los muertos".

Porras Barrenechea no es un árido historiador, atado al documento, prisionero de la fecha. Se mueve con desembarazo por entre las líneas inflexibles de la historia, y se le ve animar las márgenes con leves dibujos, llenos de vida. Su estilo alcanza prendas que él mismo, al definir la esencia espiritual de su ciudad

de Lima, nos permite caracterizar sin vacilaciones. Recuerda sin duda el de Palma; pero, naturalmente, más en discursivo que en narrativo. Sabe encontrar con infinito donaire el adjetivo oportuno, sin que se le sorprenda jamás en pecado abusivo. Parece tomar de la gracia limeña lo que cabe en una sonrisa que no llega a descomponer la gravedad de la exposición; pero la adorna y confirma en amabilidad. Se le ve gozar de nuevo al suscitar ante los lectores la molicie y rumbo de los siglos de oro, de oro del Perú, que son un desfile apenas interrumpido de magnificencias, del espiritual ambiente de la ciudad del Rimac, arrullada por tañidos conventuales y rumor de abanicos, entre el rezo y el chisme, con un oído abierto a las pláticas celestes y el otro al amoroso requiebro.

Así se muestra en el ensayo que con el título de "Perspectiva y panorama de Lima" sirve de introducción a su *Pequeña antología.*

Un severo Pizarro, una sucesión de virreyes, políticos y constructores, dados a la intriga o a la devoción, quizá a entrambas cosas, sin separarlas; unas imágenes de santidad en pleno siglo XVII, pinceladas de rosa en un cuadro sombrío, del que pluma tan insospechable como la de Riva Agüero llegó a escribir un día: "En los viejos conventos criollos, entre las reliquias de un lujo extinto, saboreemos en buena hora, con agradable *dilettantismo,* sensaciones de melancólica paz. Pero en el fondo del alma felicitémonos de no haber nacido en la edad en que aquellos conventos imperaban sobre la sociedad toda y la cubrían y ahogaban como una negra red de fanatismo, de ignorancia y de silencio: una Corte en la que zumban los epigramas y revolotea el billete amoroso: la del pedantesco Peralta Barnue-

vo; la del extraordinario Olavide, que vino a colonizar en España, aplicando la más noble cuchillada al maestro, y a evangelizar con un fervor, sin duda, que no logró transmitir a sus versos fríos; la de Miquita Villegas, o sea la Perricholi, amiga del virrey Amat e inspiradora póstuma de Mérimée. Por cierto que se me hace difícil atribuir a la invencible pronunciación catalana de Amat la transformación en Perricholi del '¡Perra chola!' que él murmuraba, entre embobado y gruñón, viéndola desde el fondo de un palco lucir en la escena su garbo y movilidad, que realzaban sus exquisitas prendas femeninas, nada correctas a la manera clásica. Pero en ella se daba sin duda esa maravilla de la gracia que, como decía un siglo antes el médico judío Isaac Cardoso, español que escribía en latín, 'principalmente brilla en los movimientos, en las acciones, en las palabras, al paso que la hermosura se ve en el cuerpo quieto y en reposo'."

No sigo, ni con mucho, el paso a la *Pequeña antología de Lima,* que se ordena por tiempos y admite, en los recientes como en los del pasado, a viajeros de extrañas tierras que han atisbado algún aspecto de Lima, y se ilustra con reproducciones de grabados típicos, y alterna la prosa evocadora y descriptiva con la composición en verso —Chocano, Gálvez, Cisneros—, y lamenta en su obra, en la que quiere ver, no un libro, sino "tan sólo la insinuación de un libro", ciertas omisiones impuestas por la lejanía, que le han hecho inaccesibles algunos textos.

Debiéramos arrancarle la promesa de completar un día este libro, del que la primera edición, española, sería digno antepasado. Así se vería de nuevo fructificar en tierra incaica lo que había florecido en la nuestra.

Pero aun en su relativa brevedad (son, al cabo, 355 páginas en octavo), la *Pequeña antología de Lima* cumple su cometido y nos da a conocer no sólo la ciudad, que, en efecto, se nos hace familiar en lo que vale más que todo: en la intimidad y rumor de su vida al salir del libro, sino también a unos cuantos escritores peruanos o peruanistas, alguno de éstos por primera vez traducido ahora. Mas no se ha de creer que todo sea desconocido para nosotros; así no faltan los escritores aquí divulgados, y por supuesto, se mantiene en su lugar de honor al inagotable Ricardo Palma. Hasta asoma por unas páginas el gesto de Felipe Sassone, el peruano más madrileño.

Lima tiene su consagración en este Baedeker intelectual, que puede servir de ejemplo a una serie de libros en que de modo análogo se nos dé a conocer tanta y tanta ciudad de América unida a nuestra historia por tantos vínculos y a nuestro corazón por tantos lazos familiares. El que ha pasado por tierras americanas se ha sorprendido al encontrar en ellas tantos hilos de unión con la vieja España: un apellido familiar casi extinto, el nombre oscuro de un pueblo, la tradición transformada apenas, viva la palabra que se creyó en desuso. Lima puede ser la mejor cifra de estas relaciones. Sus rasgos típicos aparecen de pronto, y como es natural, el tiempo los ahinca y los aeentúa. Pero también se revela en seguida el parecido inconcreto, el "aire de familia". Es como si deshojáramos la margarita, oráculo de enamorados, diciendo a cada pétalo sí o no, se parece, no se parece...

Para mí no está en la grandiosa plaza de armas, ni en las populosas vías centrales, ni en las tiendecitas con cachivaches antiguos y abalorios de cuya autenticidad

puede legítimamente dudarse; ni en el patio de Torre Tagle, ni ante la momia del propio gran extremeño Pizarro, el recuerdo más vivo: está en una vista del Rimac desde el puente, el cauce casi seco; en él —mañana de un diciembre—, todo un lujo de jacarandas en flor.

UN CENTENARIO ECUATORIANO: JUAN LEON MERA

El 28 de junio de 1932 se cumplieron cien años del nacimiento de un gran escritor de América que mereció entre nosotros la atención de aquel hombre insigne en quien los estudios literarios americanos tuvieron un campeón decidido, no siempre entusiasta ni en todo momento certero, pero de continuo agudo y lleno de las sugestiones más nobles; quiero decir de don Juan Valera.

El escritor cuyo centenario se cumple es el ecuatoriano Juan León Mera, autor de *Cumandá,* novela de asunto indígena, y de *La virgen del sol,* poema del tiempo de la conquista, cuyos pasajes líricos imitan la forma de "yaravíes" o cantos populares nativos. Estos dos libros, en su obra de creación, integrada además por otros relatos y poesías, éstas en su mayor parte de corte académico y castiza forma, dan a Juan León Mera un puesto eminente entre los iniciadores conscientes de una literatura que busca en torno sus temas de expresión, llevando al libro el cuadro de naturaleza y el pulso de almas que mejor pueden manifestar su esencia nacional genuina.

No lo llevaban a Mera corrientes de realismo más acentuadas que las del viejo realismo español, coexistente con el más acendrado romanticismo, y, formado en época romántica, nunca abandonó ese delicado sentir, muy acorde además con su espíritu de varón discreto, de ciudadano de orden.

El Ecuador tiene su gran poeta en Olmedo, el cantor de Bolívar, hecho en la escuela neoclásica, abundante en reminiscencias humanísticas, sereno y robusto y sonoro como el que más; inspirado cantor tirteano del levantamiento de América. Su gran prosista es Montalvo, conocedor de los más hondos secretos del habla castellana hasta la osadía de imitar a Cervantes; dueño, en su más propia y personal manera, de un verbo de combate que le sirvió para defender la libertad y atacar no ya a la tiranía sino al tirano en persona. Don Miguel de Unamuno, en el prólogo a una edición de los "Siete tratados", de Montalvo, escrito en París y en circunstancias de lucha y destierro, exalta en el fogoso ecuatoriano la tremenda energía de apóstrofe con que estigmatiza al enemigo sin piedad y sin tregua.

Juan León Mera trae otra figura de escritor a las letras ecuatorianas. Mezclado a la política en sentido conservador, junto a García Moreno, pero apartado de toda representación y papel durante la dictadura del feroz Veintemilla, es el más completo y cabal hombre de letras de su república. Trabajador constante, ya va labrando sus versos o sus novelas y sus estudios educativos; ya, entrándose por el acervo de la producción nacional, recopila antologías y colecciones como la de *Cantares del pueblo ecuatoriano*, en que señala semejanzas e interferencias del canto español con el quichua nativo; ya, en la *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, escribe uno de los estudios fundamentales que han de guiar a todo historiador de las letras de América.

Menéndez y Pelayo, que en los prólogos de la *Antología académica* (que fueron después, en la colección de sus "Obras completas", la *Historia de la poesía hispanoamericana)* no llega a estudiar la obra poética de

Mera, porque, limitado su campo de investigación a los autores fallecidos, Mera, entonces en plena actividad, se excluía en absoluto, utiliza, sin embargo, citándolos repetidas veces, los trabajos de erudición del ecuatoriano y sus recopilaciones poéticas, compuestas algunas de ellas, según entiendo, para auxiliar al propio Menéndez y Pelayo, en los trabajos de su *Antología*, que representa en la parte crítica la más acabada apreciación de las letras de América a la luz de la tradición literaria española. Otro punto de mira, pues, diverso del personalismo de Valera, que sólo requiere ya el contraste con otras apreciaciones que, prescindiendo, si es posible, de lo tradicional acarreado por la lengua, valoren lo profunda y genuinamente americano, el "hecho diferencial", para decirlo con un término de la política de ahora.

El autor de *Cumandá* vió perpetuado en los hijos su culto a las letras, y yerno de Mera es el escritor de arte don José Gabriel Navarro, autor de los más interesantes y acabados estudios sobre arquitectura, escultura y pintura de su país, que muestran nuevos aspectos de la expansión del genio hispano y sus modificaciones al calor de la inteligencia nativa. Uno de los hijos de Mera, don Carlos Alfonso Mera Iturralde, ha publicado en Quito unos "Datos y noticias para la historia de don Juan León Mera" (en *El Comercio*, de Quito), a través de los cuales destaca la personalidad del gran escritor y se va siguiendo su evolución desde los primeros años oscuros, de autoeducación y adiestramiento en las disciplinas literarias y artísticas (Mera fué pintor de cierto mérito; pero sólo ocasionalmente cultivó en su madurez un arte al que dedicó de mozo muchos desvelos) hasta que, bien establecida su fama como escritor y elevado a importantes cargos públicos, se sintió rodea-

do por la consideración general en sus años últimos.

Su vida no fué muy accidentada, y las alternativas de prosperidad y preocupaciones económicas se debieron a los cambios del país más que a mudanzas personales. Las ediciones definitivas de Mera son españolas. En Barcelona, 1887 y 1892, se imprimieron sus poesías. Sus obras en prosa editáronse en Madrid, con el pie editorial de Fe. También es barcelonesa la segunda edición aumentada de la *Ojeada histórico-crítica.* Como detalle curioso, el señor Mera hijo habla de una de estas ediciones, la de *La virgen del sol,* que llegó al Ecuador plagada de errores, y en 1896 se incendió casi íntegramente en un depósito de Guayaquil; otro incendio se ensañó con las poesías. "¿Tan malas obras eran que el Destino ahorró a la crítica el auto merecido?", pregunta el comentarista.

Gran parte de la obra de Mera está inédita, esperando la edición nacional que la dé a conocer completa. La *Ojeada histórica,* maltratada por "Clarín" (que encontraba absurdo el título para un volumen de 600 páginas), dejaba tranquilo en su conciencia al autor, que decía: "Me fué preciso dar preferencia a la literatura (sobre la pintura), y una vez lanzado a ella, me dediqué primero a depurarla y encaminarla, pues especialmente hasta 1868 andaba muy mal. Creo haber hecho bastante bien a nuestra patria por este lado; el estado actual (1892) de las letras en el Ecuador se debe en gran parte a mi *Ojeada.*"

Obras históricas, escritos doctrinales, periodismo de orientación y defensa de los "sanos principios políticos y las buenas costumbres". Su carácter de polemista se refleja con exactitud en estas apreciaciones suyas: "Jamás he manejado en mis escritos 'armas prohibidas', como han dicho mis enemigos, y no las he

manejado porque eso es inmoral y porque con ellas se aseguran el triunfo del rival y el descrédito propio. Si alguna vez he causado heridas profundas, no ha sido la culpa mía, sino de lo vulnerable de quien ha querido lidiar conmigo".

Retrata sucesivamente el señor Mera Iturralde al político y al hombre íntimo; las cualidades de éste trasparecen en el otro como se dan en el escritor. Mera es ante todo un valor humano. Por serlo, sin la brillantez de sus compatriotas Olmedo y Montalvo, se mantiene en un puesto de honor que le asegura el respeto y sin duda la estimación de los que le ven apuntar temas en cuyo desarrollo anda todavía empeñada la literatura de América, e iniciar con patriótico entusiasmo, pero sin que el afecto le ciegue, una valoración crítica de la producción, más frondosa que meditada, de un sinnúmero de escritores que apenas hacían profesión de la pluma.

DON JOAQUIN Y SU REPERTORIO

UN NOMBRE FAMILIAR para cuantos han puesto atención en las letras de América: Joaquín García Monge. No lo encontraréis al frente de gruesos libros personales. Al contrario, su obra de escritor apenas está recogida en menudos volúmenes narrativos; pero son ya 30 los tomos que nos lo hacen presente como editor —en el sentido corriente y en el sentido americano; es decir, como director— de una revista cuya fuerza está en dos grandes cualidades: la selección y la continuidad. La revista no se presenta en abultados cuadernos. Diez y seis páginas no más por semana, en tamaño poco mayor hoy que el de las entregas iniciales, ajustadas al formato usual de las publicaciones hebdomadarias que dedican sus páginas a la actualidad. El *Repertorio Americano* busca otra actualidad que no es la del deporte y el suceso. Actualidad más verdadera, porque es actualidad que prolonga su interés más allá del momento que pasa.

La obra de García Monge ha sido eficaz, principalmente, por esta revista, que no se parece a ninguna otra. Su editor no es un mecenas afanoso por ganar nombre, ni mucho menos un mercader codicioso de otras ganancias. Son muchos los escritores españoles, muchas las personas cultas e instituciones que reciben gratuitamente el *Repertorio Americano*, y muchas también las de todos los países de América por igual favorecidas. Modestamente presentada, la revista no atiende a vanidades de publicidad, sino a rigor de contenido.

Su editor, que no dispone de grandes medios materiales, de ningún modo podría permitirse reunir una colaboración especial, asegurada por contratos exclusivos y retribuciones altas. Todos saben que a su empresa ha consagrado su peculio corto y su generosidad larga. Ha sido en Costa Rica, su patria, ministro, y es director de aquella Biblioteca Nacional. Su papel de educador, de "animador" (y nunca se habrá aplicado a nadie mejor que a él este vocablo) debe poco a las posiciones oficiales. Sale de sus adentros y logra, sencillamente, su propósito, entregándose día tras día a la tarea.

¿Qué intereses puede herir la reproducción en unas hojas sin apresto lujoso, que además se reparten sin idea de lucro, de las mejores páginas de los grandes diarios y revistas del mundo hispánico, y con la indicación, en todo caso, de su procedencia? Pero se engañaría el que por esto creyese que el *Repertorio Americano* es una revista de aluvión. Es precisamente lo contrario.

A García Monge le mueve un espíritu de verdadera elevación moral. Su mundo hispánico no es un conglomerado heterogéneo ni una dispersión de particularismos: es una idea clara de fraternidad, de cooperación, de alto sentido humano. Su América no es una coexistencia fortuita o fatal de repúblicas movidas a veces por intereses encontrados, sino una convivencia de pueblos reductibles a un común ideal, con aspiraciones y problemas continentales, que no implican desconocimiento de los propios y peculiares, y que en todos ellos ven a España, no como a un enemigo, ni como a un intruso, ni como un extraño, sino como lo que en realidad es, como un miembro de la gran familia formada por tantas repúblicas; como una hermana más, la más nueva, con ser la más vieja de todas.

El *Repertorio Americano* no es una revista política, lo que suele ser una revista política; pero el concepto más puro de lo político no cae por fuera de sus páginas, animadas por un espíritu liberal, incapaz de transigir con gobiernos tiránicos ni con escuelas reaccionarias. No busca por comodidad una posición "por encima de la pelea". Su campo de acción es otro. Intenta, mejor que la victoria de un grupo, la unión de los hombres de buena voluntad. Acumula piedras fundamentales para el edificio de lo por venir. Sigue los movimientos de opinión que no son credos de bandería, sino tendencias de posible fecundidad futura.

¿Se comprenden las dificultades de todo ello y la energía diaria que han exigido diez y seis años de labor? García Monge no ha procurado conservar un equilibrio difícil; ha marchado con decisión por un recto camino. En el *Repertorio,* los hombres de todos los países de América y los de España que sienten aspiraciones gemelas se encuentran cada semana con su palabra, signo de acción... "Todos los escritores de América deben algo a García Monge", se ha dicho en aquellas tierras. No poco le debe también España. Le deben todos ese palenque de concordia que los da mutuamente a conocer, no por la escueta noticia, sino por la confrontación y contraste más vivos. Quizá no haya hoy mejor texto para la comprensión cabal del mundo hispánico que el *Repertorio,* de García Monge.

A su empresa periodística han dado amplitud los tomitos de las "Ediciones Sarmiento", los de "El Convivio", las colecciones de lecturas infantiles recopiladas con el título de "La Edad de Oro"; libros de pulcra y a menudo primorosa edición, que han juntado también obras originales y traducciones de escritores representativos. Dedicado a esta magna labor, Joaquín

García Monge no ha desarrollado sus aptitudes de novelista, patentes en sus libros propios, en *Hijas del campo*, en *La mala sombra y otros sucesos*. Los campesinos de Costa Rica, con sus pasiones y sus cavilaciones, con sus giros idiomáticos y su figura real, asoman en estas narraciones reducidos frecuentemente a un rasgo, a una situación del cotidiano drama del vivir. Sin palabras ociosas ni desarrollos reiterados, hacen su mueca humana y se van, como las marionetas de la canción. Ricos de materia, estos libros de García Monge prolongan la emoción más allá de su letra; son de un escritor verdadero.

RETRATO ANTIGUO DE JOSE MARIA CHACON, ENSAYISTA SENTIMENTAL

ENSAYISTA. ¿Por qué no, queridos amigos de Madrid? Os resistís demasiado a la palabra, vosotros que tenéis todavía una agilidad popular para la fabricación de vocablos. No me haréis creer que, tomando a broma la expresión, dáis trato duro a lo que significa en todas partes. Si un hombre no escribe novelas, ni teatro, ni poesía lírica, si no se pone, para crítico, unas terribles gafas capaces de dotar a su rostro de imponente seriedad, en el caso de que naturaleza no hubiera querido dársela, y, sin embargo, ese hombre escribe, ¿cómo le vamos a llamar? Filósofo acaso no puede; crítico, a secas, tal vez no quiere: se le presenta, en términos mucho más humildes, el dilema de los señores de Rohan: quédese en ensayista.

UN ENSAYISTA CUBANO. Aquí tenemos, verbigracia, a José María Chacón, ensayista cubano. Es inútil cuanto haga para disimular su profesión de ensayista: aunque intente corregir con las consabidas gafas una juventud harto evidente; aunque se dé, en su porte y corpulencia, aires de persona mayor; aunque imprima en Madrid libros graves, de puro erudito; aunque alterne con lo más empingorotado de la Academia, de la Erudición y de la Diplomacia, José María Chacón es un ensayista. Peor aún: es un ensayista sentimental.

BIBLIOGRAFÍA. Los *Ensayos de literatura cubana* (Madrid, Calleja, 1922), están escritos desde 1913 has-

ta 1915. Son conferencias y monografías; la primera data, según advierte el autor, de sus tiempos escolares. De 1917 es un estudio sobre *Cervantes y el Romancero,* que anticipa en cierto modo una tesis de Menéndez Pidal. En 1920 ordena, para la edición nacional de Gertrudis Gómez de Avellaneda, una tabla de variantes. Hasta aquí no vemos más que la frente arrugada y los ojos atentos tras los gruesos cristales de las gafas. Pero ya en 1919 ha salido de las prensas de Costa Rica (El Convivio) un *Hermanito menor* que anuncia otros rumbos. Y, después de *Las cien mejores poesías cubanas* (Madrid, Reus, 1922), viene, de Costa Rica también, un nuevo tomito delator; se llama, descaradamente, *Ensayos sentimentales* y ostenta en la portada la cifra del año actual (1923).

CHACÓN, CRÍTICO. Los dos tomos mayores, el de *Literatura cubana* y el de *Las cien mejores poesías,* nos dan un crítico que trabaja sobre los más completos materiales bibliográficos, con una rara escrupulosidad. En aquel libro se habla de los orígenes de la poesía en Cuba, de los romances tradicionales conservados en la isla, de Heredia, de la Avellaneda; asuntos tocados ya por Menéndez y Pelayo en su *Historia de la poesía hispano-americana,* formada, como es sabido, por los prólogos que puso a los cuatro volúmenes de la *Antología* académica. Los estudios de Chacón son su mejor complemento en lo que se refiere a Cuba. La cuestión de orígenes, trabajada sobre papeles que Menéndez y Pelayo no pudo tener a la vista, aparece más determinada, adquiere importantes perfiles. En las figuras grandes, Heredia y la Avellaneda, se nos da un punto de vista cubano. El libro del gran español es importantísimo, porque sitúa en la tradición literaria de nuestra lengua la obra de los países más jóvenes; pero

es indispensable contrastarlo con las diversas historias nacionales, hechas en unos países con todo esmero y cabal información, deficientísimas en otros y por hacer todavía en algunos.

Chacón va elaborando en sus monografías la parte cubana. Su reivindicación de la Avellaneda no logra convencernos. Si se la compara sólo con los poetas más importantes de sus días en España, donde pasó, bien sabido es, casi su vida entera, pueden señalarse, ciertamente, diferencias que recoge Chacón. Pero conviene relacionarla también con los menores —menores en el sentido literario de la palabra y menores también que ella—, y se hallará su tersura expresiva en versos de nuestro Parnaso, menos grandilocuentes que los que intentaban darle el tono y alcanzaban resonancia más alta; su misticismo podrá equipararse, en el tono, con el revelado por las colecciones piadosas, no escasas por aquel entonces.

Queda su entusiasmo expreso por el país en que nació —y no más vigorosamente sentido que el de otros poetas españoles por su región peninsular—, y, sobre todo, su personalidad de mujer, única entonces y sólo equilibrada a ratos en la prosa por Fernán Caballero, y en la poesía, de modo intermitente, por Carolina Coronado. No preludiaba todavía la poetisa más grande que España produjera jamás, Rosalía de Castro.

De los otros estudios, ninguno tan interesante para un español como el de la supervivencia isleña del romancero. Chacón, en su reciente viaje a Cuba, ha dado nuevo impulso a los estudios de literatura popular fundando, en las principales poblaciones, por encargo especial de su Gobierno, sociedades folklóricas.

Las cien mejores poesías cubanas dan algo más que su título. Sobre lo que se halla en las colecciones

de análoga denominación, encontramos aquí, al pie de las selecciones poéticas que abarcan la obra de treinta y siete autores, notas biográfico-críticas, de buena información y juicio atinado. Sobre este libro nos convendrá volver otro día para recoger por él las notas características de esa poesía antillana. Sólo por cuatro nombres: Heredia, la Avellaneda, Martí y Casal, merecería una consideración especialísima esta lírica, que cuenta, además, con otros muy estimables.

HERMANITO MENOR. Apenas llegado a España emprendió José María Chacón una serie de viajes que muy pronto le hicieron familiar aquella tierra. En su obra empiezan a dominar las notas líricas que le sugiere la contemplación del paisaje y el contacto con las almas. Ha descubierto un pueblecito pirenaico, Lanuza, y en él ha encontrado al "hermanito menor". "Junto al valle y a las selvas de Lanuza, veo un paseo muy largo, junto a un gran río, un paseo lleno de árboles, un rebaño paciendo a lo lejos y un niño que va enseñándome todo, y que cuando me habla de algo, parece que antes pasa por su corazón." Quizá no pudiera hacerse mejor resumen del libro que el encerrado en estas líneas. Un pueblo español, cuna de antepasados suyos, un niño español, en quien halla un puro espíritu fraterno, hacen del crítico objetivo, del hombre libresco, un melancólico observador de la vida rústica, y despiertan resonancias sentimentales en su corazón.

LOS ENSAYOS SENTIMENTALES. Ultima, por hoy, de sus obras, reúne ésta en sus páginas artículos diferentes por sus temas, escritos para una conmemoración, o con motivo de un viaje, de una lectura. "Un libro sin un canto y sin un solo silencio", dice la dedicatoria a Francisco José Castellanos "en la clara eterna noche".

No es eso; un libro de canciones, o poco menos.

El buen maestro, El místico y el mar, Bailes en Santillana, El retrato desconocido, podrían transcribirse en versos líricos o narrativos, sin gran mudanza. Los capítulos dedicados a José de Amas, a Antonio Machado, a Alfonso Reyes, son, más que estudios, efusiones en que el cariño enciende para la inteligencia su lámpara maravillosa. Más "escritura" que en el *Hermanito menor,* pero en el buen modo; es decir, más exigencias con la pluma para que no se desmande. Ningún silencio, quizá; y del canto, sólo el tema, contado en prosa limpia.

UN CHACÓN ESCONDIDO. Algunos capítulos de estos *Ensayos* hacen alusiones a la vida teatral madrileña ¿Saben muchos que, al amparo de un pseudónimo, hizo Chacón, en cierta revista madrileña, crítica de teatros? Las alusiones de aquí son como los paréntesis de aquella campaña. Pero en las reseñas dramáticas de "Farfán de Rivera" había un irónico buen humor comunicativo que se nos antoja esencial en el espíritu de este escritor y que, unido a sus otras cualidades, ha de contribuir a que se fijen para siempre en una vigorosa manera propia sus altas dotes literarias. No quisiéramos que ese Chacón se quedara escondido. Amemos el rosal que no malogra ni una de sus flores.

HEREDIA Y MARTI

Dos GRANDES cubanos, Heredia y Martí, se juntan por azar sobre nuestra mesa: aquél, en una *Nueva vida de Heredia,* publicada por José María Chacón y Calvo (Bibl. Menéndez y Pelayo, Santander, 1930); Martí, en los tres tomos del *Epistolario,* recogidos por Félix Lizaso ("Colección de libros cubanos"; director, Fernando Ortiz, volúmenes XX, XXI y XXII, Habana, 1930-1931). Dos hombres cuya vida estuvo consagrada a una misma idea: la libertad de su patria. El tiempo en que cada uno vivió colorea de diverso modo sus fisonomías de patriotas y de hombres. Un trágico destino aproxima al soñador teórico de 1830 y al hombre de acción de 1895. Poetas fueron ambos, y no sólo porque escribieran versos. La vida de Heredia es una elegía dolorosa; la de Martí, un himno ferviente.

La España de hoy puede conmemorar sin recelo ninguno, sin la menor reserva, a los dos patriotas cubanos, cuya aspiración era análoga a la de nuestros liberales de ayer, a la de nuestros revolucionarios de hoy. Heredia y Martí conspiraron, uno y otro, contra la dominación española. En sus cantos y en sus arengas, España quiere decir eso: dominación, tiranía de hecho. Lo que aquí se llamaba absolutismo.

En los cantos de los poetas patrióticos españoles, inflamados contra los invasores franceses, aprendió Heredia a versificar; y una de sus primeras odas, que lleva como epígrafe versos de Quintana, lleva exactamente por título "España libre". Es de 1820. Su canción

fúnebre a los héroes del 2 de Mayo, escrita en 1821, proclama:

Libertad, noble amor a la patria,
odio eterno a la audaz tiranía...

Y otro canto en el mismo verso, ágil, de diez sílabas, lamenta la muerte de Riego:

Ya los reyes te befan, España...

Naturalmente, el cantor de una "España libre" había de querer libre a su patria, apartada por tanto mar de su dominadora, solicitada por el ejemplo de las repúblicas continentales. Su canción patriótica vibra más clara en la afirmación, todavía para él aspiración vaga y sueño lejano:

¡Cuba! Al fin te verás libre y pura,
como el aire de luz que respiras...

José María Chacón, en su *Nueva vida de Heredia,* habla poco del poeta y mucho del hombre. Hay que conectar, por supuesto, su reciente trabajo con el primer estudio sobre Heredia, uno de sus ensayos críticos de *Literatura cubana,* y aun con otras páginas de sus libros. El de ahora nos hace ver a Heredia el hombre, a la luz de impresos y documentos, que aclaran su estancia larguísima en México, donde ocupó, según es notorio, cargos judiciales y tuvo representación legislativa, mezclado a la política interna, en que tomó el partido de la libertad, poniéndose frente a sus amigos cuando la embriaguez del triunfo los convertía de libertadores en nuevos amos.

¡Vida triste, de extrañamiento y privaciones, con la carga de una familia, minado por la enfermedad que había de arrebatarle a los treinta y seis años! Chacón

estudia durante su vida en México lo que llama "afirmación de la democracia" y "afirmación del espíritu". El carácter del hombre no padece en su entereza, salvo en el momento en que solicita del general Tacón licencia para volver a Cuba, que el biógrafo achaca a nostalgia irreprimible, y que sólo le procura un consuelo muy breve, unos desengaños mayores ("ángel caído de mi corazón", le llama uno de sus amigos), y la vuelta al destierro para morir.

(Chacón, en estas páginas, junta de la mejor manera su pasión de investigador con su carácter de "ensayista sentimental". Sigue a Heredia entre sus discursos y cargos y proyectos, como el del código penal mexicano, inspirado en el de las Cortes españolas de 1822, con el afán de entenderle, de explicarle; con el agrado de que la erudición le dé el carácter varonil que buscaba. Un poco más de apresto imaginativo, y sale de aquí una biografía novelada de las que ahora privan: nadie podría escribirla como Chacón.)

Un ensayo de Félix Lizaso (autor, con José Antonio Fernández de Castro, de una antología crítica, *La poesía moderna en Cuba*, que puede considerarse como definitiva) sirve de introducción a los tres tomos del *Epistolario*, de Martí: cerca de mil páginas, y no está completo. Lizaso ha recogido todo lo publicado y mucho de lo inédito: sabe lo que le falta, lo que está disperso, lo que se ha destruído, lo que algunos, con tesón, se niegan a dar. "Hay —dice— quien piensa en un libro que a lo mejor no escribirá nunca, y el éxito parece que lo funda todo en alguna carta original de Martí..."

Los españoles que empezábamos la vida cuando la guerra estaba en Cuba recordamos el apelativo invariable: el "cabecilla" Martí. El guerrero infortunado,

que halló la muerte antes de ver el triunfo de su ideal, nos parecía, a lo más, un patriota como otro cualquiera. Para mí, la primera revelación del verdadero Martí fué el estudio de Rubén Darío en *Los raros*. Busqué ávidamente libros, no siempre fáciles de obtener entonces. El tiempo reparó esa falta, pero aún no del todo. La edición de Quesada, tan irregular, casi inaccesible. La de Ghiraldo, que no pasó de unos cuantos tomos. Otra interrumpida en París.

Ahora estos tres volúmenes de Lizaso, en la colección cubana más importante de cuantas se han intentado hasta la fecha, nos dejan ver en toda su intimidad (o en casi toda su intimidad, pues hay cartas cuya publicación no se ha consentido) al hombre Martí. Y lo primero que nos hace rectificar es el juicio de que José Martí fuera un hombre que no vió el triunfo de su causa. Al contrario: lo vió, y toda su vida estuvo encaminada a conseguirlo. Una idea fija, un camino recto. Lizaso lo señala en síntesis. Las cartas nos dan las facetas, el pormenor: nunca revelan el desmayo, la duda.

El hombre en Martí es esencialmente de acción, un político. Aprende a dominarse desde niño, frente a la violencia paterna. Va tejiendo durante toda la vida una red de amistades, sin desdeñar, para la captación, el halago, pero sin convertir éste en escalón para el propio medro ni en adulación. Martí es, ante todo, hombre veraz. Su existencia, pasada también casi entera en el destierro, y toda entera en la lucha, es prodigiosamente activa. Escribe artículos, da lecciones, traduce novelas. Tiene que vivir para que su idea se logre. Al morir, la ve, sin duda, lograda, aunque no le sea dado entrar en la tierra de promisión.

Es lamentable la escasez de cartas en el *Epistolario* de los años 1871 a 1874, años de estudios en España,

donde publica algunos folletos. Acaso repare la falta el *Martí en España* anunciado por Roig de Leuchsenring, al que hay referencia en el "Camino de Martí", que es un "curriculum vitae" puesto por Felix Lizaso al frente del libro. De los sentimientos que España como pueblo despertara en Martí queda más de un testimonio en sus versos. España y Aragón. En Zaragoza probó exámenes, en junio y septiembre del 73. Recuérdense sus "Versos sencillos":

Para Aragón, en España,
tengo yo en mi corazón
un lugar todo Aragón:
franco, fiero, fiel, sin saña.

Hecho estaba Martí para entender a España, y hecha está España para entenderle:

Estimo a quien de un revés
echa por tierra a un tirano:
lo estimo si es un cubano;
lo estimo, si aragonés.

José Martí, hombre de lucha y enemigo de España, es, en el fondo, más amigo de España que muchos españoles excelentes. También a su modo, y con las diferencias del tiempo, canta, como Heredia, a una España libre. El hombre bueno, afable, dueño de sí hasta contener, como el *Epistolario* demuestra, sus ímpetus y sus nervios cuando cree que debe dominarse, el "cabecilla" Martí, es una gran cabeza de hombre, con los rasgos típicos de una raza viril y enérgica: una cabeza que se dejó guiar siempre, y a ciegas nunca, por un corazón.

MARTI EN EDICION ESPAÑOLA

GRACIAS A DON Alberto Ghiraldo, tendrá España una edición completa de los escritos de José Martí, el patriota de Cuba. A la diligencia desplegada por el recopilador es de desear que acompañe el acierto. Los precedentes no son muy tranquilizadores.

Las dos ediciones colectivas de Rubén Darío, en que puso mano, son harto deficientes, con deficiencias que una sencilla vigilancia pudo evitar. El reconocimiento de sus méritos no debe coartar la franqueza del aviso. Por su trabajo ha oído más elogios que advertencias. Ojalá sean éstas innecesarias a su empresa de ahora. Por de pronto, hubiera sido grato que, al cuidar lo externo de la edición, se buscara con algún empeño la presentación más seria posible. Quizá se aspire a dar a los tomos un aspecto popular. Yo lo considero error grave. Me disgustan, en especial, las cubiertas ilustradas con lamentables cromos. Una de ellas está firmada por un artista muy estimable. Sin duda el apresuramiento del trabajo o la reproducción le quitan todo interés. No se distinguen de la generalidad de esas cubiertas que desdoran el libro español. Si con ello crece la venta, es aún el caso más lamentable: porque un gusto algo depurado no puede transigir con semejante decoración, y el hecho de transigir revela por sí sólo incapacidad de mayores exigencias en lo literario.

Los dos volúmenes publicados contienen casi toda la obra poética de Martí. Supongo que las omisiones que he advertido se salvarán en tomos sucesivos. El señor

Ghiraldo conserva como subtítulos de su colección los títulos "Versos sencillos" y "Versos libres", adoptados por Martí. Reúne con esas composiciones las de "Ismaelillo" y otras rimas sueltas, y de todo ello hace dos partes, con las que forma sus volúmenes: *Lira guerrera* y *Lira íntima.* Es un criterio. Hay "Versos sencillos" en *Lira guerrera* y en *Lira íntima* y "Versos libres" en uno y otro.

El título, en los libros, no es cosa de azar. Cuando el autor elige uno, hay que respetarlo. Cuando alguien que no es el autor se decide a bautizar un libro, ha de andarse con tiento. ¿Es que llamar "Poesías" o "Versos" a los de Martí hubiera parecido poca cosa? No creo que parezca mucho más *Lira guerrera* o *Lira íntima,* títulos genéricos, es verdad, pero con ciertas pretensiones.

Hablo de las portadas, de los títulos, y no del contenido sustancial de estos tomos, porque, en realidad, no hablo de Martí, sino de su nuevo editor, el señor Ghiraldo. Martí, en cierto modo, es un clásico. Quien toque a sus textos está obligado a hacerlo respetuosamente, con reverencia.

Oigo, desde luego, lo que se me puede contestar. Una edición erudita entierra a un clásico: lo que se pretende es popularizarle. Bien. Mas la popularidad ¿consiste necesariamente en el mal gusto tipográfico o en ordenar de nuevo, si no en desordenar, lo que se edita? Un autor como Martí, representativo del alma de un pueblo, consagrado, además, en la memoria de éste por la dedicación de su vida, requiere el más serio, el más decoroso esmero en la publicación de su obra.

No quisiera yo que el señor Ghiraldo viese en todo esto otra cosa que un deseo de perfección. En último término, si sólo se puede leer a Martí medianamente

editado, leámoslo medianamente editado; algo se ganará con ello.

La estimación de Martí como poeta, uno de los aspectos, no más, de esta personalidad tan rica, está ya hecha repetidamente. Los dos estudios de Rubén Darío, el de *Los raros* y otro que más adelante le consagró, no son aportaciones únicas al esclarecimiento de esta inspiración que se manifiesta igualmente vibrante en las cuerdas delicadas que en los registros enérgicos.

Releyendo ahora en la nueva edición los versos del poeta he advertido que no se salva en ellos la que considero errata evidente, repetida en muchas ediciones, que, a mi modo de ver, desfigura un tanto la composición que lleva el número de orden XXVII entre los "Versos sencillos" de *Lira íntima.* Es muy breve y la copio entera:

Cultivo una rosa blanca,
en julio como en enero
para el amigo sincero
que me da su mano franca.
Y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni oruga cultivo;
cultivo la rosa blanca.

Creo que en el séptimo verso se ha de leer "ortiga", y no "oruga"; yo he visto siempre oruga.

La poesía es muy representativa de Martí; rima dura, sentimiento acerado. Y entre las palabras del verso, prendido, como en todas las composiciones, en las más y en las menos felices, el sentimiento leal del hombre que amó, por encima de todo, a su patria, y que tuvo en el peligro el arma al brazo, y, pasado el combate, la rima generosa, la rosa blanca, que nace en el corazón.

JOSE MARIA DE HEREDIA Y LAS INFLUENCIAS ESPAÑOLAS

José María de Heredia, el gran poeta parnasiano nacido en Cuba, el autor de *Los Trofeos*, uno de los libros más singulares de la lengua francesa, obra estricta y de eterna madurez, de una perfección formal en que ha de conservarse perenne su noble espíritu como el perfume en el vaso hermético, da tema a una tesis doctoral muy documentada, obra de un yugoeslavo, el señor Miodrag Ibrovac, publicada en 1924, en que por primera vez se hizo de manera sistemática el estudio de la vida de Heredia, el análisis de su obra en todos los aspectos que ofrece, y la indicación del influjo de *Los Trofeos* en la poesía francesa y de su repercusión en el mundo entero. En el trabajo del señor Ibrovac han de apoyarse cuantos se intenten en lo futuro. Su copiosa erudición, su amplitud de miras, y, sobre todo, la afanosa solicitud con que ha investigado las fuentes de la poesía herediana, anotando aun las relaciones y sugestiones más lejanas al parecer, lo hacen digno de todo encomio. No agota sin embargo, ni mucho menos, la materia, en lo referente al entronque de Heredia con las letras de habla española.

Mas no vale considerar a Heredia como un mero tema de erudición, como algo que toca más a la pura curiosidad literaria que a la viva historia de la literatura. Cierto que hoy se concibe la poesía muy distintamente de como él la consideraba. Su trabajar constante, su reiterado pulir, son precisamente lo contrario del

gusto actual por la notación instantánea, única manera posible de captar la sensación poética en el momento de su formación, en toda su flagrante espontaneidad. La historia, la leyenda heroica, la arqueología son musas hoy desterradas; y el procedimiento descriptivo apenas tiene curso. Y, sin embargo, Heredia, con todo eso, sigue manteniendo su serena prestancia. Sus virtudes técnicas, duras de alcanzar, le defienden ahora como armadura impenetrable. El concreta, mejor que otro alguno, un momento de la poesía francesa, el de la escuela que se llamó *parnasiana,* cuyo ideal no es por cierto la impasibilidad sino la *objetividad.* La actitud de los parnasianos, como se ha hecho notar más de una vez, implica una doble reacción contra el romanticismo del que procede. Por un lado es la disociación entre el poeta y su criatura. Podemos confundir a Byron con Manfredo, a Musset con Rolla, a Espronceda con el Adán de *El Diablo Mundo.* ¿Qué héroe mítico de Leconte de Lisle, qué conquistador de Heredia, ni aun su propio ascendiente el fundador de Cartagena de Indias, retratado en algún soneto, se podría sustituir al poeta que los evoca? Por otro lado el Parnaso vela por la excelencia de la forma.

Bien mirado, no es una reacción contra el romanticismo, sino contra la dispersión romántica, lo que el Parnaso significa. Es como un nuevo romanticismo que reconoce en las cosas una realidad exterior y la refleja fielmente por medio de la palabra. Esto no puede tenerse por impersonalidad. Tanto valdría tener por impersonalidad los cuadros, las estatuas de los grandes artistas. Aun el más conforme a la realidad del mundo tiene su manera personal de afrontarla, de volver a crear esa realidad, a su modo.

La poesía de Heredia se apoya en la de Leconte de

Lisle, su amigo y maestro. Pero acentúa más aún las cualidades objetivas y las avalora reduciéndolas al marco del soneto. El soneto de Heredia, por su objetividad, se ha comparado a una obra de arte plástica: a un esmalte, a un joyel, a una copa, a un cuadro, a un templo. "Vivirán, pues —dice Rubén Darío—, las medallas, los bajorrelieves, las estatuetas, las logias, que construyó con amor y pasión de artista." Y, en otro lado: "Heredia no escribió una sola línea que no fuese monumental. De allí esa augusta disposición de los conceptos, esa noble euritmia rítmica, esa belleza grandiosa de sus pequeños templos de catorce columnas." Rubén Darío yerra en lo menos, pero acierta en lo principal. Todo soneto tiene mucho de arquitectónico, y los sonetos de evocación plástica, como los de Heredia, dan todavía esa impresión más perfecta. Su cuadratura sugiere el aspecto simple y sólido de la arquitectura arquitrabada. No son únicamente las columnas, es el templo entero lo que el soneto bien ponderado determina. Los dos cuartetos se asientan como las ocho robustas columnas dóricas del Partenón; por ellos corren los ojos, como por los fustes estriados, hasta el primer terceto que asienta sobre los capiteles su banda horizontal, como un entablamento; y el segundo terceto remata la fábrica, resplandeciente, fingiendo un frontón. Así están construídos los sonetos de Heredia, cuyos versos finales concentran en la sonoridad más firme o en la pincelada maestra la sensación perseguida.

Sabido es que, en el libro de *Los Trofeos*, las inspiraciones se agrupan de modo que vienen a formar un museo ordenado, en que surgen primero "Grecia y Sicilia", con grupos especiales dedicados a Hércules y los Centauros, Artemisa y las Ninfas, Perseo y Andrómeda; luego "Roma y los Bárbaros", en que se destacan los so-

netos rústicos del Hortorum Deus y el tríptico de Antonio y Cleopatra; a continuación "La Edad Media y el Renacimiento", coronado por la fulgurante serie de "Los Conquistadores"; y por último, tras unos cuadros de "Oriente y los Trópicos", las evocaciones de "La Naturaleza y el Ensueño". No se pretende, como alguien ha hecho resaltar, no se pretende reducir a un esquema poético la historia del mundo ni marcar las etapas del camino de la humanidad. Son cuadros sueltos y su agrupación no tiene otro sentido que el arriba indicado, la analogía del asunto que determina cada sección como en la sala del museo la determinan el género, el autor o la escuela.

Maestros de Heredia en esta poesía plástica, a más del siempre acatado Leconte de Lisle, son otros dos insignes artífices del verso francés: Teófilo Gautier y Teodoro de Banville. Su especialidad como sonetista quizá no requiera explicación ninguna y sea, meramente, consecuencia de su afán de concentración. Yo creo, sin embargo, que bien pudiera verse en ella una marca de origen.

Hablando con Jules Huret, cuando éste llevaba a cabo su famosa *Enquête sur l'évolution littéraire*, extrañábase Heredia, en los años de avance del movimiento simbolista, que fuesen belgas, suizos, griegos, ingleses, americanos, los renovadores del verso francés. E interrumpiéndose, le decía:

—"Moi, je suis Espagnol, c'est vrai, mais je suis latin... Et puis je n'ai la prétention de rien révolutionner!"

¡Declaración preciosa! Heredia no sólo carecía de toda pretensión revolucionaria, sino que, considerándose extranjero, sometía su trabajo a la mayor disciplina. El mismo refiere que, habiendo leído ciertos

sonetos suyos en que las rimas se mezclaban incorrectamente sin seguir el habitual esquema, "Théophile Gautier, avec sa bonhomie gouailleuse, paternelle et magistrale, daigna me dire: '—Comment! Si jeune, et tu fais déjà des sonnets *libertins!*'— Et c'est pourquoi —añade— je n'en fis et je n'en ferai plus jamais de tels..."

Bástale, pues, una indicación autorizada, para abandonar las libertades más inocentes, las que tantos otros poetas se han permitido. El soneto, y el soneto llevado a cabo con todo rigor, dentro de las más severas normas métricas, es lo que mejor se acomoda a su manera de ser.

¿No será posible ver en ello un influjo, sin duda no analizado, de su ascendencia española? Desde luego sería pueril la insinuación de que en el francés de Heredia pueda haber la menor inseguridad. Nacido en Santiago de Cuba, el 22 de noviembre de 1842, cuarto y último hijo de don Domingo de Heredia en su segundo matrimonio con una francesa, Mlle. Louise Girard, de origen normando y cuya familia se había trasladado a Cuba desde la isla de Santo Domingo, José María de Heredia, "Pepillo", según el nombre familiar que le da su madre, aprendió en la cuna el español y el francés. Trasladóse a Francia, muerto ya el padre, en 1851, y cuando después de los estudios primeros, en 1859, vuelve a Cuba, tiene que aprender de nuevo el español. No es asombroso que lo llegue a dominar con gran rapidez. Por entonces sigue en La Habana cursos de literatura y filosofía y "devora" libros españoles. Con esa misma palabra lo dice su madre en una carta de 1860 dirigida a M. Fauvelle, el tutor de "Pepillo" en Francia: "Il s'est plongé dans la lecture de tous les auteurs espagnols et les dévore".

¿Qué autores leyó? Por entonces se estaba publicando la colección principal de los nuestros, la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra. Por entonces salían a luz los tomos de Historiadores primitivos de Indias, en que se incluye la obra de Bernal Díaz del Castillo.

No es de creer que se limitara la curiosidad del mozo al palpitante interés de los relatos históricos. Empezaba a sentir la comezón de escribir versos y los escribía en francés. Gracias al señor Ibrovac, a quien han sido comunicados por la viuda del poeta y que los incluye en su libro, conocemos algunos de estos versos juveniles. Los más importantes, llenos de reminiscencias que el biógrafo anota, refiriéndolos a los *Poèmes antiques*, de Leconte de Lisle, adquiridos por el joven Heredia en 1858, y constantemente leídos con fervor, se titulan *Les bois américains* e intentan describir la naturaleza de su isla natal. También es de aquellos años, quizá de 1860, el primer soneto: "A la fontaine de la India", también tardíamente publicado. Mas entre todas esas poesías hay una, de tono familiar, que tiene para nosotros más fuerte atractivo: se titula "A mon père, dont les cheveux avaient blanchi avant l'âge", y lleva la fecha de 1859. "Sin duda se compuso en el décimo aniversario de la muerte de Domingo de Heredia. Alude a la envidia que suscitó su carácter independiente, y revela los recursos clásicos del bachiller." Este es el comentario del señor Ibrovac. Leamos los versos:

Le sépulcre est la porte où s'ouvre un nouveau monde.
L' homme sage et pieux l'a toujours attesté,
Mais le méchant épouvanté
Redoute le sépulcre et son horreur profonde!

Vérité trois fois sainte Ah! pour la démontrer

Ta douleur, o mon père! est assez éloquente;
Et dans mon âme que tourmente
Un doute criminel, cette foi va rentrer!

Brave la calomnie et sa perfide adresse:
Ton coeur s'est reposé docile, en la promesse
Qu'autrefois jura le Seigneur:
"Pour l'homme tendre et doux je garde ma douceur".

Témoins de tes vertus, les peuples te bénissent,
Et sur le front hideux de ceux qui te haïssent
Versent la malédiction,
De leurs noirs attentats juste punition.

Tes cheveux blancs du temps n'attestent point l'injure,
Mais un noble malheur!... Regarde à l'horizon
Ce volcan! Et dis-moi, si sa neige est si pure,
N'est-ce pas que le Ciel est voisin de son front?

La conjetura del señor Ibrovac no se mantiene si se repara bien en el sentido de los versos. No son versos dirigidos a un muerto, aunque en ellos se habla de sepultura. Muerto don Domingo de Heredia en 1849, no parece muy verosímil que su hijo, criatura de cinco años cuando él murió, recordase diez años más tarde su cabeza encanecida no por la edad sino por la calumnia.

Leyendo la poesía en castellano se nos aclarará sin duda el misterio:

A MI PADRE, ENCANECIDO EN LA FUERZA DE SU EDÀD

Es el sepulcro puerta de otro mundo:
Los sabios y los buenos
Así lo afirman, y de espanto llenos
Tiemblan los malos a su horror profundo.

¡Verdad sublime! ¡Oh Padre! Bastaría
Tu dolor elocuente
A demostrarla, y a fijar mi mente
En los tormentos de la duda impía.

Deja que vil calumnia se prepare,
Porque has obedecido
El acento del Dios que ha prometido
"Piedad y amor a quien piedad usare".

Los pueblos te bendicen: ellos fueron
De tu virtud testigos,
Y cargan a tus torpes enemigos
La justa execración que merecieron.

No tus canas fijó del tiempo el vuelo;
Sí noble desventura...
—¡Contempla ese volcán! ¿Su nieve pura
No prueba, di, su inmediación al cielo...?

Los versos castellanos que anteceden y que corresponden a los versos franceses se escribieron en 1820. Son de otro José María Heredia —el cual, por espíritu democrático, no usó con su apellido la partícula *de*, de José María Heredia, el cantor del Niágara, uno de los padres de la poesía hispanoamericana y el más insigne nacido en la isla de Cuba.

José María Heredia, nacido en Santiago igualmente, en 1803, y muerto en 1839, era considerado ya como una gloria de las letras. Hijo de don José Francisco de Heredia, hermano mayor de don Domingo, era primo hermano del futuro autor de *Los Trofeos*, a quien se dió probablemente el nombre que había de adquirir con él nueva fama como homenaje al miembro más ilustre de la familia recién arrebatado por la muerte.

Los versos de "Pepillo" son, por lo tanto, una traducción, muy fiel, si no muy elegante, de los versos de

José María, a quien, por razón de su homónimo, podremos llamar Heredia el Viejo. Los versos españoles de Heredia el Viejo, reproducidos en francés por Heredia el Mozo, muestran que las lecturas de éste le llevaban con rapidez al campo de la poesía. Ni es de presumir que sólo el poeta familiar le interesara. Antes bien, parece posible que, entre los libros por él devorados estuviese el Romancero, de donde proceden las tres composiciones en tercetos que se imprimen al final de *Los Trofeos* entre los sonetos y el poema de "Los Conquistadores del oro", únicas composiciones de mayor amplitud que el soneto, entre cuantas retuvo el poeta francés para su obra única.

La filiación de las tres piezas que Heredia titula también "Romancero", y que son "Le Serrement de mains, "La revanche de Diego Laynez" y "Le Triomphe du Cid", ha quedado bien determinada por Roger Delcombre en un estudio titulado *L'hispanisme de deux Parnassiens: Leconte de Lisle et José-María de Heredia,* publicado en 1922 por la revista *Hispania,* de París, y desgraciadamente incompleto. Se publicaron en 1885. Dos de ellas corresponden por su asunto a otras adaptaciones hechas por Leconte de Lisle y siguen más de lejos los textos originales. La otra, "Le serrement de mains", es más ceñida. Acerca de la prioridad entre Leconte y Heredia, aún puede haber duda. Los poemas de asunto español del primero están en la edición de 1878 de los *Poèmes barbares.* Los de Heredia datan de 1871, según la carta de su maestro que le aconseja algunas correcciones, dada también a la luz por el señor Ibrovac.

De todas suertes, el Romancero no influye directamente en Heredia sino en función a estos poemas en cierto modo tardíos. Leyéralo en su mocedad o no, es

indudable que hubo de conocer los poetas castellanos de los siglos de oro. Sin que se pueda señalar un punto concreto de influencia, salta a menudo en la lectura de *Los Trofeos* el recuerdo de los grandes sonetistas españoles. Cultivaron nuestros poetas desde el siglo XVI todos los tipos del soneto. Mas no fueron el soneto lírico ni el satírico los que pudieron causar en Heredia una impresión firme. En cambio, nos viene muy a la memoria, leyéndole, el soneto plástico, de que tantos ejemplos hay, singularmente en la obra del veinticuatro de Sevilla don Juan de Arguijo, muerto en el primer tercio del siglo XVII. Se piensa inevitablemente en el ciclo herediano de Hércules y los Centauros al leer este soneto:

A HÉRCULES

El jabalí de Arcadia, el león Nemeo,
el toro a los cien pueblos pavoroso
cayeron a mis pies y victorioso
de la hidra me vió el lago Lerneo.

El can de tres gargantas y Tifeo,
fieras guardas del claustro tenebroso
no burlaron mi intento generoso;
ni le valió caer al fuerte Anteo.

Ejemplos de mi ilustre vencimiento
son Aceloo, Busíris y Diomedes,
y el rey a quien huir Hesperia mira.

¿Mas por qué ufano mis victorias cuento
cautivo en tu prisión? ¡Cuánto más puedes
si me rendiste, oh bella Deyanira!

Y en toda la poesía española ¿qué soneto más objetivo que esta magnífica evocación de Lope que es el soneto 95 de las *Rimas* de 1609?

AL TRIUNFO DE JUDITH

Cuelga sangriento de la cama al suelo
el hombro diestro del feroz tirano
que opuesto al muro de Betulia en vano
despidió contra sí rayos al cielo.

Revuelto con el ansia el rojo velo
del pabellón, a la siniestra mano
descubre el espectáculo inhumano
del tronco horrible, convertido en hielo.

Vertido Baco, el fuerte arnés afea;
los vasos y la mesa derribada;
duermen las guardas, que tan mal emplea.

Y sobre la muralla coronada
del pueblo de Israel, la casta Hebrea,
con la cabeza resplandece armada.

Estos dos ejemplos de poesía clásica española corresponden totalmente al concepto del soneto en Heredia. Revelan, en la raza de donde salió el autor de *Los Trofeos*, el mismo gusto por la soberbia exterioridad, reveladora, en su digno continente, de una altiva distinción mental.

El soneto de Arguijo nos hace ver el mismo gusto por la sonoridad de los nombres que se advierte en todos los parnasianos, seguidores en esto del romanticismo victorhuguesco. Victor Hugo se embriagaba en el estrépito de los nombres exóticos, y aun los inventaba. Leconte de Lisle complicaba etimológicamente la ortografía para dar a los personajes de sus versos un empaque bárbaro. Heredia, dejándose influir por él, se

muestra más tímido. Su Hércules, por ejemplo, no es ya el osado Heraklès, sino el tranquilizador Hercule. En cambio su geografía y su historia le permiten expansiones como las de "Le vieil orfèvre" con su enumeración de artífices españoles:

Mieux qu'aucun maître inscrit au livre de maîtrise,
Qu'il ait nom Ruyz, Arphé, Ximeniz, Becerril...

o extasiarse en el nombre retumbante que le sirve para férreo broche de "Le tombeau du conquérant":

Puisque le vent du Nord, parmi les cyprières,
Pleure et chante à jamais d'éternelles prières
Sur le Grand Fleuve où gît Hernando de Soto.

De este procedimiento el propio Heredia vino a hacer la caricatura en el soneto "Un Nom", excluído de *Los Trofeos* y compuesto, según Henri Bordeaux, para regocijo de Théophile Gautier:

Quand je dis, à voix haute du fond de la gorge,
La liste des Seigneurs qui conquirent le val
De Mexico, suivant le Marquis sans rival,
J'entends dans l'air sonore un bruit d'acier qu'on forge.

Les cinq Alvarado, de Pierre jusqu'à Jorge,
Velazquez, Avila, Montejo, Sandoval,
Olid, Ordaz... chacun avec son bon cheval
Nourri de maïs d'or, au lieu d'épeautre ou d'orge.

Et parmi ces beaux noms plus vibrants que l'airain,
Il en est un qui tient tout un alexandrin,
Si grand qu'il peut sembler trop lourd pour un seul homme.

Celui qui le porta, simple caballero,
M'apparaît tel qu'un Cid géant, car il se nomme
Alonso Hernandez de Puertocarrero.

Llegamos con esto al punto en que culmina la exaltación hispánica en la obra de José María de Heredia. Su traducción de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* de Bernal Díaz del Castillo, cuyo primer volumen salió a luz en 1877 y los tres restantes en 1879, 1881 y 1887, da testimonio de su dominio de la lengua española y del empeño que puso en conservar a su versión el colorido del original, merced al empleo de un francés arcaico cuyos giros se adaptan mejor al texto castellano que la lengua más elaborada de los días modernos. El trabajo permitía, además, un conocimiento más exacto de la obra de Bernal Díaz que los textos españoles corrientes, pues hasta que don Jenaro García publicó en México, ya en 1904, su edición conforme al autógrafo no era posible leerla íntegra en nuestro idioma.

Esa traducción, la de las relaciones de la vida de doña Catalina de Erauso, la Monja Alférez, que tienen "toute l'allure aventureuse et picaresque d'un roman de cape et d'épée", la adaptación, que desconozco, de un cuento de Fernán Caballero, varias poesías fugitivas, en metro corto, de asunto español, "Redondillas", "Malagueña", "La Mort du Taureau", y ciertas cartas de España, escritas al *Journal des Débats* en enero de 1886, que también me son desconocidas, salvo por la mención bibliográfica del señor Ibrovac —según la cual, Heredia intentó en la tercera y última una empresa tan ardua como los empeños de los conquistadores, a saber, un *Essai de nomenclature des partis politiques*—, no determinan tan marcadamente los rasgos ancestrales de Heredia como sus sonetos de *Los Conquistadores.* El asunto, nuevo pudiera decirse en la literatura francesa, tomó inmediatamente estado. Son esos sonetos como ilustraciones de la historia de Bernal

Díaz, en que Heredia goza de algún descanso en la tarea que se ha impuesto, solazándose en las hazañas de aquellos hombres con los cuales pasó al nuevo mundo su antepasado don Pedro Fernández de Heredia.

A diferencia de Heredia el Viejo, Heredia el Mozo ostentaba con orgullo la partícula *de* en su nombre. Establecido en Francia, "Pepillo" hízose llamar Joseph de Heredia, hasta que adoptó la forma castellana pura, José María de Heredia, que convenía mejor, por ser la forma originaria, a su calidad de poeta parnasiano, y, desde luego, a su condición de ciudadano español, pues sus cartas de naturalización francesa no las obtuvo hasta 1893, el año en que se publicaron *Los Trofeos*. Cuidadoso de su persona, rico hasta que los disturbios de Cuba causaron, en 1868, la pérdida de las posesiones familiares, pero siempre acomodado, y en sus años últimos académico y bibliotecario del Arsenal, tuvo Heredia libertad para consagrarse sin preocupaciones de baja índole a sus estudios favoritos y a la lenta composición de su libro; tan lenta, que, pese a la admiración con que se recibía y coleccionaba cada soneto suyo, la musa satírica zumbaba, sin malignidad excesiva, en sus oídos. Decía un epigrama:

Monsieur Heredia est un homme qui compte:
Il a fait deux ou trois sonnets de plus qu'Oronte.

También a propósito de su voz sonora tenían que decir los eternos burlones:

Tout tremble: c'est Heredia
A la voix farouche et vibrante...

Y aun en el cenáculo de los parnasianos, donde abundaban los hombres modestos de fortuna y de porte, su misma elegancia le acarreó un remoquete tampoco ma-

ligno en demasía: se le llamó "l'homme du monde", pero en griego, "o anthropos tou cosmou".

Su familiaridad con el castellano, mantenida por el trabajo asíduo sobre los textos españoles que tradujo, aunque se perdiera con el uso constante del francés, permitióle componer en nuestra lengua tres sonetos, no recogidos ni aun mencionados por su reciente biógrafo, y dedicados a la memoria de Heredia el Viejo, ante cuya estatua, erigida en Santiago de Cuba el año 1917, fueron leídos por un poeta cubano. Dice en el último de ellos:

Y abandonando el habla de la Francia
en que dije el valor de los mayores
al evocar a los Conquistadores
en su viril, magnífica arrogancia,

hoy recuerdo la lengua de mi infancia
y sueño con sus ritmos y colores
para hacerte corona con sus flores
y envolver tu sepulcro en su fragancia.

Ignoro la fecha exacta de estos versos. La alusión a la obra realizada es vaga en demasía; mas como prueba son concluyentes.

Al examinarlos antes de ahora, afirmábame en mi opinión de que Heredia, poeta, necesitaba de una disciplina clásica. Sus sonetos en español, como quizá haya podido verse por los dos cuartetos citados, se ajustan mejor a los ritmos de ayer que a los ensanchados de la nueva poesía castellana.

Los traductores de Heredia no han podido encerrar su soneto francés en el molde del endecasílabo. Recientes influencias, entre las que se ha de contar la de Heredia mismo, han dado curso corriente al soneto alejandrino que sólo por excepción aparece en nuestra lírica

antes de las postrimerías del siglo XIX (el ejemplo más conocido es el de cierto soneto de Pedro Espinosa, en el siglo XVII). La fuerza expresiva de Heredia, hecha de exactitud y concentración, es difícil de trasladar cabalmente a otro idioma. El castellano, rico de sonoridades, un tanto seco, más certero de color que delicado de matices, puede reproducir bien el espíritu de la poesía herediana, puesto que ese espíritu está en la poesía francesa por ser él español. La letra ya es más difícil. Basta echar una mirada por las innumerables versiones que se han hecho en España y en América de los sonetos más famosos para convencerse de las dos cosas.

Cita sólo el señor Ibrovac la versión completa del Duque de Amalfi, o sea Antonio de Zayas, primera publicada en volumen, a la que siguieron la del poeta dominicano Max Henríquez Ureña, y la del colombiano Ismael Arciniegas. Todas ellas tienen partes desempeñadas con gran fortuna. En el español adviértense, sin embargo, sobradas inexactitudes y atroces violencias, sobre todo en el encaje de la rima; y en los otros hay mayor sencillez, pero, en ocasiones, se nos da el cruce de rimas que el propio Heredia consideraba defectuoso.

Anda también anunciada y es parcialmente conocida una versión íntegra del poeta argentino Leopoldo Díaz, a quien el señor Ibrovac, con notoria y feliz inexactitud, daba por muerto, al mencionarle no por esa versión, sino por sus libros originales *Las sombras de Hellas* y *Atlántida conquistada*, impresos con la traducción francesa. Mis notas registran los nombres de unos cincuenta traductores, entre españoles e hispanoamericanos; quizá no haya una sola república de América en la que no pueda señalarse un traductor. Sólo del soneto *Los Conquistadores* he contado quince versiones distintas, entre las que está la más antigua, y no la más

feliz de cuantas representan a Heredia en castellano: la del colombiano don Miguel Antonio Caro, publicada en volumen el año 1891.

Mas el verdadero influjo de Heredia vése en el diluvio de pequeños "trofeos" que cayó sobre la poesía española y la hispanoamericana. Los poetas de nuestra habla han desarrollado los temas de Heredia, así los clásicos, de manera visible en Salvador Rueda, como los de la conquista, que tanto lugar ocupan en la obra de José Santos Chocano, perdiendo casi siempre, al mudar de lengua, su cualidad esencial, su concentración de líneas y su amplitud de perspectiva. Antonio de Zayas en sus *Joyeles bizantinos* y en sus *Retratos antiguos* acusa la influencia del poeta que más adelante tradujo. Una advertencia hay que hacer: que el influjo de Heredia viene a las letras de habla española mezclado con el de otros poetas de muy distinto cuño.

Determinada, en primer lugar, la general influencia reciente de la poesía francesa sobre la española por el ejemplo de Rubén Darío, los parnasianos y los simbolistas empezaron a ser conocidos y estudiados a la vez en ambas Españas. Samain y Régnier, influídos por Heredia, influyen a su vez en los nuestros. El estudio es muy complicado y valdría la pena de que alguien lo intentara.

III

FRANCISCO A. DE ICAZA

AUN VENCIDO POR la enfermedad, que iba minándole poco a poco, sin reducir su voluntad, siempre firme, don Francisco A. de Icaza conservaba el gusto insaciable, la vibrante pasión de las letras.

Pocos hombres he conocido más entregados a la vocación de su vida. Diplomático y hombre de mundo, era Icaza, ante todo, un escritor enamorado de la literatura, un escudriñador de sus intenciones y de sus revueltas, lo mismo en las manifestaciones sólo reveladas por el documento de archivo, lleno de polvo, o por la conjetura erudita, que ocultas en los más secretos rincones de la vida literaria de su tiempo. Doble erudición, de lo pasado y de lo presente, que un ánimo torcido podría interpretar, y ha interpretado más de una vez, como mera curiosidad quisquillosa, pero que no fué, en suma, sino amor de la verdad, ansia de ver las cosas a su luz, de palparlas, de esclarecer un resto de desconfianza. Si hubiera que buscar un símbolo, una figura con que compararle, tendríamos que ir fuera de la literatura: se me ocurre ahora que Icaza fué algo como el apóstol incrédulo, como Santo Tomás, sin defecto en la fe, pero ansioso de la prueba material, sólo satisfecho al tocar con sus propios dedos la llaga.

Esta disposición de su mente le llevó a términos de exigencia en que su afán de precisión, unido a una información amplia y exacta, pudo parecer obstinado y sañudo en demasía, desde su *Examen de críticos*, en

que se muestra su saña, nunca apaciguada, contra la Pardo Bazán. Tuvo Icaza, con el amor por los asuntos literarios a que su erudita curiosidad le llevaba, la pasión complementaria de los celos. Amó el secreto en el trabajo, el rigor y la sobriedad elegante en la exposición. Sus lectores conocen bien las altas cualidades de su estilo y su constante amenidad, compatible con la erudición más segura.

Sus escritos de literatura española antigua, iniciados con aquel estudio sobre *Las novelas ejemplares de Cervantes*, premiado en público certamen, y cerrados con los referentes a Lope, uno de los cuales fué asimismo laureado en España con el premio nacional de literatura el año 1923, tocan a puntos de alto interés para la historia de nuestras letras, y esclarecen, definitivamente en ocasiones, muchos temas no bien fijados con anterioridad: Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva —de quien editó, primero en la Colección de Bibliófilos y luego en la de Clásicos Castellanos, las principales obras—, Mateo Alemán, Salas Barbadillo, fueron estudiados por Icaza con escrupulosa atención y gran novedad de miras. Icaza no es nunca el erudito a secas; por ejemplo, en el libro titulado *Sucesos reales que parecen imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, y Mateo Alemán* (1919) nos da al lado de la erudición como tres novelas cuyos héroes son los tres ingenios andaluces que pasaron a tierras de Nueva España. Alemán participó del sino adverso que parecía perseguir al arzobispo García Guerra que le llevó en su séquito. Cetina murió en la Puebla de los Angeles acuchillado a traición por Hernando de Nava, hijo del conquistador y prototipo remoto de nuestros señoritos de trueno. Morir ante las rejas de una dama, por las señas nada esquiva, es, al fin, un *bel morir* para un poeta enamora-

dizo. ¡Por cuánto más feliz no ha tenérsele, pues, que al melancólico Cueva o al triste Mateo Alemán, poniendo un remate de ascética filosofía a su accidentada existencia de héroe picaresco!

Los datos nuevos, las aportaciones y testimonios autobiográficos desconocidos o casi ignorados, las rectificaciones de todo género a los trabajos de mayor autoridad, a los de Hazañas sobre Cetina, a los de Wolff sobre Cueva, a los de Fernández Guerra y Rodríguez Marín sobre Mateo Alemán, harán gustosa la lectura de este libro y de los demás de su índole a los que busquen algo más que una exposición clara y limpia de resultados; por suerte, lo más fantástico aparece sostenido por documentos que quitan sospecha, si no bastara a tranquilizarnos la absoluta seriedad literaria del biógrafo. Entre lo más curioso que cita están esos fragmentos de *Los cuatro libros de los Inventores de las Cosas,* en que Juan de la Cueva, con mayor buena fe que dotes poéticas, intentó una poesía científica:

Nerón fué el que inventó cocer el agua...

Con tan donoso invento, de utilidad innegable, nadie habrá que no tenga a Nerón por uno de los más grandes bienhechores de la humanidad. Y ya no habrá nada que nos sorprenda: ni saber quién fué el precursor de nuestra españolísima fiesta:

El que en Roma primero corrió toros
por fiestas, y con lanza y a caballo
los mató, fué el valiente Julio César...

Pero ¿qué más?, si hasta lo que tenemos por más alto es invención humana:

Los dioses fué invención de los egipcios
y entre quien los primeros se hallaron.

Nadie negará espíritu racionalista a este nuevo Lucrecio pedestre, que se redime por muy contadas poesías en que toca a la verdadera emoción y por aquel consejo que lanzó un día a la turbamulta de los poetas, y que él mismo empezó por no seguir:

Huye la ligadura
del raro consonante...

El prólogo de Icaza al *Diccionario biográfico de Conquistadores de Nueva España* no ha de ser olvidado. En la edición de esta obra, que le acarreó serios disgustos y produjo, en México, graves controversias, puso el cuidado y la escrupulosidad que eran distintivo suyo.

Ni cabe olvidar al poeta de *Efímeras, Lejanías, La canción del camino,* tres libros de los cuales pasó lo sustancial a un volumen reciente, a un *Cancionero* que reúne su labor poética, recogida, selecta, impecable de forma, noble siempre en el recatado sentimiento de que fué brotando. Cuando se estudie como es debido el comienzo de las corrientes poéticas que culminan en Darío, se dará a Icaza el puesto que le corresponde y que muchos se han olvidado de concederle. Muy al tanto, desde su juventud, de las tendencias literarias europeas, pronto su espíritu las adoptó, vaciándolas en una forma de puro abolengo castellano. Lo más de su vida se pasó en España, en donde encontró sus afectos familiares y tuvo sus amistades más profundas. Y, sin embargo, entre sus últimos versos cuentan con muy hondo latido los que dedicó a México, su patria.

Entre los hombres de Nueva España y los de la Es-

paña antigua, la comunicación ha sido siempre fácil, la comprensión no ha tropezado en obstáculos de mayor monta. Los mexicanos cultivan con elegante garbo la lengua madre. Guardan muchos de nuestros giros castizos, aciertan espontáneamente con la pura ley del idioma. Icaza, entre los escritores de su país, es de los más próximos, por la forma de su prosa y de su poesía, al genio de España. Aun en las traducciones que hizo, singularmente de poetas alemanes, Nietzsche, Dehmel, Liliencron, Hebbel, su prurito de castellanizar la expresión le hace dar, a menudo, nueva y personal fisonomía a la musa germánica. Huye Icaza en sus versos de una traducción literal y de una imitación estrófica de los poetas que le sirven de modelos. Busca formas castellanas susceptibles de acoger la esencia de la poesía original, y aunque predominen las combinaciones usuales en nuestra métrica, no vacila en darles a veces una moderna libertad. Entonces las preferimos. Los metros propios, cuando no equivalen en absoluto a los de la poesía que se traduce, le cambian el tono. Icaza ha buscado la fidelidad sustancial antes que la literalidad menuda, como decía Dante Gabriel Rossetti, buena autoridad en la materia. Y de seguro no tendría inconveniente ninguno en suscribir estas palabras del gran poeta inglés: "El nervio de una traducción rítmica está en este precepto: no se ha de convertir una poesía buena en una mala."

Ocurrente, chispeante, mordaz en la conversación, siempre a punto la anécdota oportuna, siempre en los labios el recuerdo de la vida literaria, siempre viva la evocación de la figura del pasado, lleno de ciencia del vivir, apasionado por la charla, curioso del libro, ávido del documento, en su poesía encuentra una nota de singular limpidez que no es raro ver teñirse de melanco-

lía. Sus versos no son sólo elegantes —y nunca pierden esta cualidad—; son versos en que va cantando confidencialmente "la vida honda y la emoción fugitiva". Pero lo permanente y lo fugaz, en él, adquieren, lo mismo en los mejores momentos juveniles que en la madurez varonil, ese tinte nostálgico y crepuscular que alguien ha señalado como típico de la poesía mexicana; cualidad que, por cierto, Icaza se negaba a admitir citando ejemplos, no muy convincentes, en contra, pero que él, con su aportación personal, indudablemente confirma.

EFREN REBOLLEDO

HA MUERTO EN Madrid, a los cincuenta y dos años de edad, Efrén Rebolledo, el poeta mexicano. Formaba parte de la misión diplomática acreditada en la corte, y era el consejero de la Legación, cuyo jefe es Enrique González Martínez, el gran lírico, y en que figura además como secretario Jaime Torres Bodet, uno de los más seguros valores nuevos en las letras americanas. La tradición que unía a la representación diplomática de México en Madrid un alto prestigio literario —Riva Palacio, Peza, Sierra, Icaza, Nervo, Urbina, entre otros— mantiénese hoy con tanta brillantez como en otros días.

Efrén Rebolledo llevaba próximamente un año entre nosotros. Apenas había frecuentado la vida literaria, por motivos de salud, muy quebrantada en estos meses últimos. Uno de sus libros, impreso con tipos españoles, fué su verdadero, su único acto de presencia. No era sino reimpresión parcial de un volumen que contenía una colección de sus rimas: *Joyelero.* A la bibliografía de este poeta, tan curiosa, le faltaba el tomo español. Además de los publicados en México, la lista de los suyos registra un tomo de *Rimas japonesas,* impreso en Tokio, "en las oficinas del Shimbi Shoin", el año 1907 —se hizo una sola tirada de trescientos ejemplares en papel crespón con ilustraciones de Shunjo Kihara—; otros tomos se imprimieron en Cristianía el año 1922: *Saga de Sigrída la blonda,* narración en prosa, y *Joyelero.*

El último contiene las poesías completas de Rebolledo. El título conservado en la edición selecta de Madrid, modifica el que primitivamente sirvió al poeta cuando, después de varios tomos impresos en Guatemala, reunió el año 1907, en una edición de París, sus poesías juveniles. *Joyeles* les llamaba entonces.

Basta el título, muy de la época, para que un lector de poesía sitúe inmediatamente la de Efrén Rebolledo en el panorama de la lírica moderna. Era el momento de las estrofas pulidas, de los versos trabajados, de los vocablos ricos, de las evocaciones exóticas. La vida viajera del poeta-diplomático le proporcionaba, directamente, algunos de los temas entonces preferidos. La sugestión oriental se manifestó en aquellas *Rimas japonesas*. Y al lado de inspiraciones puramente descriptivas, su espíritu refinado y sensual iba cuajándose en composiciones eróticas, atrevidísimas en el concepto y siempre vestidas con atavío verbal muy depurado.

Amado Nervo, a cuya generación pertenecía Rebolledo (la generación llamada en México de la *Revista Moderna)*, le definió como "un modernista de alma parnasiana". Más me agradaría invertir la fórmula. Su exterioridad, la materia dura del verso es eminentemente parnasiana: lo "modernista" es el espíritu, contagiado de todas las fiebres que caldeaban la inspiración de aquellos días. "Yo le llamaría más bien alto artífice que alto poeta", decía Nervo. "Fríamente cincela, pule, labra, disloca, ductiliza, engarza." Esta definición, que se remonta al primer libro de Efrén Rebolledo *(Cuarzos*, Guatemala, 1902), conserva en gran parte su exactitud. Su poesía revela inmediatamente las cualidades del artífice:

La luz borda las sendas con adornos
sutiles, que son mágicos dibujos,
y reproducen formas y contornos
como por arte de pinceles brujos.
Simula con sus líneas en la tierra
aguafuertes, grabados, arabescos,
marfiles chinos, punto de Inglaterra,
y tallados altares plateresco.

Pertenece a la hora en que el verso gusta, busca filiación entre las artes plásticas y les pide sus procedimientos y sus refinamientos. Pero esa materia se anima, como queda dicho, por una llama sensual, a veces disimulada por un capricho alegórico, tal como en los ágiles pareados de su más famosa composición:

De los sátiros traidores
de las selvas moradores,
yo fuí el más enamorado,
el más tierno y más osado...
Tras el biombo de las ramas
yo encendí las rojas llamas
de mis lúbricas pupilas,
contemplando en las tranquilas
linfas puras y rizadas
el cortejo de las driadas...;

y a veces manifiesta en directísima expresión, como en los sonetos amorosos de *Joyelero*, emparentados con los más encendidos de Herrera y Reissig y de Leopoldo Lugones. Algunas narraciones y la versión de *El crimen de lord Arturo Savile* y de *Intenciones*, de Oscar Wilde, completan la labor literaria de Rebolledo, no muy extensa, e interrumpida cuando aún hubiera podido acrecentarse con nuevos libros.

TABLADA Y EL HAIKAI

TABLADA. A Tablada le clasifica la *Antología de poetas de México,* publicada en 1920 en la ya larga y acreditada serie de volúmenes mexicanos que se denomina "Cultura", entre los "Poetas de la *Revista Moderna* (1898-1911)". Esa *Antología,* con la clasificación de su índice, es instrumento utilísimo de confrontar con el otro libro indispensable para el estudio de la poesía de Nueva España: con los *Poetas nuevos de México,* recopilación ordenada y anotada cuidadosamente, con biografías, bibliografías y opiniones críticas, por Genaro Estrada (México, 1916).

La *Revista Moderna,* en que predominó un hombre cuya fisonomía de escritor queda hoy en segundo término, Jesús E. Valenzuela, es, para la historia literaria, la revista de Amado Nervo. Los que éramos amigos del poeta de *Serenidad* nunca dejábamos de recibir aquellos cuadernos en que los nombres españoles alternaban con los de las nuevas generaciones mexicanas. Recogía la herencia de la *Revista Azul* (1894), iniciadora del "modernismo"; alcanzaba con Nervo y los suyos el pleno florecer de las nuevas tendencias.

José Juan Tablada es uno de los hombres en quien más finamente se concretaron. Su *Florilegio,* del que tenemos a la vista la edición parisiense de 1904, armoniza suntuosamente algunos de los temas persistentes en aquel tiempo, entre otros el exotismo. Una estancia en el Japón, hacia 1900 —año en que aparecen fechadas las más de las poesías extremo-orientales

de su libro—, vino a añadir sabor a lo antes atisbado quizá sólo a través de ciertas curiosidades europeas.

La elaboración de motivos japoneses, en el libro citado, es del todo occidental. Hasta sus traducciones y paráfrasis de poetas antiguos del Japón tienen ese carácter. Así ésta de Saigio:

Entre la humedad sombría
de las rocas, alejado,
y huyendo la luz del día,
mis amores he contado
a la noche negra y fría...

La forma, sobre todo, acentúa el sentimiento romántico. Diríase oír un fragmento de Espronceda, tomado quizá no muy lejos de las "Hojas del árbol caídas..."

Pero el Tablada de que hablaremos hoy, posterior al *Florilegio* y a la formación de las dos antologías mencionadas, monta de otra suerte su poesía, Ahora, impresionado por un arte más rápido y sintético, perseguido por las últimas generaciones literarias, toma también sendas que parten de Oriente. Quizá no conocemos toda su nueva labor, recogida en ediciones cortas, con ilustraciones del propio autor, como las de *Un día,* impreso en Caracas (1919), o ajenas, como las de *El jarro de flores,* publicado en Nueva York. Estos dos libros dan pie a nuestro comentario.

EL HAIKAI. No cabe engañarse acerca del propósito que movió a Tablada en la composición de ambos libros, subtitulados "poemas sintéticos" y "disociaciones líricas", respectivamente. Descontento de la crítica, empéñase ahora en establecer el carácter de sus nuevas poesías:

"Los 'Poemas Sintéticos', así como estas 'Disocia-

ciones Líricas', no son sino poemas al modo de los 'hokku' o 'haikai' japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que sólo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bambudos generales de Haití."

He aquí la protesta, en primer lugar, mostrándonos un atisbo del hombre de combate, aludido de soslayo por Genaro Estrada. Luego la definición:

"El 'Haikai' de floral desnudez, no necesita búcaros.

"Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía."

Luego el desarrollo europeo:

"Un año después de la publicación de *Un día, La Nouvelle Revue Française* (N. 84, Sept. 1, 1920) publicó 'haikais' escritos en francés por doce poetas de Francia, bellísimos algunos..."

Se engañaría el que creyera que Tablada se las da de precursor del "haikai" europeo: no hace más que establecer su prioridad en cuanto a la lengua castellana, ya que el florecimiento español, y parte del americano, en cuanto al "haikai", procede de la fuente francesa que marca a su vez precursores: el libro de Couchoud, *Sages et poètes d'Asie*, las versiones inglesas de B. H. Chamberlain. No sería difícil encontrar en Lafcadio Hearn y en poetas angloamericanos de hoy otros precedentes.

Los haikais de Tablada. Todo el acento que les faltaba a las versiones del japonés, según veíamos, aparece en los originales japonizantes de Tablada: véase

"La garza", de *Un día:*

Clavada en la saeta
de su pico y sus patas,
la garza vuela.

O "Las abejas", del mismo libro:

Sin cesar gotea
miel el colmenar,
cada gota es una abeja.

O la "Libélula", de *El jarro de flores:*

Porfía la libélula
por prender su cruz transparente
en la rama desnuda y trémula...

O éste:

Día lluvioso:
cada flor es un vaso
lacrimatorio.

Otro más, por último, titulado "Peces voladores":

Al golpe de oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.

Al ir buscando las citas, hemos pasado insensiblemente de lo más japonés a lo más occidental, a un barroquismo gongorino, como el que es visible en el último haikai: un poco de gongorismo no va mal con el espíritu de esta poesía. Alguna vez hemos señalado en Góngora cierto japonismo de imagen.

Los haikais de Tablada apresan al vuelo —creemos que basta lo citado para hacerlo evidente— algunas

imágenes en que tiembla la poesía de lo vivo. Eso se propone el haikai, vehículo, pero no único —¡no faltaba más!—, del pensamiento moderno. "Esa flor se daba también en nuestros climas", dice un sutil comentador castellano de los haikais franceses. Cierto: nuestros climas de Europa, en que se pueden pescar haikais en el revuelto río de Quevedo, o cazarlos con las *Historias naturales,* de Jules Renard.

OTROS HAIKAIS MEXICANOS. Cita el propio Tablada otros poetas del haikai entre sus compatriotas. "Uno —dice—, Rafael Lozano, muestra plausible propósito de sobriedad." De Carlos Gutiérrez Cruz encuentra perfecto "El alacrán":

Surge de algún rincón
enmedio de un paréntesis
y una interrogación.

Un elegante tomito, *Tacámbaro,* de J. Rubén Romero (México, 1922) rinde a Tablada el debido tributo y mezcla a su vino una gota de Jules Renard y otra de Luis Carlos López. Una "Serenata", de Rubén Romero:

La guitarra
tiene embobadas a las estrellas
con las historias de amor que narra.

En Romero el epigrama lírico se vuelve a menudo, con mucha gracia, epigrama satírico, y no sólo en Romero. El haikai se occidentaliza.

LA CUESTIÓN MÉTRICA. En japonés, el haikai es un poema de forma fija: diez y siete sílabas en tres versos. El "Día lluvioso", de Tablada, nos da su equivalente en sílabas españolas.

Pero ya se ve, por los citados, que no todos los hai-

kais se ajustan a ese rigor métrico. Un ritmo más o menos sutil, más o menos sensible, basta para el haikai de occidente. Ni siquiera son indispensables los tres versos.

Después de esto, si un día nos dicen que en el Japón llaman soneto a la agrupación caprichosa de versos desiguales en número indeterminado, no tenemos derecho a reírnos.

ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ

Palabras leídas en una velada de homenaje, celebrada en el Teatro de Bellas Artes de México, el 2 de Agosto de 1939 *

Los organizadores de este acto, que honra, sin duda, a un poeta, pero que honra también a la sociedad que sabe rendirle su tributo de admiración y rodearle de su respetuoso cariño, me han encomendado, al señalarme el título de mi disertación, una tarea que sería sin duda difícil si yo no tuviese para desempeñarla más que mis propias fuerzas; pero que viene a ser la más fácil porque, a decir verdad, todo lo que yo diga lo sabéis ya vosotros, y del poeta no puede haber elogio mejor que el sentido último de este acto y el aplauso con que recibís sus composiciones: música, la del aplauso, tan profunda y tan vigorosa como la que ilustres compositores han escrito haciendo suya esa noble inspiración de que han brotado, al compás de una vida, estrofas llamadas a durar más que todos nosotros, porque surgieron de las hondas fuentes del espíritu al contacto de puras emociones humanas y lograron su forma perdurable en palabras no nacidas con el afán de sorprender y arrebatar, sino aplicadas a ceñir aquella emoción estrictamente, sin ostentarla, pero sin disimularla o tratar de esconderla en suntuosos laberintos de imaginación.

Podría preguntarse el crítico si los versos de Gon-

* Estas palabras resumen ideas expresadas en otros estudios

zález Martínez son versos actuales; y no faltaría en su auditorio quien aventurase una respuesta negativa. Pero quizá no pudiese dar contestación satisfactoria a una nueva pregunta, para declarar con razonable exactitud lo que se entiende por versos actuales.

Versos actuales, todos los que ahora se producen, no creo que lo sean; a mí no me disgustaría emplear este vocablo no en su sentido académico de presente, o de perteneciente al grupo de que se habla, sino, con cierto anglicismo, en el de reales, existentes y verdaderos. Para mí tan actual es el verso que en estos instantes viene a tener logro bajo la pluma del más grande poeta vivo, como el grabado para siempre en la memoria humana desde que se cuajó en inmortales palabras, con una misión que canta en sus sílabas desde que nació, en cualquier tiempo o lugar, en el griego de Safo o en el latín de Virgilio, en el inglés de Shakespeare o en el francés de Villon, en el italiano de Leopardi o en el español de Manrique, hasta el instante en que un hombre de hoy lo evoca, para saborear su recóndita esencia o para hallar consuelo o estímulo en su música eterna. Aquellos versos, cuando nacían, brotaron de un ímpetu rebelde o de una condensada materia de tradición, pero, en un caso o en otro, se manifestaron como hallazgo cabal, sin mejora posible, como no la tienen la piedra preciosa o la flor, el cuadro en el pinto de la pincelada maestra o la estatua cuando ha recibido el golpe supremo del cincel que los ha vuelto actuales para siempre, sin sujeción a mudanzas de sensibilidad o cambios de gusto. Dios siempre es actual.

No habrá que ir buscando a Enrique González Martínez entre los cultivadores de novedades llamativas, que ha sabido conocer y estimar, distinguiendo entre ellas las que eran goce pasajero o postura insostenible

y las que estaban destinadas a perdurar, vueltas también actuales, por haber nacido con el sello de la perfección, que puede no reconocerse de pronto, pero que siempre acaba por alcanzar pleno brillo, como las estrellas que tardan siglos en llegar con su luz a la tierra de los hombres. Antes bien, González Martínez se habrá manifestado, en algún momento, como contrario a novedades, suponiendo que aún lo fuesen, cuando él formulaba aquel artículo de su credo ajusticiador:

Tuércele el cuello al cisne...

Tranquilicémonos: con toda la razón que asistía a nuestro poeta en el instante de *Los senderos ocultos*, ni el buho sapiente se ha entronizado en la poesía ni el cisne ha dejado de surcar majestuosamente sus lagos familiares. Nada de lo que llega a la plenitud, en poesía, muere. Muere el hombre, por eso, porque no ha llegado a plenitud; porque no puede llegar a plenitud en la tierra, si es verdad aquel otro verso inmortal:

Ciego ¿es la tierra el centro de las almas?

El cisne, símbolo y figura de una poesía, no muere como no ha muerto el ruiseñor, símbolo de otra; como no ha muerto el cóndor, en quien se podría incorporar todo un vuelo torrencial y altisonante de cantos heroicos. Siguen viviendo... ahí: en la estrofa de Olmedo, en el jardín de Julieta o en el lago de Rubén Darío, es decir, en los lugares de donde no debieron salir, para caer, profanados, entre las hortalizas de los sembrados más vulgares.

Pero la vindicación del buho frente al cisne no es más que un momento en la poesía de nuestro gran poeta mexicano. Mejor nos la declararía aquel huésped sin

nombre que llama a la puerta cerrada por azar en el libro de sus *Parábolas:*

¿No te basta saber que soy un hombre?

(Dejadme, en un paréntesis, señalar el supremo arte de esta composición, planteada como un enigma y desenlazada con una sobria imagen visual, llena, en su sencillez, de grandeza y misterio:

A sus palabras, pienso que mi vida
es como una pregunta suspendida
en el arcano mudo, y digo: Pasa;
sea la paz contigo en esta casa.
Y entra el viador, y nos quedamos luego
al amparo del fuego.
Nuestro mutismo sobrecoge y pasma,
y cual doble fantasma
que evocara un conjuro,
se alargan nuestras sombras en el muro...

Arte análogo al que campea, en tono más íntimo, impregnado de emoción personal, a través de no pocos años, en cierto soneto que destella en las páginas de *Ausencia y canto,* uno de los libros últimos del poeta:

La vida me la dió; la misma vida
me la arrancó... Bendigo aquella mano
propicia al don, y el insondable arcano
que me roba la dádiva ofrecida.

La vida me la dió... Llegó vestida
de azul de luna a mi cubil profano;
trocó en plegaria mi lamento humano
y en templo la humildad de mi guarida.

En el engaño de perenne aurora
y en plenitud de amor, sonó la hora
de volverla a su origen y a su esencia...

Trazó al huir un signo de futuro,
y peldaño a peldaño el pie seguro
la sigue por la escala de la ausencia.

La emoción más profunda se ha hecho, en los últimos versos, imagen visible, casi material, y no impresionante por su apresto, sino por su misma desnudez de atavío, que deja la emoción casi intacta.)

Hasta aquí ha llegado el paréntesis, del que vuelvo ahora al punto en que lo abrí en plena disertación, cuando insinuaba que la clave más oportuna para penetrar el último sentido poético de la obra de González Martínez podría estar en la figura de aquel hombre misterioso, desconocido, que una noche llama a su puerta y va a sentarse, sin proferir palabra, junto al hogar. Desconocido, misterioso. ¿Quién más enigmático, para el hombre, que el hombre mismo? Mas, por encima de todo, hombre. Es decir: mi hermano, mi otro yo, mi yo hecho carne en ajeno cuerpo. Hombre, con toda la grandeza, con toda la pequeñez y limitación humana en un solo ser. La poesía de Enrique González Martínez se me aparece, y en otra ocasión tuve la de formularlo, como la del hombre que en su arte muestra la serenidad de su espíritu, declarada ante todo y constantemente por la tersura de la forma que aparece, sin embargo, como agitada de pasiones, surcada de avisos, cruzada por señas, como si fuese un continuo diálogo entre el mundo exterior y la realidad invisible.

"La clave de la melodía —he dejado escrito en otro lugar— es una serenidad trágica. Ser hombre: delicia y tortura a la vez. Un gozo sin mañana, hecho de aquella misma comunidad del alma con las cosas; un estremecimiento de la porción de espíritu universal que se ha recogido en la imaginación del poeta para disper-

sarse después: afanes y ensueños, salen a los caminos como en la "Parábola de la vuelta al redil":

Mas como ya cayeron las sombras del ocaso,
como en la torre antigua ya resonó la hora,
a su redil del alma se vuelven paso a paso
con la esperanza inútil de una imposible aurora.

Una esperanza *inútil,* y además una aurora *imposible.* Mas la desolación de los adjetivos no llega a deshacer el encanto de los nombres: *inútil,* pero esperanza; *imposible,* pero aurora. Grandeza del hombre, acogido, cuando los dioses callan, al dios creado por su propia ilusión, a sabiendas de que es su propia criatura."

Y aceptación del destino humano, gozándolo o sufriéndolo como tal destino, como razón suficiente de la existencia. Nunca me ha parecido más clara esta apreciación de la personalidad íntima de nuestro González Martínez como en otros versos recientes, incorporados con los de su libro último, *Tres rosas en el ánfora.* Son los del soneto que dice:

No ha de besarme en la angustiada hora
de mi trance mortal, y será en vano
que busque la caricia de su mano
con el afán con que la busco ahora.

Será el morir como distante aurora
perdida en sueños; sentiré cercano
el leve soplo de un suspiro hermano
o la filial desolación que llora.

Su beso, no... La trágica amargura
de su último mirar en mí perdura
cada vez más tenaz y más adentro...

Aquellos ojos de paloma herida
sellaron la suprema despedida
por si no hay otro viaje ni otro encuentro.

Yo no sé, señoras y señores, si he cumplido el encargo que se me encomendó. No es elogio de un poeta, que no los necesita, esta excursión rápida por sus versos, señalando algunas de las cualidades que a mí, lector, me lo definen y ponen de relieve, y que tú, lector, puedes encontrar, las mismas u otras más sutiles, entrándote en sus libros. Pero ya dije que el mejor elogio lo hacíais vosotros, y no he de presentarme en competencia de admiración. Yo sé que, cuando busco a Enrique González Martínez y no me encuentro inmediatamente con su rostro sereno, su risa franca y su mano amiga, tomo un libro suyo y al instante estoy delante del hombre: porque esto es su poesía, ni más ni menos: el hombre, actual y eterno, el Hombre en toda la extensión de la palabra.

FACETAS DE ALFONSO REYES

I

LAS *HUELLAS*

ENVÍO. Ahora, mi querido Alfonso, que está usted en París hablando de México, me propongo, libre de su influencia, evadido de nuestra amistad, decir algo de su libro último. Esa amistad de todos los días anudada desde que la vida le trajo a Madrid, me ha quitado muchas veces la pluma de la mano que se me iba hacia ella después de haber leído unas páginas suyas. Yo creo que no sabré escribir nada acerca de usted mientras le tenga a mi lado. ¿Tendré que afirmarle después de esto, que no me corre prisa escribir acerca de usted? Y no es que tema a su juicio. Yo sé, querido Alfonso, que usted es de los pocos a quienes se puede sinceramente elogiar, sin que, pasado el elogio, lo echen a mala parte.

Porque voy, decididamente, a elogiarle, y tiene que ser a propósito de lo más inesperado, de un libro de versos.

EL VERDADERO ALFONSO REYES. Cuando se pregunta en Madrid quién es Alfonso Reyes, los enterados dicen: Un erudito. Ha trabajado sobre los clásicos, editándolos, comentándolos. Desde su primer volumen, *Cuestiones estéticas*, supo hacerlo ver. También le han interesado los temas históricos. Es hombre de mucha lectura, formado en los libros, se ha especializado en

Alarcón por patriotismo y en las cuestiones gongorinas por inclinación.

Sí; eso es Alfonso Reyes. Pero la *Visión de Anáhuac* y los *Cartones de Madrid, El suicida* y *El cazador* nos dan otro. El ensayo, en toda su variedad, aparece en estos libros rico de jugo personal, de experiencia viva. Y, de pronto, en *El plano oblicuo,* un salto de humor, nada brusco para quien le viniera leyendo, le lleva al borde de la pirueta.

¿Cuál es el verdadero Alfonso Reyes? Todos: el que lo dude, podrá convencerse ahora leyendo *Huellas* (México, Andrés Botas e Hijo).*

El verso revelador. En verso no se miente. Es más: en verso no se puede disfrazar la personalidad íntima. El dios que se apodera del ánimo cuando el poeta está en su labor creadora, es un dios intransigente con el menor disimulo.

Es también un dios tolerante. No le pide al poeta —como cierto público que empieza en la crítica usual— una actitud definida de una vez para siempre. Que hoy haga reír el que antes hizo llorar, claro que en el momento oportuno, pocos lo admiten. Al dios le interesa no más que, si se hace llorar, como si se hace reír, se haga llorar y reír de veras.

Las cifras que siguen al título en la portada de *Huellas*, 1906-1919, explicarían, si fuera necesario, la variedad de notas encerrada en esa colección. Cada composición es autónoma, dentro de ella. Todas juntas van marcando la evolución de un pensamiento, de un sentimiento, de una forma; van registrando, por sus huellas espirituales, el camino de un alma.

México y España. Hay versos fechados en México

* Es de lamentar el poco esmero de la edición, hecha lejos del autor.

y versos fechados en Madrid. Entre los primeros, los más impersonales, los ensayos de iniciación, labrados a la sombra de una efigie tutelar. Si nos atreviéramos, junto a Rubén Darío, padrino de todo poeta contemporáneo, señalaríamos a Manuel José Othón, único poeta de México cuya seria influencia se advierte en el nuestro (los sonetos de Chénier, los temas rústicos, en general).

Pero donde mejor se ve a México, o donde nosotros lo vemos mejor, es en poesías de forma tal vez imitada de nuestro siglo de oro. Y en ninguna parte como en la "Glosa de mi tierra"; a la amapola.

Al pie de la higuera hojosa
tiende el manto la alfombrilla;
crecen la anacua sencilla
y la cortesana rosa;
donde no la mariposa
tornasola el colibrí.
Pero te prefiero a ti
de quien la mano se aleja:
vaso en que duerme la queja
del valle donde nací.

Esto es español, sobre todo en sus líneas generales. Pero como en aquellos edificios de la colonia estudiados por Manuel Toussaint o por el marqués de San Francisco, la línea española, lo que vemos como propio y familiar, se altera, dulcificándose, sobre todo en el ornato. Es menos severo, menos grave. Una suave profusión decorativa le añade lirismo y le cambia el tono.

Los versos de Madrid apenas aluden, como, por otra parte, los de México, a paisajes y cosas españolas. Son modos del ánimo. La invitación al ocio de una mañana de junio o la pasividad contemplativa de un San Isidro

Labrador. Son una caricia un poco áspera sobre la punzada del recuerdo.

La verdadera parte de España está enlazada íntimamente al mexicanismo: en las predilecciones formales, con reminiscencias de nuestro pomposo siglo XVII, llamadas a adoptar más a gusto las modalidades nativas. La expresión geográfica Nueva España podría volverse expresión literaria para caracterizar, mejor que los versos de ningún otro poeta mexicano, los de Alfonso Reyes.

LA NOTA PERSONAL. A través de todo el libro, desde los motivos iniciales en que se advierte un eco de lecturas, o en los ensayos de versificación bárbara —sáficos o alcaicos, resonancias de exámetro en composiciones rimadas a la moderna—, la nota personal se abre paso.

He aquí un poeta culto en quien la cultura no se vuelve cosa baldía. Un hombre capaz de enardecerse intelectualmente con una evocación de lo pasado y de gozar con sencillez, sin fingir gustos refinados

(Yo me sé, en el fondo, que es por otra cosa)

—dice, con paréntesis y todo— de una alegría inmotivada. Un hombre capaz de hablar con dignidad del propio sufrimiento, sin vana ostentación elegíaca. De llegar implacablemente al más vivo análisis, como en la prosa rítmica de "El descastado".

Ha tenido Alfonso Reyes la ocurrencia de imprimir como prosa esa poesía, de las más fuertes de su libro. Quizá pueda verse en ello una afectación, aunque, escrita como verso, alguien hubiera de ponerle reparo igual.

Pero no es prosa, sino verso. No sólo la parte irregularmente asonantada; también la otra, la libre, se

quiebra, a la lectura, en fracciones que son sin duda versos. La libertad de "El descastado" —y la de otros poemas: "Tarde-Bruma", "Charca de luz", "Conflicto"— contrasta con la exactitud buscada en las rimas juveniles por otro camino.

Esta exactitud de la poesía más reciente es fidelidad a la propia emoción. El poeta ha recorrido las distintas etapas de su arte. Al principio, el soneto, que limita bien el campo y da una pauta inflexible. Luego las estrofas, que cortan vuelo a la idea, obligan a una cómoda subdivisión, o la tirada de romance, cuya música, familiar en todos los oídos, está propicia siempre. Por fin, la libertad, anunciada antes por el huir de la rima difícil —repitiendo una palabra o cambiando en el esdrújulo el asonante por el consonante— y reveladora de la verdadera plenitud.

En cuanto a formas, el libro es muy vario. Del tesón con que están buscadas pueden dar muestra evidente las dos versiones del francés mejor que las inglesas: "El castellano de Coucy" y "El abanico de Mlle. Mallarmé". En el libro de Reyes, el artista no abandona nunca el servicio del poeta.

FINAL. Advierto, querido Alfonso, que no le he alabado en demasía. Conste, como le dije al principio, que no fué por temor de que se me enojara.

II

EL *CORREO LITERARIO* DE ALFONSO REYES

Ni los quehaceres diplomáticos, que lo llevaron de Madrid a París, de París a Buenos Aires, de Buenos Aires a Río Janeiro; ni el tiempo, ni la distancia, interrumpen la comunicación de Alfonso Reyes con sus amigos, con sus lectores. El embajador de México en el

Brasil, que dejó a su paso por España tan íntimos lazos de afecto, hace llegar a los suyos, y él sabe bien quiénes son, aunque acaso no mida en toda su intensidad hasta qué punto lo recuerdan y esperan, un correo literario. El español no es dado a escribir. Cuando tiene que escribir, por oficio, lo que da al público, otro tanto resta a la comunicación amistosa privada. El epistolario español es harto pobre en comparación con el de casi todos los países literarios. Por eso las cartas que lo forman, a poco valor que tengan, suben de estimación, porque la escasez hace en ellas de mérito.

Alfonso Reyes ha querido, de un solo trazo, comunicarse con todos los que le escuchan, y ha inventado una "correspondencia literaria" con fecha por ahora en Río Janeiro, pero con un título que encabeza cada número con el nombre de su ciudad natal: *Monterrey*.

¿Temas de *Monterrey?* Todos los que caben en una revista literaria tan unipersonal como puede serlo la de un hombre solicitado por curiosidades infinitas en esa materia. Asuntos de México: Ruiz de Alarcón, sor Juana, Gorostiza, Nervo, el romántico Aurelio Luis Gallardo; y no sólo estos temas en grande, sino la más breve, la más leve alusión en el libro leído, en el periódico hojeado, tocante a Nueva España. Luego, las figuras a que Reyes rinde culto: Góngora en primer término. Sección fija de estos números, publicados sin sujección a períodos inflexibles, es un "Boletín Gongorino"; Proust tiene su parte, y no le falta su rincón a Valéry, de cuyo "Cementerio marino" se hace un análisis, so pretexto de las versiones españolas, más cercano y agudo de lo que dejaría suponer el pretexto.

Algunos colaboradores han respondido al llamamiento de Reyes: así Pedro Henríquez Ureña, con sus notas acerca del teatro mexicano; el brasileño Ronald

de Carvalho, algunos poetas. La sección bibliográfica, de mero acuse de recibo, se eleva a un interés documental muy selecto. Y en todas esas notas siempre queda un lugar para España. Alfonso Reyes podría hacer suyos los versos de José Martí, sin localizarlos en Aragón:

Para Aragón, en España,
tengo yo en mi corazón
un lugar todo Aragón...

Ni siquiera Madrid, con ser mucho lo que Alfonso Reyes ha vivido en la capital española y tanto lo que aprisionó en sus "Cartones", podría acaparar su sentimiento exclusivo. Toda España, recorrida de punta a punta con entendimiento de amor, despierta en él un eco de resonancias innumerables.

Así en esa otra parte de su correo literario que ya no es publicación periódica, pero que le sirve de complemento: folletos, pequeños libros en espera del ocio bien ganado que le permita terminar una de sus obras mayores, aún en cantera.*

España aparece también por todos lados en estas obras menores. El *Discurso por Virgilio* es un análisis del fondo de latinidad que perdura en México. "No sólo nosotros recibimos la sustancia latina a través de España", manifiesta. En ese americanismo, que ha dado tema a muchas contribuciones al "correo literario", halla la huella virgiliana; es decir, la de una cultura europea, tan fundamental como la de los puros orígenes autóctonos.

* *Monterrey:* correo literario de Alfonso Reyes. Río de Janeiro. Seis números: de junio 1930 a octubre 1931. *El testimonio de Juan Peña,* Río de Janeiro, 1930 (con dibujos de Rodríguez Lozano). *La saeta,* Río de Janeiro, 1931 (con dibujos de Moreno Villa). *Discurso por Virgilio,* México, 1931. *5 casi sonetos,* París, Ediciones de Poesía, 1931.

Virgilio, explicado, traducido repetidamente, reflejado en la *Rusticatio mexicana* del guatemalteco Landívar, lleva a Reyes, que ha escrito su discurso para conmemorar el segundo milenario del poeta latino, celebrado especialmente con impulso que partió de las altas esferas oficiales, a sentir algunas de sus inquietudes patrióticas. En los reposados párrafos de la disertación, el tema actual se enlaza con el motivo antiguo en un acorde sereno, propio de un humanista.

Humanista se muestra Alfonso Reyes en esa elegancia erudita, plena a la vez de sentido vital, que recorre cada número de su "Monterrey" y se ordena en las páginas de los otros escritos suyos, que vienen ahora casi juntos, con ediciones primorosas, tiradas en corto número de ejemplares.

Dos de estos escritos están fechados en España. "Semana Santa de 1922", reza al pie de *La saeta,* en que vemos al narrador perseguir por las calles sevillanas, moradas de noche y pálidas de amanecer, la vibración genuina del cante popular, buscar en compañía de Falla la sólida traza antigua, libre de los barroquismos flamencos. Barroquismos que, por otra parte, Reyes no rechazaría, fiel a su culto por Góngora.

Así, cuando su espíritu busca las cadencias del verso, algo de la música gongorina pasa a estos "casi sonetos" —en que la rima perfecta se ve sustituída las más de las veces por la asonancia—, recogiendo la vibración propia, como la sonata clásica se vivifica y personaliza por la pulsación del intérprete.

¡Oh consumida, oh lenta paz que suma
luz en racimos, aura azul de sombra!

Si a través de los versos se viera mejor a Góngora que a Reyes, no valdrían la pena. Mas todo Reyes anda

en ellos, sutil y sensual, con un guiño del intelecto junto a cada cordial latido. ¡Mala hora para el sentir romántico!

Clásico, recreado en el ornamento de la idea y de la frase; es decir, barroco. Las cúpulas de las iglesias mexicanas, parientas de las de Sevilla; el espíritu de este poeta, análogo al de los nuestros del XVII; pero con la cadencia especial que denuncia otra "mano de obra". Cuanto más evocador de lo español, más de su tierra.

También *El testimonio de Juan Peña* está fechado en España: Madrid, 1923. Es un recuerdo de juventud; un relato criollo en que el autor y sus dos compañeros, prole flamante de las aulas de Derecho, van a dirimir un pleito entre campesinos. Juan Peña da su testimonio "con una agilidad de danzante, como si representara de memoria un papel... Se arrodilló ante nosotros, se puso a llorar, a besuquearnos las manos, a contarnos mil abusos e infamias del mal hombre que había en el pueblo y a pedirnos protección a los blancos, como si fuéramos los verdaderos hijos del Sol". Farsa tal vez; pero farsa que no podía extrañar a los ciudadanos, poco seguros de su reciente título, y se grabó profundamente en la memoria para renacer al cabo de los años con todo pormenor.

Este episodio hace ver un arte de narrador refinadísimo, no comparable al de *La saeta*, que es, más que narración, poema en prosa. Poema, discurso, narración: la prosa de Reyes adopta todos los matices, tiene todos los compases. Así la vemos lucir con el tono más solemne como juguetear en la nota rápida, en el breve apunte que clava un dato como el alfiler del entomólogo un curioso insectillo.

III

COMER Y CANTAR

No en vano una de las cien mejores poesías de la lengua castellana...

Pero, a propósito, ¿son ciento o son mil? Cuando, señaladas por el dedo infalible de Menéndez y Pelayo, se quedaban en ciento, ahí estaba lo que parecía metal puro, sin liga; más, ¡con qué gusto hubiera cada cual llevado a casa del cambiante alguna de esas peluconas para lograr en trueque ciertos cuños menos altivos, que por la exclusión venían a ser como joyas privadas para el disfrute a solas, y no ejemplares de admiración común, entregados, más que al paladar exquisito, a la degustación del vulgo profano! Y ahora ya dicen que son mil. Por lo menos así reza en los escaparates la cubierta de un libro, que no quiso ceñirse a las ciento de antaño ni extenderse a las mil y una, como las noches árabes.

Alguien propuso que se forjara para las poesías insignes un apelativo apropiado. "¡Esta es una cienmejor!" ¿Valdría el de "milmejor", en concepto claramente distinto de "adocenada"?

Sean cuantas fueren las mejores poesías de nuestra lengua, es el caso que entre todas títulos tiene para mostrarse aquella que canta en redondillas suculentas manjares que no lo son menos:

La morcilla, gran señora
digna de veneración.

Se ha venido llamando a la poesía de Alcázar "la cena jocosa", y nadie le ha regateado por ello calidades de poesía. Fué necesario que el tiempo corriera

para exigir al verso categoría de rayo de luna. La realidad oronda parecía desterrada de los renglones realzados por la rima, y luego, la rima también supo el camino del destierro. Lo jocoso vino a quedar colocado en ínfimo rango. El lector de versos no acertaba con las facciones del reidor; veíasele, en cambio, sin fatiga, adoptar la expresión del éxtasis, el ceño de la ira, la severidad de la reflexión, el filo agudo del curioso, que consagra su ociosidad a descifrar charadas. He aquí, de pronto, un libro de versos que se pone inmediatamente, gracias a su epígrafe, bajo la advocación de Baltasar de Alcázar:

Pero cenemos, Inés,
si te parece, primero.

Es la *Minuta,* que para llegar a nuestras manos ha cruzado el mar dos veces: una, desde la imprenta de Holanda, cuyos tórculos apretaron sobre el papel escogido los tipos de elegante corte, bajo la vigilancia de un maestro tipógrafo universalmente acreditado; otra, desde el Brasil, en donde el autor, Alfonso Reyes, ejerce alta función diplomática.

¡Poesía epicúrea! ¡Bueno! De nada se priva el comensal, esto es seguro: desde el aperitivo más liviano hasta la sensación de plenitud, menos beata que torpe, remediada a hurtadillas por la cucharadita de bicarbonato o el sello y el buche de agua; minuta que por gala se resiste al galicismo del "menu"; pero no a las afirmaciones del Château Laffitte tras las insinuaciones del jerez. Minuta que por cierto no excluye el madrigal a una vecina, la confidencia de otra, ni el cuento que no se puede contar, ni la historieta conocida, que sazona, dándola por nueva, el arte con que viene contada. Poe-

sía epicúrea. ¡Bueno! Ya lo dice el autor con un mero subtítulo: Juego poético.

El arte lo ha sido —y lo es— todo: sacerdocio y tribuna, fuente y paño de lágrimas; juego también. Como el epicúreo comensal, de nada se priva, y todo le sienta, además, bien a su hora. Homero sabe de batallas y también de festines.

Demasiado lejos. Nada tiene que ver Homero con la poesía epicúrea ni la *Minuta* de Alfonso Reyes con los festines homéricos. Es, ni más ni menos, lo que pretende: un juego de ritmos y rimas, en que el pensamiento se entretiene y recuesta. Bebidas y manjares dan el pretexto. No se intentarán descripciones donde la sugestión basta. Ni se llegará en ellas a apurar el plato con la fruición del personaje moratiniano que sorbe de su chocolate, goloso,

cuanto en el hondo cangilón quedaba.

Más bien se apuntan, como en el propio Moratín, ya que la cita nos lo trae a la mano, finas evocaciones equivalentes a la del otro verso famoso:

agua que serenó barro de Andújar.

O aún, si ello puede servir como certificado de origen, perífrasis como las que esmaltan los magníficos versos de Andrés Bello en su "Silva a la agricultura de la zona tórrida":

tú en urnas de coral cuajas la almendra
que en la espumante jícara rebosa...

Juego intelectual en torno a un tema de la más prosaica frecuencia. No cantan estos versos a las viandas; pero canto, como buenos versos, sí que lo son. Y si el refrán dice del que come y canta que un sentido le fal-

ta, nadie osará decir que el sentido del gusto sea éste en los versos epigramáticos de la *Minuta*.

El epigrama se viste en ocasiones de fábula moral; así, en las "Legumbres":

Dice aquél: —Si el amor tiene espinas
Eso es ley de las flores más finas.
—Mas, ¿por qué la amistad —dice ésta—
Si es tan sólo legumbre modesta?

O bien, se planta, dando una voltereta, desde el jugoso churrasco, en plena historia, con su "Carne":

La cercenada gloria de San Juan.
Los astutos colmillos de Caín.
Héroes: Napoleón y Calibán.
Sitios: Wagram, Bailén, Verdún, Junín.

Pero no se desdeña la más concreta objetividad, sin apenas metáfora y otra sazón que la del nombre propio, tal vez apoyado por un justo adjetivo como en la "Ensalada":

Lechuga, tomate, escarola,
Cebolla honesta y ajo vil;
De generoso aceite un ola
Y náufragos de perejil;
Rábano de alcanfor y almagre
Y pimiento de bermellón,
Y al desorbitado vinagre
Preferid el cuerdo limón.

Alfonso Reyes no toma sólo la responsabilidad de su minuta, sino que ha buscado, con el tino del anfitrión para elegir comensales gratos, la complicidad de Alarcón, su paisano, y de Lope, de Góngora y de Mallarmé; poetas todos que supieron de la gran poesía y

de los juegos de la poesía. El mexicano le da para la "Despedida", ya que no era posible un ronquido de motor (pues él no presentía los automóviles como presintió —quizá— Lope el telégrafo), la neta sensación de esta redondilla;

Ya los caballos están,
viendo que salir procuras,
probando las herraduras
en las guijas del zagúan.

Este arte de poner en la poesía de hoy unos toques de la de ayer, como el que vierte la sal incorruptible sobre la vianda acechada por la acción destructora del tiempo, lo sabe a maravilla Alfonso Reyes. Su *Minuta,* rayada por relámpagos de inteligencia, sacudida por estremecimientos de sensibilidad, es, como todos los juegos, de traza muy leve, de esencia muy fina.

IV

LA EXPERIENCIA Y LA CIENCIA

Cuando salió de las prensas de Buenos Aires un libro de Alfonso Reyes con el título de *La experiencia literaria* (1942), sus lectores se sintieron, a la vez, colmados y tranquilos. ¿Quién podría alardear de experiencia, en estas calendas, mejor que el hombre a través del cual habían recibido en tan diversos campos, desde la poesía hasta el ensayo filosófico, pasando por la tragedia y la crítica de textos, testimonios de que nada en materia literaria le es ajeno? ¿Quién puede alardear de experiencia mejor que el hombre que ha frecuentado los más vivos centros de la cultura actual y conocido en persona a sus más ilustres representan-

tes? Leyeron aquel libro con la delectación de siempre, encontrando en él esa suma de conocimiento azuzado por una incansable curiosidad y un afán de retener hasta el giro más fugaz del pensamiento activo que conocían en él desde antiguo.

Pero ya por entonces andaba por ahí otro libro, mayor de volumen y más imponente de aspecto y de título: *La crítica en la edad ateniense* (1941), que mostraba, si no una nueva dirección de su espíritu, pues ésta venía ya anunciada desde las *Cuestiones estéticas* (1910), su primer libro de ensayos, sí una especie de sistematización de materias, enfocados todos sus tiros en una sola dirección. Todos sus tiros: su información minuciosa, su clarividencia extraordinaria, su poder de evocación, que hace confluir en un momento dado lo que tantos momentos, tantos y tan diversos estudios han podido acumular.

Todavía, después de ese libro, otro, denominado *La antigua retórica* (1942), volvía a insistir, trasladando a Roma el interés que antes comenzó en Atenas, y aún más tarde, en lo que no se ha mostrado hasta ahora en cuerpo de libro, pero es ya cuerpo de doctrina, profesada en un curso del Colegio Nacional de México, *El deslinde, o Prolegómenos a la teoría literaria,* se va a sumar a esa parte de su obra, en la cual el autor, dejando de hablar, si ello es posible, por cuenta propia, intenta resumir y exponer los principios fundamentales del arte de escribir, a través de los tiempos.

Mas no es posible que un escritor deje de hablar por cuenta propia, ni cuanto más atento se muestre a resolver fragmentos y testimonios de una antigüedad perdida y a ser puro expositor de lo que, sólo porque ya le interesa como materia de trabajo, viene a ser suyo; y mucho menos un escritor como Alfonso Reyes,

en quien, según he dicho, parecen concitarse todas las sugestiones, intuiciones, teorías y trazados mentales, al conjuro de la pluma que corre sobre el papel o al golpe con que la máquina de escribir va marcando cada una de sus letras. Pero, en fin, supongamos que de estos libros últimos están del todo ausentes las facultades creadoras de la *Visión de Anáhuac,* la *Ifigenia cruel,* los versos, los ensayos; que en ellos todo es, y no es más que ciencia.

Suele decirse que la experiencia es madre de la ciencia. ¿Toda la experiencia de Alfonso Reyes habrá servido para preparar estos nuevos volúmenes, que ahora se leerán, o es que ya no se lee, con afán y provecho, y que sus lectores serán una vez más atraídos por las extraordinarias facultades de exposición que nos hacen grata una materia más de una vez árida, y en ocasiones lejana y casi ajena a nuestros hábitos de hoy? El autor no abdica de ninguna de sus adquisiciones y cuando nos habla de cosas antiguas lo hace sin abstraerse de lo actual, como tal vez fué el empeño de algún profesor de los que antaño inculcaban a los adolescentes el culto de las letras clásicas; como lo hacía

Il torvo e magro professor di greco
Che quasi odiar mi fece il divo Omero,

para no decirlo por cuenta propia, sino por boca de un poeta italiano (creo que Emilio Praga, pero no me atrevería a jurarlo); como lo hacía nuestro viejo retórico don Josef Gómez Hermosilla, tan rico de saber, de claridad, de sentido común, pero privado de naturales luces, que su afán realista necesitaba inmolar a cada paso, en los altares de su privativo gusto, víctimas del tamaño de un Lope de Vega, o, por lo menos, de un Bernar-

do de Balbuena, signo para él de toda transgresión, de toda caída, de todo exceso.

Yendo a sorprender los orígenes de la ética en sus más fragmentarias manifestaciones primitivas; viéndola después floreciente en las grandes escuelas de Atenas, con Platón, poeta que no tenía inconveniente en proscribir a la poesía de toda república bien organizada —¿pero acaso no son así todos los poetas con la poesía... de los demás?—, con Aristóteles, en quien se hace la crítica más severa y sistemática, con Aristófanes y con Teofrasto, entre otros menores, persigue luego, en transición de Aristóteles a Cicerón, las manifestaciones de la retórica en Roma, abandonando la poética, para ver cómo van afirmándose las intuiciones e impresiones del comienzo, en razonamientos, juicios, teorías, establecidas las cuales no será difícil pasar de las ideas a los preceptos y sentar unas famosas reglas, blandidas más tarde por los expositores modernos para atemorizar incautos.

¿Para atemorizarlos, de veras? Ha de ser más el ruido que la pura eficacia del temor que esos mandatos, ejemplificados con citas de los grandes, ejercieron en todos los espíritus. Volviendo a nuestro Hermosilla, al parecer tan intransigente, se le ve a cada momento hacer una salvedad, diciendo que la índole del asunto, la oportunidad del pasaje, pueden excusar lo que, de otro modo, sería grave infracción de las normas del gusto: en otras palabras, que cada cual puede hacer lo que quiera con tal que lo haga bien y a punto.

En sus estudios acerca de la teoría literaria ¿llegará Alfonso Reyes a establecer, o a restablecer, nuevas reglas para los escritores del presente? No se trata de eso. A lo que sí llegará es a que el escritor de ahora conozca o intente conocer los pasos que ha seguido su

oficio y quizá los nombres de las herramientas, es decir, de sus modos de expresión. Es evidente que a la mayor parte de los escritores actuales les tienen perfectamente sin cuidado las denominaciones que los teorizantes de otros días hubieron de encontrar para esos modos y maneras: trabajo inútil, y aprendizaje penoso, si, al fin y al cabo, muchos de ellos son pura sutileza.

A un escritor de estos tiempos, tal vez le hiciera gracia que Cathos y Madelon le dijeran: —He leído sus versos; ¡qué hermosa sinécdoque emplea usted al principio!

Pero podría darse el caso de que la palabreja, u otras menos obvias y corrientes, se empeñaran en cobrar nueva vida y llegaran a preocupar a los escritores mismos en el momento de la creación. Y que uno, más escrupuloso que sus colegas, puesto a escribir, y dándole vueltas a una idea misma, se detuviese con cautela, exclamando:

—¡Alto ahí! Me parece que estoy cometiendo una perisología intolerable. ¿No sería mejor terminar con un carientismo o un diasirmo?

No; no hay temor, repito, de que estos libros científicos de Alfonso Reyes nos lleven a tales extremos. En primer lugar, porque todas esas cosas pertenecientes a un pasado extinto las ve con ojos limpios de superstición. En segundo, porque su conocimiento de nuestros días y de nuestras costumbres, y aun de nuestros prejuicios literarios, le serviría siempre de correctivo. Alfonso Reyes, hombre de su tiempo, no es como los del antiguo sistema, que citaban a Virgilio para abrumar a sus pobres contemporáneos. Alfonso Reyes es muy capaz de citar a Jean Cocteau para aligerar a Lucano.

LIRICA MEXICANA

HA QUERIDO LA Legación de México en Madrid traer a la Fiesta de la Raza algo más permanente que discursos y brindis, y para ello ha reunido en un tomo la flor de la lírica mexicana. Atinadamente ha rehuído cuanto pudiera significar de manera directa exaltación de un sentimiento racial; las manos expertas que han compaginado esta antología se han ido por sí solas a aquellas manifestaciones más íntimas y personales, en que el corazón del poeta late al compás del sentir de su pueblo sin más que escucharse a sí mismo. Nada, pues, que haga alusión detonante a la festividad que con ella se conmemora.

Apunta ya aquí una de las cualidades que señaló como características de la poesía mexicana —y, por tanto, del alma nacional— un crítico de la nueva generación, el de más agudo ingenio y preparación más sólida entre todos los del nuevo continente, el dominicano Pedro Henríquez Ureña: esa cualidad es el "sentimiento discreto". ¿Se dan además, en las poesías del libro, "el tono velado, el matiz crepuscular" que acaban de distinguirla? Indudablemente, aunque quizá una lectura atenta nos incline a pensar que, en algún caso, la elección fuerza un poco la nota para lograr una difícil armonía.

No era, sin embargo, intención del crítico citado, al señalar aquellas notas distintivas, darles carácter dogmático, inflexible. El mismo se plantea excepciones, cita ejemplos que pudieran hacerlos vacilar: Carpio y

Altamirano entre los poetas muertos, Díaz Mirón entre los que viven. Los primeros, no obstante, vistos a través de los años, desprendidos de su abundante hojarasca, no desentonan tal vez en el conjunto. Díaz Mirón, en lo que es posible juzgar a un escritor vivo en relación con el cuadro general de su literatura, aun cuando sea de presumir que ha dado ya lo sustancial de su espíritu, Díaz Mirón sí que desentona. Su barroquismo no es el que prestaba ornato a sor Juana Inés y a los poetas de su siglo; en la monja mexicana y en sus contemporáneos es ornamental, mientras que en el poeta moderno toca a lo sustantivo.

Precisamente en la antología que reseñamos, la selección nos parece menos representativa en este poeta que acaso en todos los demás. Los lectores de Díaz Mirón que conocen, a más de un primer tomo de poesías desautorizado, pero divulgadísimo desde que se imprimió en París, el volumen llamado *Lascas*, tienen del poeta una dinámica visión, conservan en el oído una truculencia de vocabulario, una rapidez de ritmo, difíciles de reconocer en las composiciones de la Antología, todas ellas endecasilábicas. Por tratarse de un poeta muy notorio, al ver su nombre nos imaginamos escuchar su paso, y en vez de las pisadas sonoras, aceleradas, que creíamos, oímos un andar acompasado y lento, por el que casi no le distinguimos de sus demás compatriotas.

Andar acompasado y lento que es común a todos, porque dos terceras partes de las poesías coleccionadas están compuestas en versos endecasílabos y de la otra tercera parte la gran mayoría, que pertenece a los poetas recientes, reviste la arrogante pompa del alejandrino. Quizá el efecto, no libre de monotonías, se deba al gusto de las personas encargadas de la selección; quizá

marque preferencias efectivas por aquellos metros en los poetas mexicanos. Y más bien nos inclinamos a pensar esto último, proponiéndonos algún día investigar si, en la variedad acentual del endecasílabo, hay una cadencia predilecta de aquel parnaso, pues en más de una ocasión hemos advertido algo semejante, que sólo un estudio lento y trabajoso nos podría aclarar.

Esto aparte, los recopiladores de la antología han atendido sin duda, más que a una representación rigurosa de características y modalidades en cada autor, a la virtud esencial de cada poesía aceptada. Y en esto rara vez han fallado. Aunque con suma modestia, iniciada en el anónimo que los encubre, digan en las tres páginas de prólogo que su obra, más que antología, es resumen de antologías, y llamen la atención, entre las anteriores, acerca de las dos más autorizadas, *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas,* de Castro Leal, Toussaint y Vázquez del Mercado, y *Poetas nuevos de México,* de Genaro Estrada, no pueden ocultar la huella de copiosas lecturas personales y de un conocimiento cumplido de la materia.

Han dejado en lugar secundario el criterio histórico, y, entre los nombres de poetas registrados en el índice, pocos son los que no tienen señalado su puesto: si algunos hay, "trátase —explican— de nombres tan arraigados a la historia mental de México, tan indispensables en una exposición de su vida literaria que hemos preferido callarlos, poner al lector exigente en el trance de saltar una que otra página".

En cambio, la antología es generosa en la parte nueva; la restricción que los colectores se han impuesto en las épocas gongorina, neoclásica y de transición y aun en la romántica (que éstas son, con la moderna, las divisiones del libro) desaparece al llegar a nues-

tros días: más que de sus caudales, parece que se muestran orgullosos de sus esperanzas y que no quieren desdeñar ninguna. En el tomo, que se abre en el siglo XVII con sor Juana Inés de la Cruz, figuran "poetas de veinte años que apenas inician su obra." Así, juegos de muchachos remozan la galería solariega, presidida por los graves y benévolos retratos antiguos. ¿Gritan allá en la calle, otros chicuelos? De éstos no ha de salir, al parecer, ningún "mala cabeza". La nota íntima predomina hasta en los más mozos. El que mayores afinidades muestra con las escuelas de última hora no está entre ellos: es José Juan Tablada, impregnado de japonismo que le lleva a coincidir con los "imaginistas" angloamericanos.

Surgen claramente, luego de leído el libro, cuatro personalidades relevantes, ateniéndonos a los poetas muertos: la de sor Juana Inés, la de Gutiérrez Nájera, la de Manuel José Othón y la de Amado Nervo. A estos nombres hay que añadir los de algunos poetas vivos, cuya obra, por fortuna, aún no está cumplida. Todos ellos ocupan, por derecho propio, su puesto de honor en el palenque de la poesía castellana. Así puede resonar en la Fiesta de la Raza la voz de México en un acorde fraternal.

Poco, en cambio, de autóctono, ni aun en los temas. "La gruta de Cicalco", de José María Bustillos, diluye demasiado el asunto para que se la pueda contar entre las mejores poesías del tomo. Mejor suscita en nosotros una imagen azteca la personificación de "El viento Sur" en un soneto de Pesado. Nos parece verla surgir como una evocación del arte indígena que ha inspirado a Roberto Montenegro la bella y sobria ornamentación de la antología.

POETAS EN ANTOLOGIA
(Maples Arce)

HORACIO, que conocía bien a las gentes de su oficio, acuñó en una expresión, infinitas veces recordada, su parecer sobre el genio que gastan los autores de versos, considerados en general. De sus palabras "genus irritabile vatum", la raza irritable de los poetas, vino a sacar su traductor hispano, Javier de Burgos, otra expresión algo desviada de lo literal, pero tampoco desprovista de toda exactitud: "de los vates la turba quisquillosa", dice el autorizado intérprete. Irritables, desde luego; pero ¿por qué? Por menudencias o quisquillas, dice Burgos, echando así un poco a perder el adjetivo de su modelo.

Efectivamente, no son raras las disputas entre poetas, ya por cuestiones de técnica y punto de vanidad, ya por motivos del todo ajenos a la materia poética. No parece sino que el verso añade agudeza a la invectiva, trocado a menudo el despecho en agresión vengativa, más enconada cuanto más consigue el ingenio afilar el vocablo.

Lejos está la imagen del hombre que anda por las nubes (digamos *nefelibata,* si nos apetece un poco de pedantería), sin ocuparse en cosas terrestres y, por lo tanto, pasajeras, de la encarnación real con que se ofrece a la consideración de sus contemporáneos el hombre cuya mayor habilidad consiste en escribir versos. No todos se resignan, como el poeta inglés, eterno adolescente, a dejarse morir de pena ante un ataque inespe-

rado, de índole puramente literaria. El más espiritual, se siente herido y reacciona de inmediato en forma violenta; y los hay, en esta manifestación de su genio, tan extremados, que, siendo puros líricos, manejan con tal tino la sátira que parecen haber errado la vocación, o ser, como David, igualmente expertos en el arpa del salmista y en la honda del pastor. Algunos conozco, y me guardaré muy bien de nombrarlos; más yo bien sé cuántos se podrían dar por aludidos, tal vez con satisfacción íntima.

Uno de los terrenos más fecundos para el brote de rencillas suele ser el que, de pronto, podría tenerse por menos ocasionado a disputas, ya que su origen, aun etimológicamente, se diría exento de todo mal. ¿Qué es una antología? Una antologia o florilegio no es sino un ramillete o selección de flores. Las poesías reunidas en haz dentro de las páginas de un libro se comparan a las flores reunidas por mano cuidadosa para formar una guirnalda o un ramo en el cual colores y aromas se completen y favorezcan recíprocamente. Sin embargo, viniendo del estilo figurado en el nombre a la realidad del hecho, en los también figurados jardines de la poesía, un florilegio o antología suele ser tan rico por lo menos en flores como en espinas y tan expuesto, por lo tanto, a causar desgarrones y punzadas como a ofrecer goces y deleites a los admiradores desinteresados.

Da pie a estas reflexiones un libro recién llegado de Italia, de bella impresión y abundante material, que acopia una nueva cosecha de versos mexicanos, algo diferente de otras ya conocidas, y acreditadas algunas, en que se juntan con los versos de los predecesores inmediatos muestras del arte de muchos poetas militantes y aun principiantes, como si se quisiera dar, con la

autoridad de los más, aliento y favor a la novedad de los otros. Trátase de una *Antología de la poesía mexicana moderna,* presentada por Manuel Maples Arce.

En varias gacetas y en no pocas conversaciones privadas he podido pulsar los efectos del libro, apenas llegado a las librerías y a las mesas de trabajo de los hombres de letras en México. Ciertos comentarios me han hecho avivar la imagen de la espina entre las flores; pero no quisiera acentuar demasiadamente la sensación, a menudo disimulada bajo la mueca de una semisonrisa, ni, mucho menos, considerar como típico y exclusivo de la recopilación de Maples Arce lo que es achaque común de libros análogos, en México tal vez y de seguro en otros países.

Aquí es un poeta el que forma la antología. No está vedado a los poetas un trabajo de esa índole, y hay ejemplos a millares. En la literatura de lengua española los tenemos desde el siglo XVII, con las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, o, si se quiere, desde los cancioneros del XV: pensemos en el de Juan Alfonso de Baena. Tanto Espinosa como Baena recogen versos suyos entre los de sus contemporáneos, como Maples Arce en su libro, y, en el ejemplo español más cercano, Gerardo Diego en el suyo. Otras veces, el poeta recopilador prefiere quedarse fuera, bien limitando su selección a poetas muertos, bien arriesgándose a caer en olvido, como si él mismo lo iniciara. Otro es el caso de voluntaria ausencia, como el de Juan Ramón Jiménez en la segunda edición de la antología de Diego o como los de George, Hofmannsthal y Rilke en determinados florilegios alemanes: el poeta no consiente, por una o por otra razón, que sus versos entren en otros ramilletes que los propios.

Mas, aunque el antólogo sea poeta, su labor de coor-

dinación y selección no es propiamente de poeta, sino de crítico, cualidad no reñida ciertamente con la primera; antes bien, todo poeta es crítico de sí mismo, por de pronto, y aun el más inspirado sabe o intuye el por qué de cada una de las cualidades de su poesía, que es, al elaborarse, suprema selección, elección decisiva entre infinitas posibilidades. Pero al compilar una antología de versos ajenos, la obra es de crítico, y lo es en dos aspectos: en la opción, entre las composiciones de cada poeta, de las más representativas por su belleza o carácter; en el comentario con que se sazona el libro, si a tanto se lanza el recopilador. Digamos que Maples Arce no se limita a la primera de estas dos funciones; afronta valientemente, sin dudar, la segunda, aunque en algunos casos la opinión personal se esquive tras una cita, que, de seguro, coincide con aquélla, manifestándose en la acotación como si considerara inútil buscarle expresión diferente.

Blasona el autor de imparcialidad en la tarea selectiva: "una simpatía que no excluye la severidad marca sus límites", declara, encontrando, a mi ver, una fórmula perfecta. Simpatía, ante todo; pero constantemente también, severidad. Desde el prólogo, en que aparecen estas palabras, hemos ido siguiendo el desarrollo de ellas en la obra conseguida, y, a la verdad, en más de un momento nos ha parecido ver a Homero dando una cabezada. Si las poesías representativas de un autor son las más típicas y hermosas entre las suyas, no vemos cómo puede representar una composicioncilla inspirada en un ritmo infantil a un autor de cuya obra principal no se anota ni el título en la "bibliografía poética". Me refiero precisamente a Bernardo Ortiz de Montellano, de quien no se mencionan siquiera los admirables *Sueños*. Y no considero volun-

taria la omisión por parte del antologista; pero si es falta de información tan sólo, me parece igualmente lamentable, y que invalida la opinión crítica correspondiente en que la simpatía y la severidad no corren parejas.

De otro poeta, señalado entre los mejores, se indica como defecto lo que constituye, precisamente, su cualidad diferencial. Dice el crítico: "Su insuficiencia metafórica y la pobreza rítmica de sus alejandrinos hacen que toda su obra se resienta de opacidad y monotonía". En el poeta aludido, el verso de catorce sílabas no es pobre de ritmo: es lo contrario de martilleante o saltarín porque no quiere serlo; porque al canto o compás, bien fácil de conseguir, intenta sustituir un ritmo hablado, y al desafuero de imágenes prefiere una sobriedad ejemplar, y al brillo artificioso, un tono de confidencia o comunicación sincera o sencilla. No se ha de buscar en un González Martínez lo que es propio de un Díaz Mirón o en un Luis G. Urbina lo característico de un José Juan Tablada.

Ni tampoco vale echar en cara a determinado poeta su manera de ser, reminiscente en ocasiones de diversas actitudes observadas en otros. Con tal criterio, al propio Maples Arce se le podría retrucar con sus versos, que alguna vez, para el lector avezado a las variaciones y caminos de la poesía moderna, no representarán lo que él pretende: "el poema es una imagen análoga a nuestro propio latir", sino la resonancia de poetas y escuelas bien conocidos.

La tarde, acribillada de ventanas,
flota sobre los hilos del teléfono,
y entre los travesaños inversos de la hora
se cuelgan los adioses de las máquinas.

Maquinismo, futurismo, en vez de simbolismo o suprarrealismo; Whitman, Verhaeren... ¡y Marinetti!, en vez de Rimbaud o Eluard, ¿no es lo mismo? Ni perjudican estos contactos a la íntima originalidad o a la manera expresiva de cada poeta. Lo que advertimos, sin escándalo, en los poetas de ayer, ¿va a asustarnos en los de hoy? Las mil voces del tiempo se entrelazan e influyen, hasta que del contraste de todas ellas salen las notas esenciales y en una voz aislada canta la melodía perfecta.

Con todos sus inconvenientes parciales, el libro de Maples Arce viene a ser un testimonio más de la potencia lírica que hoy da lugar preferente a la lírica mexicana entre la de los países de América. Sus mismos arranques de pasión, que no llegan hasta la glorificación de un grupo o escuela —y bien claro está, porque sólo el mismo Maples Arce representa a lo que se llamó, años atrás, "estridentismo", nombre mexicano de una tendencia universal, distinta en sus matices, a través de nombres y lenguas—, hacen la lectura meditada de este libro útil y provechosa. A la vista está: no se trata de un evangelio ni de un código. Muchas de sus páginas suscitan la contradicción; en otras quisiéramos ver más "deshumanizada" la biografía o la crítica. Y, con todo, su lugar junto a los libros de Genaro Estrada, de Jorge Cuesta, de Antonio Castro Leal, está señalado sin disputa. Manuel Maples Arce ha irrumpido en este medio literario gritando sus opiniones, sin temor a los alfilerazos de la gente que es, por definición clásica, irritable o quisquillosa; y no se ha cuidado de paliar sus posibles defectos. Muchos le echarán en cara la falta de gusto en la selección, cierta injusticia al decidir omisiones o admisiones o el apasionamiento al juzgar de hombres y obras. Con su libro no quiere que "se

repitan las malas jugadas a la poesía, y se burle a la verdad". Le importa, ante todo, que se le juzgue sincero, y ello no se le ha de regatear. Sincero quiere decir apegado a las propias convicciones, y esta es cualidad digna de loa; pero no quiere decir infalible. La única infalibilidad declarada está en Roma, y se ciñe a materias de fe. Aquí se habla de criterio y de gusto, y aunque se hable desde Roma, nadie puede extrañar posibles discrepancias.

DE POESIA COLOMBIANA

Dos grandes críticos españoles, don Juan Valera y don Marcelino Menéndez y Pelayo, en las postrimerías del siglo XIX, escribieron sendos estudios acerca de los poetas colombianos; el primero en forma de cartas dirigidas a don José Rivas Groot, prologuista del *Parnaso colombiano* de Añez, y publicadas en *El Imparcial*, que luego formaron parte de la primera serie de *Cartas americanas* (Madrid, 1889); el segundo en sus introducciones a la *Antología de poetas hispano-americanos*, editada por la Academia Española para conmemorar el centenario del Descubrimiento, y reunidas después como *Historia de la poesía hispano-americana* en dos volúmenes de las obras completas del maestro. Ambos estudios contienen páginas definitivas, citadas luego muy a menudo por críticos colombianos; Menéndez, al escribir las suyas, hacía constar, con respecto a las de su predecesor: "Es imposible omitir la lectura de las muy discretas y sabrosas *Cartas americanas* de nuestro don Juan Valera... que contienen un largo estudio sobre el *Parnaso colombiano*. El señor Valera hubiera hecho inútil nuestro trabajo y nos habría dado con ventaja un juicio cabal sobre la poesía de Colombia, a haber podido disponer de fuentes más copiosas y seguras que el mencionado *Parnaso*, compilación deficientísima por una parte, y por otra llena de fárrago y broza, como casi todas las de su género que se han formado en América".

En efecto, si nos atenemos a la información de Va-

lera mismo, sin tener presentes los dos tomos de Añez, sabemos que incluían "composiciones de más de cien poetas y de quince o diez y seis poetisas, contemporáneos todos, o sea posteriores a la independencia". Y comparando a bulto ese material con el que forma la reciente *Antología de líricos colombianos*, ordenada por don Carlos García Prada (suplementos núms. 5 y 6 de la *Revista de las Indias*, 1937; dos volúmenes, con unas mil páginas de texto), advertimos que sólo treinta y seis poetas, y ninguna poetisa, han entrado en la nueva recopilación, más abultada que la primera. ¿Qué ha sido de tantos nombres? ¿Qué fué de tanto galán? ¿Y nada sobrevive de la obra lírica de aquellas damas, tan elogiadas por Valera, que sea digno de pasar a estos volúmenes, más próximos al criterio actual, si juzgamos por el rigor del que los ha recopilado?

Ni Agripina Montes, ni Mercedes Flórez, ni otra ninguna de las que galantemente cita Valera figuran en estas páginas. ¿Acaso García Prada ha visto en ellas lo que ya el crítico español apuntaba al decir que "en la mujer el hacer versos presenta otra dificultad más grande; pero yo la allano o salto por cima. La poesía, la lírica sobre todo, siendo sincera como debe de ser para ser buena, es autobiografía del corazón y de la mente, es exhibir el alma al público en su desnudez..." La poesía americana de los tiempos últimos tiene en su haber el atrevimiento con que ha sabido afrontar esas dificultades, y ofrece en determinadas figuras femeninas, que no necesito nombrar, muestra de sinceridad absoluta, sin restricciones originadas por falsos o verdaderos respetos humanos. ¿Acaso en Colombia no se da este tipo de poesía? La *Antología* de García Prada no nos lo dice claramente; pero sus omisiones pueden

servirnos de testimonio negativo, que bien pudiera ser mera opinión personal.

Si vamos a omisiones, y consideramos que de los nombres ausentes de la *Antología* no se pueden citar obras líricas comparables con las de otros poetas acogidos, nos inquieta el observar, por lo menos, una omisión inexplicable para el que esto escribe. Cierto que, como apunta Menéndez y Pelayo, sin conocer por completo la obra de los poetas colombianos, ya de la legión triunfante, ya de la militante, es difícil formar juicio y ha de atenerse el lector a los que le den formados hombres como el recopilador de esta colección nueva, que ha de haber hecho pasar por sus manos centenares de volúmenes para entresacar la flor de ellos. Mas, por lo que a mí toca, echo de menos algunos nombres; y, para no citar más que uno, apuntaré el de Cornelio Hispano (seudónimo de Ismael López), historiador a más de poeta y harto avaro en su producción lírica; pero aunque sólo hubiese dado a la imprenta sus dos libros *El jardín de las Hespérides* y *Elegías caucanas,* tendría, a mi ver, tanto derecho como el que más de los autores vivos para figurar en una recopilación autorizada. Su verso noble y transparente, su inspiración, procedente de manantiales clásicos y modernos, y de un gusto de la naturaleza reflexivo y profundo, se acusa en estrofas serenas, de personalidad indudable, a través de reminiscencias o evocaciones comparables a las que flotan, sin enturbiarlos, por los versos de los primeros líricos del idioma.

El señor García Prada tendrá sus razones, o acaso el autor mismo, entregado a labor de la que suele tenerse por más seria, desdeñe excesivamente su obra lírica. Para mí, esta omisión que señalo porque aquella obra me es conocida, como podría señalar alguna

otra, es de importancia e introduce un elemento de duda en el juicio general que haya de formar acerca de la *Antología*, aunque, por lo común, me parezca formada con buen criterio, restrictivo en cuanto al número de poetas, y amplio en la selección, que puede dar mejor idea de la personalidad de cada uno.

Mas, como le ocurrió a Valera con la de Añez, este libro está llamado a poner en contacto con la poesía de Colombia a muchos que de otra manera no podrán tener de ella más que un conocimiento vago y confuso. Y, por de pronto, a dar una idea mucho más avanzada, por el momento en que viene a luz, que la ofrecida por sus lecturas a los dos grandes españoles.

Uno y otro dieron forma a sus juicios en momentos de inminente transformación literaria. Una poesía puramente académica parece lucir, con todos sus defectos, obscurecidos por sus indudables prendas humanísticas, en las selecciones de Menéndez y Pelayo; y poco menos en las citas y observaciones de Valera, ingenio más libre y gustador menos ortodoxo de la poesía. Los finales del siglo XIX veían en todos los países, sin excluir a España, iniciarse una transformación que, para una crítica severa, de corte académico, había de ser entonces, por lo menos, asaz sospechosa.

"Prestan, además, carácter a la poesía colombiana en general —escribía Valera— dos condiciones, o mejor diré circunstancias, que influyen mucho en que sea buena y original. Es una el espectáculo de la magnífica naturaleza, que rodea al poeta y le inspira, y es otra la sencillez patriarcal de costumbres, que trasciende y da clara y dichosa muestra de sí en el estilo, a pesar de ciertos refinamientos de cultura intelectual, y a pesar de autores, grandes sí, pero enrevesados, ampulosos y gongorinos a su manera, que a veces toman por mode-

lo, como Víctor Hugo, por ejemplo." En los dos caracteres señalados por Valera parece palpitar el sentimiento que inspiró, casi un siglo atrás, aquel famoso verso de Manuel José Quintana,

¡Virgen del mundo, América inocente!...;

o la más ingenua tirada del comienzo de *Flor de un día,* siempre recordada con la sonrisa en los labios:

¡Bello país debe ser
el de América, papá!

En el reparo que se apunta al final, mucho hubiera tenido que insistir Valera si hubiera escrito sus páginas unos años después, cuando ya Víctor Hugo se consideraba como un pasado remoto, y las influencias venían de otros rumbos, más raros y discutibles para el autor de *Pepita Jiménez,* que, en el mismo volumen de las *Cartas americanas,* examina una de las obras iniciales del llamado modernismo en las letras de habla española, el *Azul,* de Rubén Darío.

Los dos críticos españoles cierran su análisis de la lírica colombiana cuando José Asunción Silva acaba de morir (en 1896), y cuando Guillermo Valencia está a punto de publicar sus *Ritos* (en 1899). ¿No marcan estos dos nombres, entre unos cuantos más, una transformación de la poesía colombiana en particular, paralela a la que en toda América y en España misma, con mutuas influencias y nuevos temas de inspiración, se está llevando a cabo? Para aquéllos, las fuentes inmediatas encontrábanse no sólo en España, pero en España también: "Aunque ustedes, como nosotros —escribía Valera—, se dejen influir por poetas extranjeros, siendo los que más han influído últimamente, tanto ahí como aquí, Byron, Víctor Hugo y Enrique Heine, yo

noto con mucho gusto que, contra esta corriente de extranjerismo, luchan en Colombia, no sin éxito, la buena tradición española y el ejemplo y el modelo que ofrecen poetas peninsulares del día, conocidos todos en América, y tal vez más queridos, encomiados y estudiados que en España. Nuestros poetas, de los que veo más huellas y sabor en los novísimos colombianos, son Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce". Esto sí que es pasado, y apenas si entre los "novísimos" de ahora podrían encontrarse ecos del más lírico de los tres, de Bécquer, innovador no sólo en el sentimiento, romántico tardío, sino en la forma, que aclimató en España, y, desde allí, en los países todos de nuestra lengua, los que Núñez de Arce llamó, con cierto desdén, "suspirillos de corte y sabor germánico".

Bécquer introduce —no sin émulos y precursores, que no es necesario mencionar aquí— novedades formales que sobreviven a la poética general del romanticismo y entran en la de los tiempos nuevos, a contar desde los poetas considerados como iniciadores del modernismo: como Darío, desde luego, en sus obras de juventud, y como José Asunción Silva, cuya obra es de juventud toda ella; juventud no ya de autor, sino de período literario que llega a madurez, en Colombia, con la poesía de Guillermo Valencia. Comparadas estas dos figuras, muéstrase en ellas la evolución del llamado "modernismo", desde su comienzo hasta su plenitud, representada por el segundo desde sus primeras inspiraciones. *Ritos*, en realidad su libro único, ve la luz a poco de morir Silva, que no alcanza esa plenitud, aunque entre sus poesías haya, evidentemente, unas cuantas obras maestras.

Pero, se dirá, ¿es que una obra maestra no es ejemplo de plenitud? Lo es en cuanto al autor; no en cuanto

al período literario representado por éste. La obra maestra le prolonga la existencia, encajándola en el tiempo a que tendía su espíritu, más allá del que pudo abarcar su vida. Lo es no sólo en sus innovaciones más notorias, por ejemplo, las del famoso *Nocturno*, sino aun en composiciones realizadas en molde más tradicional. Tanta distancia veo entre la andadura rítmica del *Nocturno* y, pongamos por caso, los versos de Arboleda, como entre los endecasílabos de éste o de un José Eusebio Caro y aun los de un Diego Fallón, y los endecasílabos de *Vejeces*. No es el metro, no es la estrofa lo que distingue a un poeta de otro; es el acento que cada uno le presta: once sílabas, con los mismos cortes rítmicos, y, sin embargo, una sensación en todo diferente.

Así entre Silva y Valencia. Los endecasílabos de éste, que es, más bien, poeta de alejandrino (y no me refiero a la fisonomía que señaló en el poeta la crítica de Baldomero Sanín Cano, al "alejandrinismo" que denuncia en él, desde un prólogo tan presente a todo el que estudie a Valencia como el análisis de Rodó en lo tocante a Rubén Darío); los endecasílabos, digo, de Valencia, son tan diferentes de los de Silva...

Misales de las viejas sacristías,
de otros siglos fantásticos espejos
que en el azogue de las lunas frías
guardáis de lo pasado los reflejos...

dice el uno; y el otro, hablando de la cigüeña en su vuelo:

Y si, huyendo la garra que la acecha,
el ala encoge, la cabeza extiende,
parece un arco de rojiza flecha
que oculta mano en el espacio tiende...

Los primeros nos dan una imagen diluída, llena de evocación vaga, con epítetos afortunados; los segundos, menos felices en la rima, pintan con rasgo certero una cosa concreta, vista con agudeza oriental. Una comparación minuciosa nos daría infinitos ejemplos.

Silva es el poeta que adivina. Valencia el poeta que ve. Silva el que deja vagar sus dedos por el teclado en busca de armonías nuevas. Valencia el que sabe hacerlas obedientes a su pulsación infalible. No es que el uno realice lo que el otro intentó vanamente. Es que la poesía se logra en el uno como aspiración, como impulso, brota como flor, y en el otro se da como plenitud, cae con madurez de fruto. Son el romántico y el clásico de un mismo período. Las palabras clásico y romántico no significan tendencias opuestas. No es clásico el que imita a los antiguos, sino el que consigue la expresión cabal que aquéllos alcanzaron en sus días; los clásicos, esto es, los modelos eternos, que lo son, propiamente, por la exacta correspondencia entre su propósito y su realización, por el milagroso equilibrio que se manifiesta en su obra, por el dominio de sus medios expresivos. En este sentido es clásico Guillermo Valencia, y comparable, más que a los poetas helenísticos, que sin duda se le parecen por los primores formales y la diversidad de inspiraciones, a los maestros helénicos, de voz más alta y severa, en cantos como el de los exámetros *A Popayán* y aun en visiones tan luminosas como la de *Los camellos*.

Podemos preferir la nerviosa inspiración de un Silva. Pero ¿a qué preferir? Si la belleza es una, sus destellos son infinitos.

Otros destellos han solicitado a la juventud poética de Colombia, que en el grupo "Piedra y Cielo" se apartó de las fuentes inspiradoras y de las formas poéticas

consagradas, haciendo blanco frecuente de sus tiros al maestro Valencia y enturbiando así las horas de sus últimos años. A nadie puede sorprender tal desvío. Pero los tiempos pasarán, y ¡quién sabe qué profundas armonías vendrán a descubrirse entre los mozalbetes irrespetuosos y el claro varón en quien veían tal vez su obstáculo principal y su más encarnizado enemigo!

POETAS DE BOLIVIA

Dos ANTOLOGÍAS, impresa la una en Europa: *Poetas bolivianos,* por Plácido Molina y Emilio Finot (París, 1908), y la otra en el país: *Poetas contemporáneos de Bolivia,* por José Eduardo Guerra (La Paz, 1920), fueron base de mis lecturas de poetas bolivianos, harto limitadas siempre.

Antes de dar con esos libros poseía yo entre mis poetas a Ricardo Jaimes Freyre, en una primera edición de su *Castalia bárbara* (Buenos Aires, 1899), y a Manuel M. Pinto H., cuyas *Palabras* (Buenos Aires, 1898) leímos muchos a raíz de su publicación, cuando las primeras revistas en que se iniciaba el movimiento renovador de las letras castellanas juntaban en hermandad y concordia a los poetas de América, antes sensibles a las nuevas tendencias universales que los poetas de España, con nuestros campeones del verso.

Las literaturas de aquellas naciones hermanas, por ser en ellas más débil la fuerza de la tradición, se abrían con más prontitud a normas e influjos en consonancia con el andar de los tiempos. Digo más débil; de ningún modo quiero decir nula. Veo, efectivamente, en los poetas de Bolivia, por regla general, perfecto acomodo a la forma y aun al genio de la poesía española, como si su espíritu se modelara siguiendo una inclinación semejante. Y en los mismos renovadores, como Jaimes Freyre, la novedad consiste en romper la rutina pero no en ir contra los fundamentos prosódicos de la lengua común; antes bien, investigando sus posi-

bilidades de enriquecimiento, alumbrando manantiales, denunciando filones.

Al hablar de tradición pienso, ante todo, en la parte formal. El ademán y el gesto no son el espíritu en una persona; pero son lo que mejor lo revela. Así la métrica y la rítmica no son el espíritu de la poesía, aunque sean lo que mejor lo declara. El espíritu no puede mirar atrás aunque se lo proponga. La tradición que no acepta el aporte del tiempo nuevo, es inercia y no impulso propio. Tradición, en literatura, no es supervivencia, sino parecido. Como en el descendiente vuelven a aparecer las facciones del antepasado, así en el hombre de letras dibuja la tradición los rasgos de la raza; mas el parecido no se consigue por las artes cosméticas ni por el corte de la indumentaria.

Encuentro en los poetas bolivianos, hablando en general, una sencillez de ritmo y una pureza de lengua que me dan la sensación de España; y ello aun en los más influídos por extraños poetas y en los más refinados de expresión.

Ya empecé por decir lo incompleto de mis lecturas bolivianas. Algunos volúmenes de Villalobos, la edición española y la mexicana de Jaimes, en que está, junto a *Castalia bárbara, Los sueños son vida,* los espléndidos libros de un gran prosista, Alcides Arguedas, eran todo mi haber. Mucho más tarde vinieron a mí libros de escritores más jóvenes: Gregorio Reynolds, José Eduardo Guerra, Alberto Ostria Gutiérrez, Rafael Ballivián.

Por lo que veo en las antologías que me sirven de base —y no olvido la parte correspondiente a Bolivia en la de Menéndez y Pelayo—, lo más interesante y vivo está en el período actual. Guerra lo dice sin reservas: "la poesía boliviana de épocas anteriores a la actual, nada o casi nada notable nos ofrece". Romanti-

cismo y post-romanticismo, efectivamente, nos muestran personalidades algo borrosas y algunos versos bien hallados, pero no, quizá, un verdadero poeta. No suelen coincidir el acierto expresivo con la fuerza del sentimiento; mas abundan la buena alocución, la rima fácil.

Cuando se llega a las postrimerías del siglo pasado es cuando la fisonomía empieza a tomar sus rasgos decisivos. No sólo en los versos líricos, sino en los de tono familiar, aparece lo esencial de la poesía, el "acento". Una letrilla, vagamente polémica, de la Zamudio, nos hace pensar en las redondillas feministas de otra gran hispanoamericana, de Juana de Asbaje, conocida por su nombre de religiosa, de la mexicana sor Juana Inés de la Cruz:

El se abate y bebe o juega
En un revés de la suerte:
Ella sufre, lucha y ruega.
Permitidme que me asombre
Que a ella se llame el "ser débil"
Y a él se le llame el "ser fuerte",
Porque es hombre.

Villalobos, que tradujo muy bien a los poetas franceses, italianos y brasileños, no se aparta, en su versificación ni en sus temas, de una inspiración familiar y humanitaria, a la que debe sus mayores aciertos expresivos. ¡Quién sabe si sus traducciones no señalaron a muchos la senda propia!

Buscando los caracteres fundamentales de la poesía boliviana me ha parecido posible reducirlos a tres: un amor a la palabra que da al verso un tinte de aristocracia y distinción; una honda religiosidad; una sensibilidad amorosa un tanto exaltada y febril. En parte

me da la razón Manuel M. Pinto, hijo, en el prólogo a la antología de Molina y Finot: "del tesoro colonial consérvase con el apegamiento que suscita la última finca de la perdida hacienda, tal vez como esquema fundamental del verdadero arte, el sentimiento hondamente místico y sinceramente cristiano que discurre en el alma de cada poeta como levadura de toda verdad y de toda belleza. Al lado de esta fuente emocional única que caracteriza la literatura boliviana no hay otro lazo de unión si no es el de la pródiga naturaleza cuyas peculiaridades marcarán afinidades y diferencias".

Declaro que la poesía de la naturaleza, en lo que conozco, no me parece revestir un carácter extraordinariamente apurado. Bellísimas descripciones me dan más bien una sensación abstracta que una indicación de lugar. Yo creo que la naturaleza de Bolivia, tal como me la han hecho entender las lecturas geográficas y algunas conversaciones, se ve en los prosistas mejor que, hasta aquí, en los poetas. Algunos versos descriptivos de Vaca Chávez, algún soneto de Reynolds, con toda su belleza, no me han hecho rectificar. Pero veo aquí una cantera para el futuro.

La palabra escogida, y sus cualidades de belleza realzadas por la musicalidad del ritmo, en ningún poeta se ve como en Ricardo Jaimes Freyre. Cuando Ricardo Jaimes Freyre surge en Bolivia se puede escribir el *Enfin, Malherbe vint!* de aquella literatura. Se destaca no sólo entre los suyos, sino entre todos los americanos de entonces; tiene un valor continental, reconocido en todas partes. La historia de la nueva versificación castellana no se puede escribir sin su nombre. Pasa por el introductor del verso libre, y, aunque puedan

aducirse ejemplos sueltos preparatorios, la práctica consciente del sistema se debe a él.

¡El verso libre! ¿Qué necesidad hay en castellano de verso libre?, preguntan todavía muchos. La riqueza sintáctica, superior a la del francés, la facultad de prescindir de la rima, el valor del asonante, que ninguna literatura moderna utiliza sino como recurso excepcional, le dan, en efecto, muchas ventajas; todas fáciles de trocarse en inconvenientes. La riqueza de sintaxis condesciende ante inversiones que deshacen la naturalidad: la ausencia ocasional de la rima impone mayor rigidez y engolamiento al ritmo; la frecuencia del asonante degenera en monotonía.

Ricardo Jaimes Freyre, que, además de gran poeta, es artista reflexivo, ha tratado, después, de dar el ejemplo, de fijar las "leyes de la versificación castellana". Así se llama el libro impreso en Buenos Aires el año 1912 que contiene su arte poética y en que investiga "la ley que preside al fenómeno de la música verbal, con la cual ley pudieran explicarse no sólo todos los ritmos conocidos, sino también los que creara más tarde la intuición de los poetas; la *Ley del ritmo* y no las leyes de tales o cuales ritmos; la ley que permitiera juzgar, con una sólida base de acierto, la extensión y la importancia de todas las innovaciones que en el curso de los siglos han formado el tesoro de la versificación castellana y las que aspiran a aumentar y avalorar ese tesoro, el mayor acaso de las lenguas modernas". De esta explicación de propósitos se deducen ya algunas opiniones del autor: la más importante es la proclamación de una ley única; después la creencia en la posibilidad de establecer nuevos ritmos, según esa ley única.

El principio del período y la combinación de perío-

dos iguales, análogos o diferentes, engendran las varias especies de versos que son posibles en castellano. La teoría, que no trato de exponer aquí, me parece ingeniosa y fuerte. Yo he dedicado muchas horas al estudio de estas cuestiones y algún día me propongo tratarlas en particular. Sobre todo considerándola en sentido de explicación y método, no de receta, la teoría del período prosódico es digna de atención. Jaimes Freyre no dice: haz esto, para ser poeta. Sino: los poetas, sin saberlo del todo, han hecho esto. Presupone la cualidad de poeta. Estamos muy lejos de los días en que don Antonio de Trueba escribía, con mayor ingenuidad que sus *Cuentos de color de rosa,* un *Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer y escribir.*

Castalia bárbara y *Los sueños son vida,* publicados a diez y ocho años de distancia, nos dan una obra de poeta recogida y potente. El poema que da nombre al primer tomo, con su denominación antitética, trae desde luego una visión de tiempos pretéritos, evocada por su sentido moral y por su fuerza plástica. Es el momento en que luchan en las selvas del norte los dioses de la mitología germánica con otra divinidad más poderosa, en su falta de apresto batallador:

Un Dios misterioso y extraño visita la selva.
Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

El poema es un *Gotterdämmerung* orquestado con soberbia amplitud de ritmo. En los momentos más plásticos y brillantes, el ritmo se concreta: así en el soneto "Los héroes", ruda descripción de un combate, pura visión coloreada:

y se destacan, entre lampos rojos,
los anchos pechos, los sangrientos ojos
y las hirsutas cabelleras blondas.

Se engañaría el que creyera que sólo esta objetividad parnasiana —menos rígida por lo flexible del verso que la va fijando— es alma de la poesía de Jaimes Freyre. Sus poemas personales recurren, a veces, a la alegoría, mas también se abandonan a la sensación. Toda la lira responde a la pulsación de su mano. Su parnasianismo está traspasado de emoción. Las figuras que evoca no son sino "dobles" de la propia alma. En él, como en Darío, que fué su compañero de armas, el parnaso y el simbolismo se funden para crear la materia poética que reciba la impronta espiritual.

De su contacto con el mundo saca una lección de experiencia: el doble valor de la risa y del llanto:

Yo sé del triste desvarío
que hace reír en el dolor,
y al llanto llaman: —Hijo mío...
también la dicha y el amor,

la supremacia última del sueño:

Toda visión, entonces, es realidad dormida.
(Viejo ya Segismundo, con el alma abatida,
quiere hallar en los sueños su fe desvanecida
y amargamente sabe que los sueños son vida).

No faltan, en la obra de Jaimes Freyre, latidos de religiosidad. Su Dios de los brazos abiertos triunfante sobre las deidades bárbaras no es única visión en sus libros; pero no se le podría tomar por un poeta religioso, en esencia. (Ni tal vez a su hermano Raúl Jaimes Freyre, de quien las *Prosas* recogidas en la colección de J. E. Guerra traducen mejor el sentimiento de lo religioso como espectáculo que como aspiración del alma.) Por esto a los adjetivos místico y cristiano que emplea

Pinto, prefiero, simplemente, el adjetivo "religioso", que conviene a tantos poetas.

El propio Manuel M. Pinto, hijo, en su tomo *Palabras*, define lo religioso por encima de lo cristiano cuando escribe en la "Protestación": "Vale más Eleusis que Corinto, y la Roma de las Catacumbas que la Roma del Circo". Pero su *In illo tempore* es cristiano a la manera de *Sagesse;* verleniano hasta el remedo:

Benditos los que creen. Y mil veces
benditos los que saben que su ciencia
principia con el credo; y su conciencia
no la embarcan en cáscaras de nueces.

Y benditos los Santos que en las heces
de la duda moral y su inclemencia
no infestaron las almas; y a la esencia
del Bien final —de Dios— dieron sus preces.

Y bienaventurado el que ha creído
que sabe que no sabe; y que es locura
no creer que es limo lo que limo ha sido.

Y bienaventurado el que la impura,
la insana corrupción ha resistido,
Quijote de la mística aventura.

Al cabo de los años he vuelto a leer con agrado estos versos, en ocasiones duros. Y con un renuevo de curiosidad la sección *Uca-Pacha;* llena de términos de la lengua aymara, tentativa fallida por exceso, pero interesantísima y digna de volver a probarse.

Gregorio Reynolds, de quien conozco *El cofre de Psiquis, Horas turbias* y una versión del *Edipo rey*, es, en el presente, la más definida personalidad dentro de la nueva generación, según advierto en varias lecturas y referencias.

Aquella exacerbada sensibilidad amorosa que me pareció entrever en la poesía boliviana se manifiesta en él, más que por sus versos a Cloe o a Filis —véase a través de estos nombres el de una musa moderna, y por lo tanto de carne y hueso—, por su extremada inclinación a la imagen voluptuosa, que se comunica aun a la cadencia del verso en que hay siempre un halago sensual.

Su *Cofre de Psiquis* contiene joyas muy diversas, algunas de dudoso oriente, valiosas las más, por el brillo de la gema o la forma del cincelado. Sus *Horas turbias* significan una variante del amor: el amor-pecado. Resultante: la religiosidad. Sólo habla del Diablo el que cree en Dios. Gregorio Reynolds no es incrédulo:

Lodo irisado pero inmundo;
La carne es del demonio y es del mundo.
Sólo el alma es de Dios.
Son para El nuestras líricas preces;
pero a veces
Satanás prepondera en nos.

La fiebre, la pesadilla, son el germen de muchas páginas de este segundo libro, sin estar ausentes del primero, más objetivo y claro. Aquí se extenúan en largos versos de monótono asonante los nerviosos felinos amados por Reynolds como por Baudelaire; en tanto que allá saltaba de pronto, ágil, silvestre, simple como la naturaleza misma, la llama de las altas tierras:

Inalterable, por la tierra avara
del altiplano, ostenta la mesura
de su indolente paso y su apostura
la sobria compañera del aymara.

Parece, cuando lánguida se para
y mira la avidez de la llanura,
que en sus grandes pupilas la amargura
del erial horizonte se estancara.

O erguida la cerviz al sol que muere
y de hinojos oyendo el miserere
pavoroso del viento de la puna,

Espera que del ara de la nieve
el sacerdote inmaterial eleve
la eucarística forma de la luna.

Por este soneto, oreado por viento de cumbre, pasa el sentimiento cósmico que da su grandeza a *Il bove* de Carducci. Es una de las poesías bolivianas en que siento mejor el alma del país, la grandeza de su paisaje agreste, la transparencia de su atmósfera fría. Por extraño contraste brota de la pluma de un poeta a quien Darío pudiera llamar "raro"; de un buen artífice para quien la rima no guarda secretos.

¿Y Franz Tamayo? Declaro que en las antologías no se me pasó nunca por alto y que en los estudios literarios me detuve siempre ante ese nombre, sin conseguir jamás formarme idea clara de su significación en las letras bolivianas. Ahora creo que sí, gracias al libro, sumamente interesante, de Fernando Díez de Medina, que poco antes dió una "biografía poética" descubriéndonos a un artista excelente en *El arte nocturno de Víctor Delhez.* Este otro libro, *Franz Tamayo, hechicero del Ande* (Buenos Aires, 1943), es también un "retrato al modo fantástico" y está dividido en largos capítulos, con indicaciones de movimiento por títulos, como si fuera una sinfonía. Las páginas que la *Historia de la literatura boliviana* de Enrique Finot

dedica al poeta contienen indicaciones que la lectura de Díez de Medina aclara, aunque uno y otro se mantengan dentro de algunas reservas naturales. Finot apunta que a Tamayo "hasta el presente se le discute y sólo excepcionalmente se le comprende;" y que "su figuración política ha sido objeto de controversias en las que el interés partidista no ha tenido la hidalguía de marcar un límite entre la actuación del caudillo y la obra del pensador y del poeta". No es sólo esto. Además de los inconvenientes que haya podido suscitar la política, han de existir en el carácter del hombre, en sus circunstancias raciales, familiares, sociales en general, otros impedimentos no menores, que alejan del escritor no a un público, sino a los "intermediarios", es decir, a los intérpretes y voceros capaces de contribuir a su popularidad. Acaso después del libro de Díez de Medina se le comprenda mejor, si se leen sus páginas entusiastas, aunque no escaseen, a través de ellas, los reparos, con ojos limpios de preocupaciones. Por mi parte, en ellas he encontrado, sobre todo, a través de sus abundantes citas, elementos de juicio que reputo provisionales, mientras una lectura cabal de las obras mismas no venga a reforzarlos o quitarles virtud.

Es, desde luego, Tamayo, un poeta difícil. No por los defectos que le echan en cara sus detractores —"falta de bolivianismo", visible en su consagración a ciertas evocaciones helénicas, de las que se figuran que son todo menos, no ya claves, sino naturales salidas del espíritu, en que caben y han cabido siempre los afectos del ánimo en todos sus matices, aun en los más íntimos y personales, como, por ejemplo, en la *Ifigenia cruel* del mexicano Alfonso Reyes; dificultad de lenguaje, al que se achaca un gongorismo, fuente de

oscuridades—. Pero con todo esto, yo estimo, y también lo dice Finot, que "se trata de una de las más altas figuras de las letras americanas".

He aquí los títulos de sus libros poéticos: *Odas* (1898), *La Prometheida*, tragedia lírica (1917), *Nuevos Rubayat* (1927), *Scherzos* (1932), *Scopas*, tragedia lírica (1939). Las dos tragedias líricas son obras de gran aliento, y lo mismo han de serlo otras que guarda inéditas —acaso sin terminar—. En cambio, los libros de 1927 y 1932 están formados por composiciones de forma fija, breves, aunque en el segundo las haya de mayor extensión, formadas por series de las mismas estrofas. Pero esto no quiere decir que falte en ellas amplitud de visión poética: al contrario, en su concentración ábrense a veces perspectivas muy vastas, grandes profundidades de pensamiento.

Concentración es la facultad poética evidente que yo hallo, así en las tragedias formadas por miles de endecasílabos, como en las inspiraciones de cuatro o de siete versos. El verso de Tamayo me parece uno de los más vivos ejemplos de esa concentración en la lengua castellana; llenos de neologismos, forjados a menudo por el poeta sobre las raíces clásicas, a cuyas lenguas por lo visto ha dedicado largos estudios (griego, latín, probablemente sánscrito), ponen a prueba la resistencia y la flexibilidad del endecasílabo y del heptasílabo tradicionales. No es el verso en que nuestros poetas antiguos navegan con delectación: es la forma resistente en que el poeta de hoy forcejea por hacer entrar conceptos y palabras que le expresen con fidelidad, sin preocuparse por violencias de ritmo, sinalefas forzadas, aliteraciones o pormenores discutibles de acentuación. Y lo mismo en los versos menores. Sólo

una mente frívola rechazará esto, o se resistirá al esfuerzo necesario para admitirlo.

Todo acto de belleza se consume
devorando almas como zarzas vívidas.
¿Cómo no véis que las celestes músicas
son vuestra carne antes de hacerse piedra?
No habita el Dios en mí sino en vosotras.
Al signo creador el sueño espléndido
baja del cielo, en vos se empapa trémulo,
y se hace forma al fin inmarcesible.
Mira, Doris, celosa empedernida,
cómo tu gracia de dudoso efebo
revive en este Antínoo itacense,
y el gesto extático Aglaé remota
a esta Venus Urania da por siempre!
Mis mármoles ajenos sois vosotras;
y si los propios ya vibran inmóviles
es que hay ya en ellos vuestra carne rosa.

Así habla Scopas a las dos hetairas en que significa el amor espiritual y el amor sensual; y el pasaje, que transcribo de Díez de Medina, no es de los más arduos que cita. Y en la tragedia más antigua, en la *Prometheida*, hallamos otros como el ditirambo a la Esperanza, que son viva y grande poesía:

Cuando todas las luces
se apagaron, sus ojos
contemplan todavía,
y cuando al fin callaron
todas las voces, todas,
sus oídos sin fondo
quedan aún escuchando.

Su cara tiene el gesto
de la vida, sus trazos
miman la muda mímica
del Destino; en sus ojos
mira la eternidad...

Como son sus variaciones los juegos en que el consonante se apura y combina, tampoco ajenos al espíritu clásico, aunque sí lo sea la rima que retuercen, como en este gorjeo de ruiseñor:

Oílo, oílo, oílo
Tremar como un pistilo
eréctil y vibrátil,
Era el misterio umbrátil
Sutil, sutil, sutil,
Gentil como el abril
Y hostil como el reptil.
Era el misterio errátil,
Volátil y versátil!
Roto el fatal sigilo,
Oílo, oílo, oílo,
Oílo, oílo, oílo...

Los poemas de forma fija, ciñéndose a sus pocos versos, nos dan la inspiración prisionera, que en muchas ocasiones pugna por romper su angosto encierro; mas cuando coincide su letra con su ámbito, ¡con qué señorío se ve el volar del pensamiento, como si a su expansión no hubiese traba alguna! Es la estrofa de Omar Khayyam, tal como la fijaron para las lenguas europeas los cuartetos de FitzGerald:

Al agua digo, al viento, ayer como hoy:
—Pasáis como un alud que fuese un sueño!
Mas yo de dónde vine y dónde estoy?
—Como agua vine y como viento voy!

Para siempre! es el canto de la vida
y todo son es son de despedida,
brota un adiós de cada boca abierta,
y es toda boca en flor boca de herida!

La rosa transmigrada que respiro
Ya fué radiante estrella en raudo giro,
Corazón de dragón, boca de novia,
y hoy cáliz ebrio en que de amor deliro!

Necio parpadear de las estrellas
Guiñando cual proféticas doncellas!
El hado saben, mas jamás lo dicen,
Y una lengua hay sin traducción en ellas!

Con estas estrofas está emparentado el pensador que en otros libros de *Proverbios* se dió a condensar en breves prosas sus reflexiones morales o sus vislumbres súbitas de poesía. Mas en los *Scherzos* este mismo afán tropieza con una nueva forma, antes de él, que yo sepa, nunca empleada con análogos fines: los siete versos de la seguidilla española, en que puede verse como una semejanza con la estrofilla japonesa, alternando los de siete y cinco sílabas, en una cuarteta con su "vuelta" que equivale, numéricamente, al haikai. Tamayo, empeñándose en la rima perfecta, sin atenerse a la mayor libertad que el prototipo le consentiría, con el asonante español, hace que la estrofa, a cambio de las cualidades originarias que la acomodan al canto popular y sugieren los giros de la danza, adquiera una gravedad, menos apta, quizá, a su "aire":

Con su compás de normas
Y de armonía
Solo escultor de formas
Impera el día!
Sólo a su tacto
Brota el mundo perfecto
Y estupefacto!...

Toda silueta brota
De árbol o piedra,
Con tal fiereza inmota
Que el ojo arredra.
Hiere fulmínea
En los seres la fuerza
De cada línea...

En las composiciones sueltas, el poeta se da a sí mismo, de pronto, consejos que equivalen a los preceptos de un arte poética, como en "Cota de malla":

Desdeña, artista eurídico,
La fácil obra.
Sólo en viril zozobra
Se ara el val píndico!
Cinge a tu talla
Regla y rigor como una
Cota de malla!

Y aquí sí que aparecen, sin velo, motivos de visión o evocación nativa. Así en "Las Khantutas"

Regia flor escarlata
Del Ande innata
Su tinte en que el sol brinca
Consagra al Inca.
Toda doncella
De fiera sangre india
Renace en ella!

Pero ya se ha definido bien en "Cota de malla": armadura que sin duda esconde el cuerpo, pero le presta en cambio fortaleza, confianza...

CIEN SONETOS BOLIVIANOS

A la servidumbre del centenar, que tantos antólogos se han impuesto, se añade otra voluntaria servidumbre, la de estar compuesta exclusivamente de sonetos, la del libro *Cien sonetos bolivianos*, por Medardo Chávez S., homenaje al primer centenario de la República (La Paz, 1925).

El prólogo que don Julio E. Calderón antepone al libro ordenado por el señor Chávez indica, desde luego, dos clases de omisiones: "la de los poetas que no hayan hecho sonetos... y la de los que habiendo escrito estas composiciones no ha estado al alcance del recopilador tenerlas, por la dificultad de conocer y reunir la producción de los que no han publicado libros, como sucede con la mayoría de los jóvenes". El segundo reparo tiene, por lo que hace al antólogo, menos excusa; el primero no se le puede hacer en rigor, ya que no intenta representar en su libro la evolución de la poesía boliviana, sino la del soneto en Bolivia. Pudiera objetarse también que, por esta causa, los poetas que no han dado en sonetos su mejor obra pueden quedar representados con notoria e injusta inferioridad. Pero éste es achaque inherente al propósito.

La más grave objeción es la que toca a la calidad de los sonetos admitidos, algunos de los cuales más que la salvación merecen el olvido. Mas en cien sonetos, cuando los hay de poetas como Ricardo Jaimes Freyre, Gregorio Reynolds, Franz Tamayo, la Zamudio, Díez

de Medina, Peñaranda, Vaca Chávez, Guerra, etc., se hallan de fijo piezas notables.

Tamayo canta a nuestro Góngora en versos de templado gongorismo que terminan con una revuelta evocación andaluza muy graciosa en su ingravidez:

Y una ciudad señala el Dios canoro
donde en Alhambras de cristal calado
alza la gloria sus giraldas de oro

Ahí están los cien sonetos bolivianos. El libro se salva, porque Jehová, para salvar a las ciudades precitas, se hubiera contentado con hallar en ellas menos justos que sonetos hermosos o aceptables pueden señalarse en sus páginas, cerradas, y no con broche de oro, por dos sonetos del recopilador.

UNA ANTOLOGIA CHILENA

TODA ANTOLOGÍA tiene un sino fatal: el de no contentar a nadie. El propio recopilador, muchas veces, achaca a razones de espacio sus omisiones o se escuda en una aceptación general para dar cabida, contra su íntimo gusto, a determinadas composiciones y aun a ciertos autores de que pudiera haber prescindido. La cuestión, en realidad, es insoluble. El juicio estético más depurado no deja de sentirse cohibido por las selecciones tradicionales. Pero en la admisión de piezas señaladas por el asentimiento de varias generaciones hay, sin duda, menor riesgo que en el trance de ponerse a escoger entre materiales intactos, cuando el florilegio se compagina entre la producción contemporánea, no bien cernida aún por los tamices del gusto. Cabe, sin embargo, aceptar una antología cuyos materiales, en gran parte, sean nuevos, no ya por su valor absoluto únicamente, sino, desde luego, como preparación de la antología futura. Sólo el tiempo puede aquilatar el peso y la duración de los elementos que entran a componer un libro de esta índole. Con el tiempo echa siempre los dados el antólogo, por grande que sea su preparación, vasta su lectura y refinado su paladar.

La poesía americana nos ha sido conocida principalmente a los españoles gracias a las antologías. La académica, organizada por Menéndez y Pelayo, con sus ingentes prólogos, destacó en los poetas de América aquellos rasgos que más vivos aparecían en sus predecesores de España. Un montón de recopilaciones hechas

al azar, más que al crédito de los poetas de aquellos pueblos en que reflorecía el verso español, contribuyó al común desprestigio. Ha sido necesario que conociésemos la obra individual de los mayores ingenios de aquellas repúblicas y que colecciones de tipo nuevo, como la de Genaro Estrada para México y las de Ventura García Calderón para el Perú, pusieran orden en la materia y discernimiento en la tría, para que el cuadro empezara a destacarse con sus perspectivas bien calculadas, para que el juego de luces y sombras nos diera la impresión de profundidad indispensable.

He aquí un libro de Armando Donoso, el crítico chileno, cuya juventud se afirma en autoridad obra tras obra: libro que recopila en sus páginas la flor de la poesía chilena más reciente. Titúlase *Nuestros poetas*, y está impreso con el gusto de que suele dar prueba la casa editorial Nascimiento, de Santiago de Chile, aunque no exento de erratas, no todas salvadas al final del volumen, que tiene sus 496 páginas, más XXX de introducción.

Armando Donoso había dado ya previamente otras dos selecciones que hoy pueden estimarse como preparatorias de este trabajo definitivo. Un volumen impreso en Barcelona, como miembro de una serie por lo general muy desafortunada de "parnasos" americanos, y una *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*, limitada a los más recientes, en los memorables cuadernos chilenos de "Los Diez". Esta última, en 1917. La primera, de 1909, daba cabida a los nombres salientes de la época romántica, excluída del todo en *Nuestros poetas*.

Abrese el nuevo libro con algunas muestras de escritores que, sintiendo la disolución del romanticismo, empiezan a reflejar las corrientes nuevas de la litera-

tura universal. La evolución de la poesía moderna sigue en todas partes los mismos pasos. Al romanticismo, que desparrama la personalidad y quita nervio al estilo, sigue una época más vigorosa y objetiva, en que se aprenden otra vez las disciplinas del verso, exigiéndole toda exactitud y decoro formal. Esto materializa en sumo grado la inspiración, y trae, por consecuencia, una reacción espiritualista, a costa de la solidez técnica, sustituída por la gracia y la maestría del toque personal. No posee un acero mejor templado; pero nada iguala a los centelleos del suyo, cuando se tiene habilidad para blandirlo.

En los países latinos estas fases se manifiestan de diverso modo. En Francia son los parnasianos y los simbolistas quienes las encarnan. En Italia personifícanse en dos nombres: Carducci y D'Annunzio. En España el vigor oratorio de un Núñez de Arce robustece el verso desmayado del romanticismo, sin ser, no obstante, por sus mismas condiciones externas, y por las internas sobre todo, antídoto eficaz contra las degeneraciones postrománticas de campoamorinos y becquerianos —entiéndase bien, no de Campoamor ni de Bécquer, sino de sus imitadores y malbaratadores—. Sabido es que el ejemplo de Rubén Darío significó en España y en América la sintonización de nuestra poesía con los acordes universales. Y puede señalarse, tras esta etapa, en algunos países aún no cumplida, una vuelta a la expresión vigorosa, con desdén de toda elegancia, a la dicción sencilla, con olvido de toda quintaesencia, para declarar ante todo la majestad de la vida; época que corresponde a lo que el irlandés John Millington Synge quería expresar cuando decía: "tenemos que ser brutales, antes de volver a ser humanos", y, por último, como nueva reacción muy rápida, y ya

casi liquidada en todas partes, no sin un fuerte sedimento, en definitiva muy provechoso, otra de tipo antiintelectual, que estiliza toda poesía en imágenes, o la exagera en hipérboles, hasta quebrarla en un sarcasmo nihilista: futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, creacionismo, dadaísmo.

La poesía chilena del siglo XIX no dió a América ninguno de sus grandes líricos. Aun en la época romántica, nombres como los de Guillermo Blest Gana, Soffia y Matta se sostienen sólo en una dorada mediocridad. El influjo de Darío se deja sentir con la estancia misma del cantor de las *Prosas profanas* en Chile. Hasta entonces las letras chilenas habían dado mejor muestra de sí en los géneros de prosa, en el histórico y hasta en el novelesco; es decir, en los orígenes, todavía indecisos, de la novela americana, que no se afirma de plano hasta la generación actual. En ella tiene Chile un representante como Eduardo Barrios, autor de unos cuantos libros novelescos de primer orden, que algún día me prometo analizar con la atención que merecen. Desde Rubén Darío, cada etapa produce poetas dignos de consideración detenida. El libro de Armando Donoso nos permite conocer sus características sobresalientes.

Dividido en tres partes, corresponde la primera a los que significan la evolución de las letras chilenas del romanticismo a los nuevos ideales. "Cuando Rubén Darío llega a Chile, hacia 1886, ya se inicia cierta lenta evolución que, en el verso de algunos poetas, denuncia una influencia cuyo origen no es la del romanticismo." Influencias aún vagas, necesitan de un ejemplo vivo, como el de Darío con sus silvas de las estaciones en *Azul,* para precipitarse. El propio "Canto a las glorias de Chile", del poeta nicaragüense, premiado, en segundo lugar por cierto, en el famoso Certamen Vare-

la —concurso literario con varios temas en verso y prosa, patrocinado y dotado, según se dice, sin excesiva espontaneidad, por un acaudalado minero, y en el que alcanzaron un mero "accésit" las "Rimas" de Rubén, mezcladas entre algunas producciones no muy estimables; todo ello, reunido luego en dos grandes tomos de lectura hoy curiosísima—; ese "Canto", con ser una variante de la oda heroica de abolengo quintanesco, inaugura modos de decir convertidos pronto en bien común de los poetas que se emancipan.

De esta primera impronta rubenesca toma carácter la poesía de Pedro Antonio González, el autor de *Ritmos*, a quien sería inútil pedir algo más que elocuencia rimada y nuevos ejercicios de simetría en la versificación: no otra cosa son sus "tripentálicas", en versos de quince sílabas agrupadas en tres segmentos iguales. Antes de estas poesías, que constituyen el primer grupo individual considerable en la obra de Donoso, podemos leer en sus páginas pocos versos de Eduardo de la Barra, a quien sólo puede dar puesto en el tomo la relación que mantuvo con Darío, por él vencido en el dicho certamen Varela con una colección de "Rimas", lo que no le impidió ser su amigo, prologuista, parodista y ensalzador en versos que, benévolamente, califica Donoso de cadenciosos. (Ni aun pueden contarse como versos de diez y seis sílabas, pues no son sino yuxtaposición arbitraria de dos octosílabos: el verso de diez y seis exigiría constancia de acentos.) Por lo demás, los versos de De la Barra, entre los que hay cosas estimables, pertenecen del todo al pasado: era su autor hombre de educación clásica y de técnica romántica, que dejó curiosos estudios de versificación, de los que hay muestra, asimismo premiada, en el tomo II del Certamen Varela.

Otra figura importante, igualmente clásica en su educación, y de las que menos han sentido las influencias del modernismo, aunque su poesía acepte todas las sugestiones de un nuevo sentir, viene casi a continuación: es la de don Julio Vicuña Cifuentes, autor de un bello libro lírico, *La cosecha de otoño*, y recopilador diligente y erudito de los *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, dedicado a Menéndez Pidal, y de tan vivo interés para la historia de la difusión del romancero.

Con ellos, el grupo de la primera hora, que ya anuncia en sus temas una tendencia nacionalista, como Lillo, Dublé, Bórquez, o acentúa la expresión cosmopolita del modernismo, como Francisco Contreras —vuelto hoy a la evocación de la tierra nativa en las narraciones de su *Pueblo maravilloso*, que acaba de publicarse en francés, antes de ser editado en su texto—, que riñó las batallas más ruidosas del tiempo heroico.

Destaca entre todos un poeta malogrado, Carlos Pezoa Velis (1879-1908), que encuentra acentos personalísimos al expresar su cansancio de alma en "El pintor Pereza". La ciudad y el arte corroen el espíritu del hombre nacido, quizá, para la vida natural, libre y despreocupada del campo, que anima otros versos suyos.

Tarea interminable sería la de seguir paso a paso a la cohorte lírica junta en el volumen de Armando Donoso. Su segunda parte, la más frondosa, reúne los nombres de la generación que está entre los treinta y los cuarenta años, y cuya producción llega a 1920. La tercera es un aula juvenil, todavía en sus libros de ensayo, pero ya con figuras muy singularizadas.

En aquélla nos encontramos con Magallanes Mou-

re, muerto después de publicada esta antología; con Pedro Prado, Ernesto A. Guzmán, Víctor Domingo Silva, Max Jara, González Bastías, Daniel de la Vega, Angel Cruchaga, Juan Guzmán Cruchaga, Jorge Hübner, Préndez Saldías, Domingo Gómez Rojas, el espíritu generoso, víctima de la lucha social; todos éstos, y los que por brevedad no se nombran, merecerían un comentario, en especial el primero, cuya obra de poeta y de prosista le asegura uno de los puestos más indiscutibles en la literatura continental. Basta leer su poema "Lázaro", inserto en *Nuestros poetas*, para sentir la elevación de este temperamento de escritor.

Mas de intento hemos dejado sin escribir dos nombres. Uno, el de Vicente Huidobro, que, desde París, y en francés, o poco menos, se proclama "creacionista", y cuenta adeptos entre los espíritus más distinguidos de la nueva lírica española.

Por qué cantais la rosa, oh Poetas.
Hacedla florecer en el poema.

Este principio sentado en su Arte Poética viene a ser el secreto del "creacionismo". El no iniciado halla sólo, en el caso mejor, imágenes audaces, arabescos sutiles: el iniciado es de esperar que halle, en vez del canto, a la rosa, la rosa misma. Aun la indiferencia por el idioma caracteriza estos escarceos: Huidobro pasó del castellano elemental de *La gruta del silencio*, del más acendrado de *Las pagodas ocultas* y *Adán*, al balbuceo francés de *Horizon carré* y *Saisons choisies*. Huidobro marca el tributo más cumplido que Chile ha dado a las tendencias de última o penúltima hora.

El otro nombre que no hemos escrito aún es el de Gabriela Mistral. Ninguno sube más alto en la poesía femenina de lengua española. Los versos de Gabriela

Mistral aparecen como un mar, sereno en la superficie y agitado en el fondo por corrientes impetuosas. Pocas veces el acento humano ha conseguido la unción, la evidencia de verdad apasionada que se revela en los versos de esta mujer. En Europa actualmente, próxima a visitar España, pronto se nos presentará ocasión de volver sobre los versos de su único libro, *Desolación*, editado primeramente en los Estados Unidos por el Instituto de las Españas.

Los poetas de esta segunda parte han superado, en su mayoría, la tendencia derivada del simbolismo. Su verso es más robusto, su preocupación más humana. Los de la tercera parte, los que apenas pasan de veinte años, parecen llamados a superar pronto las tendencias novísimas, que enturbian —y a veces iluminan— sus versos tumultuosos, entre los que surgen, principalmente, los de Pablo Neruda,* con las prosas ásperas de Pablo de Rokha; la inquietud cosmopolita de Torres Rioseco o la embriaguez marinera de Salvador Reyes, con Cifuentes Sepúlveda y María Monvel. A superarlas, no a volver atrás. La poesía, a veces, se para; mas nunca vuelve atrás. Y la de los chilenos, amorosamente recogida por Armando Donoso, estudiada sin minucia y con tino en la introducción general y en las notas parciales, tiene la ventaja de que se nos da en ímpetu de avance.

* Dada la significación que ha adquirido últimamente, la poesía de Pablo Neruda requiere hoy especial examen, que no desespero de consagrarle algún día, tomando en cuenta algunos de los importantes estudios de que ha sido objeto, y, ante todos, el de mi amigo Amado Alonso.

COSECHA DE OTOÑO

REMEDANDO A Rubén Darío, se podría dar a este libro en parte el título de "Cosecha de primavera en otoño." * El volumen contiene efectivamente una mitad más que el impreso en 1920 en Santiago de Chile, y estos aumentos son en parte verdadera "cosecha de otoño" de un poeta a quien los años han confirmado en la autoridad que desde la madurez lo acompaña. Mas en parte tan sólo, porque algo de lo que acrece el volumen que tenemos a la vista es la colección de traducciones del brasileño Gonçalves Días, publicada por Vicuña en 1903, en tomo ya difícil de hallar.

Este volumen madrileño encierra, pues, casi toda la producción lírica —original y traducciones— del poeta chileno. Casi toda, porque sabemos de versiones de Horacio y Virgilio dejadas aparte, quizá para otro libro, y porque aún es de esperar que el caudal aquí atesorado se acrezca con nuevas inspiraciones.

"Poeta humanista" lo llama otro escritor americano, el colombiano Gómez Restrepo, en un artículo que Vicuña reproduce a manera de prólogo. Y en verdad, aun sin la mención de los poetas latinos antes nombrados, la lectura de *La cosecha de otoño* nos haría ver al momento en qué forma la espontaneidad de la inspiración se ve asistida por una conciencia del instrumento artístico, y rodeada de una corte de alusiones y reminiscencias que dan a esta poesía un reconcentrado sabor

* Julio Vicuña Cifuentes: *La cosecha de otoño* y otros poemas. Victoriano Suárez, Madrid, 1932.

de buen vino viejo, del que "remoza el alma", como dijo otro poeta humanista: Menéndez y Pelayo.

Vicuña Cifuentes no ignora nada de la literatura antigua y moderna. Los años de profesorado, sus discursos y estudios de crítica, reunidos en un tomo que titula *He dicho*, como para quitar al que a ellos se llegue el temor de una disertación minuciosa y pesada, que en él no se concibe porque tiene el arte de exponer y el buen dominio del idioma, y entre todos esos estudios los de *Métrica española* que forman volumen aparte, lo califican como cabal hombre de letras.

Por otra parte, todo este bagaje reflexivo y erudito no ha entorpecido en nada a su expansión lírica, más bien escasa que abundante, y marcada con un anhelo de perfección formal, dominada y elaborada en la materia. Armando Donoso, en su antología chilena, reconoce en él a uno de los ingenios que mejor han recibido las corrientes renovadoras que siguieron al postromanticismo. Sin ceder a la extravagancia —que tal es en uno, cuando la admite por moda, lo que en otro es manifestación natural de temperamento—, Vicuña Cifuentes ha incorporado a la forma segura de su verso un tono de modernidad que se manifiesta en él desde la primera hora, cabalmente a causa de su excelente preparación humanista.

El humanista no se encierra jamás en una escuela o tendencia; lleva en el espíritu un vigilante crítico que comprende y ama, saborea y convida. Su profesionalismo tiene todo lo bueno del aficionado, sin la irresponsabilidad que es impedimenta fatigosa en éste.

Lo mismo las formas clásicas —verso libre, romance o estrofa de diseño consagrado— que las combinaciones rítmicas más libres y elegantes viven en *La cosecha de otoño*. Aun se diría que Vicuña muestra prefe-

rencia por ritmos rápidos, el verso de doce sílabas y los que con él juegan; el de dieciséis, resultante de la acentuación segura, del "pie métrico", mejor dicho. Conoce el valor de la rima y saca graciosos efectos de la repetición como consonante de una misma palabra. Así en "Vita vana": "Era más de medianoche y alboreaban los veinte años – de mi edad. – Combatido por anhelos siempre informes, siempre huraños, – daba vueltas en el lecho que albergaba los veinte años – los veinte años de mi edad".

Su inspiración tiene un tono familiar, sostenido por el dominio del asunto, en torno al cual suscita evocaciones llenas de prestigio clásico, como en el soneto al asno, destacado también por Restrepo: al asno que sufre trabajos y fatigas,

pero siempre recuerda su pellejo curtido
la presión inefable del dulce Nazareno.

Otras veces, su inspiración toma el tono de la canción de arrabal, como en "La mimosita", que anda también en las antologías:

Los alegres cantos, voces de la aurora:
Los blandos arrullos con que a veces llora
¿qué oídos, ahora,
los escucharán?

Temas elevados y temas ligeros, impregnados éstos de una ternura melancólica, tratados aquéllos con severa grandiosidad, llenan las diversas secciones del libro, llamadas, sucesivamente, "Intimas", "Recuerdos", "Motivos", "Exemplos", "Humoradas y epigramas", "De álbum" y "Traducciones".

Entre estas últimas, procedentes del francés, del italiano y del portugués —Marcelle Auclair, Stecchetti,

Giusti, Gonçalves Días—, desempeñadas todas, y en especial alguna graciosa canción de madame Auclair y el vigoroso "Canto del odio" stecchettiano, con tanto sabor de lenguaje que parecen originales, se destacan por su número y porque representan a un curioso poeta americano las de Gonçalves Días.

Fué este poeta brasileño uno de los adalides románticos del americanismo en poesía. Sus estrofas rotundas, llenas de nombres que tienen para nosotros resonancia exótica, parecen aureoladas con aquel prestigio que encontrábamos en las primeras lecturas juveniles, cuando Chateaubriand nos abría en su *Atala* mundos desconocidos. Hoy ha pasado un poco ese sabor, al impulso de otros exotismos más raros, de más picante paladeo. Pero en la traducción de Vicuña, que les conserva su apresto ordinario, las vemos como piezas de museo expuestas en vitrinas a la curiosidad del público.

EN TORNO A GABRIELA MISTRAL

I

GABRIELA MISTRAL Y *DESOLACION*

ESTÁ EN MADRID Gabriela Mistral, la gran educadora y poetisa chilena. Después de dos años de misión pedagógica especial en México y de una excursión por varios países de Europa, va a residir en España los últimos meses de su estancia en el viejo continente.

Poco amiga de ceremonias y exhibiciones, no podrá substraerse la gran escritora al homenaje de sus amigos españoles; de los que ya eran sus amigos antes de haber sentido de cerca el severo y dulce atractivo de esta mujer excepcional.

De su libro *Desolación* se han hecho ya varias ediciones. Pero, ateniéndonos a la primera, vamos a copiar aquí unas notas, escritas a raíz de su publicación, hace dos años. Dan sólo un aspecto, el aspecto "escrito", de esta fuerte personalidad.

He aquí el libro de Gabriela Mistral: "*Desolación*, poemas. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1922." Poesías y poemas en prosa. La primera colección que lleva al frente este nombre, Gabriela Mistral, glorioso en la literatura antes de llegar a la portada de un libro.

Unas palabras preliminares explican por qué sale de prensas norteamericanas este libro de una poetisa de

Chile, y por qué lo cobija la Institución cuya enseña es el busto de la Dama de Elche, la más antigua mujer conocida de nuestra raza.

Mujer y maestra, Lucila Godoy, o más bien, ya que así le plugo llamarse en el mundo de las letras, Gabriela Mistral, encontró, apenas entrevista su alma excelsa a través de unas composiciones recogidas aquí y allá, un culto fervoroso en esa asociación que cuenta en sus filas muchas maestras, dedicadas a la enseñanza del castellano en la América sajona. "La *Oración de la maestra* —dicen esas palabras preliminares— fué rezada en castellano por muchas voces con acento extranjero." Pronto surgió la idea de costear la edición, y la poetisa, que no tenía designio de coleccionar su obra dispersa, hubo de ceder y cedió generosamente, sin hacerse rogar, para ser generosa en todo.

DESOLACIÓN. Desolación se llama este libro en que hay niños, y risas de niños, y cantos y juegos infantiles. ¿Cómo así? Leído, sin embargo, el tomo, desde la primera hasta la última página, la impresión del título es la que persiste. Corre por todas las líneas un viento de tragedia, más recio y solemne en las poesías de amor, que por algo tienen otro título: *Dolor*.

Ahí están "Los sonetos de la muerte", los tres admirables sonetos que, si no erramos, fueron conocidos antes que todo lo demás de Gabriela. La historia que en ellos se apunta, la misma revelada por las restantes composiciones del grupo, llega a sobrecoger el ánimo.

"¡No le puedo gritar, no le puedo seguir!
Su barca empuja un negro viento de tempestad.
Retórnalo a mis brazos o le siegas en flor."
Se detuvo la barca rosa de su vivir...

A la luz de esta historia hay que ver el libro entero; hallaremos en él un alma hendida por el sufrimiento, vuelta de lo más desgarrador a lo más puro y cándido, traspasada de pena, con una palabra de amor en los labios y una caricia en las manos para los pequeñuelos que la rodean sonrientes, pero sin sonreír ella nunca. No es resignación: es desolación.

EL ARTE. Por si nos engañáramos en la significación del libro, Gabriela Mistral nos da en él, condensada en diez mandamientos, su manera de sentir el arte. Según el *Decálogo del artista,* la belleza es sombra de Dios en el Universo, alimento del alma, ejercicio divino, purificación interior, consuelo de los demás y sangre propia, estímulo para las acciones humanas. Moral antes que estética.

Y así es *Desolación.* Una crítica de palabras no dejaría de formular reparos ante tal giro, ante tal expresión, ante tal rima. Todo inútil. Se sale del libro con la firme convicción de que se ha sentido en él la presencia augusta de la poesía. Y no hay poesía sin arte.

Gabriela Mistral tiene un medio de realización artística infalible, infalible y peligroso: el de darse toda entera como la madre en el hijo. "Darás tu obra como se da un hijo —proclama—, restando sangre de tu corazón." Para poder darse toda entera hace falta, sin embargo, una riqueza sentimental, una elevación moral que rara vez en la humanidad se alcanza y que tiene el valor del desnudo en la estatuaria helénica.

AMOR, MATERNIDAD. Enamorada en desolación, madre sin hijo (véanse a través del libro, que es necesario leer, y especialmente en la sección, ya nombrada, *Dolor,* las poesías que justifican las palabras anteriores), Gabriela Mistral ha realizado, gracias a su poe-

sía impetuosa y verdadera, la plenitud de su sentimiento.

El diálogo con el amado, lleno de las quejas de aquí, se prosigue, del mundo a la eternidad, purificado de toda flaqueza humana; la voz del hijo no nacido suena en el corro que cantan bajo el sol, en la ladera del monte, frente al mar, millares de niños.

Pero oíd a la mujer que, al realizar así los sueños de su vida, llora.

UNA MUJER. Esto hay, ante todo, en el libro de Gabriela Mistral: una mujer. Su fisonomía poética, más grave, más espiritual, más dolorosa, no es, en esencia, distinta de la que podemos ver en las otras nuevas poetisas de América, mujeres también. Aquéllas, heridas por las flechas de la sensualidad, transverberadas por el amor, expirantes de deseo y de gozo. Esta, con las siete espadas del dolor clavadas en el pecho, insensible a toda voluptuosidad, viva sólo para el dolor.

En todo el libro, pero especialmente en los versos de "Dolor y naturaleza" y en las prosas poemáticas, de las cuales recordamos, sobre todo, los "Poemas de las madres", se escucha un acento inconfundible, una voz plena de toda la magnitud de la vida; esa voz es la voz de una mujer.

Al oírla, no se siente la emulación que despierta el canto de otros poetas. Se oye con respeto; se quisiera, para no perder nada de lo sentido, evitar aun el comentario. ¿Qué crítica literaria puede hacerse de una mujer? Porque *Desolación* es tanto de una mujer, que apenas es un libro. "Camarada —dice Walt Whitman—, esto no es un libro; quien lo toca, toca a un hombre."

II

PALABRAS A GABRIELA MISTRAL EN EL PEN CLUB DE MADRID (16-XII-1924)

Para cumplir el encargo que he recibido del Presidente de nuestra sociedad dando, en nombre de todos, la bienvenida a la admirable mujer que hoy nos preside, me levanto a retener un instante vuestra atención y expresar en pocas palabras sentimientos que alientan en cuantos han llegado a vislumbrar, a través de sus escritos, el alma generosa, conmovida y profunda de Gabriela Mistral.

Cualquiera con mejor derecho y, desde luego, con mayor autoridad, podría decir lo que es la escritora chilena cuyo nombre figura desde el primer momento en nuestras listas entre los de aquellos representantes del pensamiento contemporáneo que queremos tener siempre sentados a nuestra mesa; pero hay algo en que a nadie cedo, y es en devoto fervor por este poeta que, para ser más austero en la grandeza, más refinado en la sensibilidad, más religioso en la emoción y más suave en la ternura, ha nacido mujer.

Un espíritu de mujer vive en las páginas de *Desolación*, el único libro de Gabriela Mistral —pues algún otro en que se contienen los frutos más tiernos, los cantos más claros de su poesía no es sino rama desgajada del mismo árbol—, y se muestra en ellas adornado de todas las cualidades femeninas, si se exceptúan aquellas cualidades, a menudo encantadoras, que comprendemos en las sílabas musicales y aladas de la palabra frivolidad.

No entiende a la mujer, ni es digno de entenderla jamás, quien sólo le rinde su alma en la hora frívola,

que en la existencia humana es menos que una hora, es, apenas, un brillante minuto, del que quizá no se libren ni la más bella mujer ni el varón más grave, con la diferencia de que la mujer guarda entero su atractivo allí donde el grave varón da al traste con su gravedad. Una hora, un minuto de frivolidad e inconsciencia no son nada en la vida que pronto asume otra vez su máscara enigmática, en que todos, hombres y mujeres, tenemos que espiar de continuo el asomo de un gesto, el despertar de una sonrisa o el romper de una lágrima.

El gesto, en la poesía de Gabriela Mistral, es amplio, severo, majestuoso; la sonrisa apenas se modula ante la gracia de lo sencillo; el llanto corre todo por dentro. Y, sin embargo, ¡qué fuerza comunicativa, qué inmediata emoción, qué evidencia lírica no nos arrastra en sus versos, lejanos por igual de la ternura clásica y el desaliño romántico, como forjados a otra temperatura más serena, en otro plano superior a donde la disputa literaria sólo llega como el confuso eco de una algarabía de chiquillos!

"Una canción es una respuesta que damos a la hermosura del mundo", ha dicho Gabriela Mistral. Su canto tiene, casi en todos los momentos, forma de oración a esa hermosura, que no es una hermosura vana, sino la augusta belleza trágica del espíritu en que se dan la mano el amor y la muerte, el destino y la gracia. "Tu belleza se llamará también misericordia y consolará el corazón de los hombres", ha escrito otro día.

El sentimiento de la fraternidad universal, de la suerte común que los hombres tratan a veces de huir como reses desbandadas de la grey que guía, por los pasos difíciles y por las praderas sonrientes, el recto cayado, el silbo amoroso y la voz amiga de un inmortal Pastor, late en el fondo de esta cordial poesía. Consuelo

para el corazón de los hombres: cuando la poetisa canta amargamente su propia desolación piensa en la desolación de otras almas que hallarán alivio no al confrontarla con la suya, mas al sentir el eco del dolor fraterno vaciado en palabras que reflejan también el suyo. Consuelo en la desolación y consuelo en la alegría. Y aun ésta quiere todavía más verse participada, disfrutada por muchos, y a ser posible por todos. La imagen de la humanidad en la poesía de Gabriela Mistral podría ser su ronda de niños, que alzan un canto de gozo porque ellos son puros, porque el mundo es bueno y porque están cogidos todos de la mano. Una ronda total con el vasto universo por plaza:

¡Haremos la ronda infinita:
la iremos al bosque a trenzar,
la haremos al pie de los montes
y en todas las playas del mar!

Gabriela: los que hoy nos reunimos aquí, en derredor de esta mesa que usted preside, vamos por el mundo, cada cual con su quimera y su fe, y tomamos parte en las disputas de los hombres; pero a todos un ideal nos guía. Lo entrevemos detrás de una nube o lo vemos brillar en cielo claro; hoy nos regala su luz y mañana la esconde. Necesitamos voces como la suya, Gabriela, que nos animen a concertar la ronda infinita que pase por las calles agitadas y por las campiñas estremecidas, cogidos todos de las manos y cantando en coro, para que nadie deje de oírla, la canción del espíritu.

III

TALA

Tala, el segundo libro de Gabriela Mistral, salió también, como *Desolación*, casi a la fuerza de manos de su autora. Amistosas instancias a las que vino a juntarse un impulso de caridad, secundado por Victoria Ocampo, que mandó imprimir el libro a sus expensas, sacaron a luz estas páginas para favorecer con su producto a los niños vascos, arrancados de España por la más cruda guerra. "Los vascos y medio vascos de la América hemos aceptado el aventamiento de esas criaturas de nuestra sangre y hemos leído, sin que el corazón se nos arrebate, en la prensa de cada mañana, los relatos desgarrantes del regateo que hacían algunos países para recibir los barcos de fugitivos o de huérfanos. Es la primera vez en mi vida en que yo no entiendo a mi raza y en que su actitud moral me deja en un verdadero estupor."

Así da la autora razón de su libro y casi pide disculpa por él. Pero, en realidad, este libro, en que los temas anecdóticos, como ese mismo a que se debe su ordenación, con ser tremendo y trágico, no tienen entrada, nos sirve mejor a todos para conocer la profunda faz americana de esa raza a la cual, con su ascendencia española siempre reconocida, se siente ligada con lazos eternos una Gabriela Mistral.

Las notas personales, como las de los versos a su madre muerta, en que hay, a veces, evocaciones que tienen la severidad y la altura de algunos pasajes dantescos; o las notas que continúan temas de *Desolación*, como las "Canciones de cuna" ("Lleva este libro", explica la autora, "algún pequeño rezago de

Desolación. Y el libro que le siga —si alguno le sigue— llevará también un rezago de *Tala.")*, no nos dan nada verdaderamente distinto de lo que antes apreciamos en la poesía de Gabriela Mistral. Con ese reconocimiento de continuidad, es decir, de unidad de inspiración, nos sentimos conformes a través de la lectura de *Tala:* podrían juntarse los dos libros en uno, sin que aumentara, ni decayera, esa impresión de hondura y altura que en pocos poetas, de hoy o de ayer, encontramos. Temas esenciales, sustancias, "materias", dan inspiración grande y serena a estos versos, en que no hallamos nada mezquino, falto de elevación y solidez; y con cuyas formas rudas venimos en ocasiones a identificarnos, arrebatados por las otras cualidades más fundamentales que nos hablan al corazón y a la mente.

Una parte, sin embargo, se nos muestra con alguna novedad y no sería posible dejar de señalarla, ya que también la autora le concede interés hasta el punto de determinar una de las notas del libro que parece asumir proporciones críticas dignas de destacarse: En nuestra poesía americana, viene a decir Gabriela Mistral, "el tono menor fué el bien venido y dejó sus primores entre los que se cuentan nuestras canciones más íntimas y acaso las más puras. Pero ya vamos tocando al fondo mísero de la joyería y de la creación en acónitos. Suele echarse de menos, cuando se mira a los monumentos indígenas de la Cordillera, una voz entera que tenga el valor de allegarse a esos materiales formidables." Antes de esto, ha escrito:

"Después de la trompa épica, más elefantina que metálica, de nuestros románticos, que recogieron la gesticulación de los Quintanas y Gallegos, vino en nuestra generación una repugnancia exagerada hacia el himno largo y ancho, hacia el tono mayor." Piensa que ya es

hora de abandonar lo menudo, que agoniza, e intentar, sin temor, el himno grande, que ya estaría tal vez hecho si Rubén Darío hubiera venido a perderse en la naturaleza americana por unos largos años. Ve un indicio en el "Canto a Roosevelt." Y piensa que los "Dos himnos" que en este libro ella nos da son "puros balbuceos del arduo asunto". Algo más que puros balbuceos son. Desde la primera lectura se nos ofrecen como los primeros majestuosos compases de una gran sinfonía, en que la naturaleza andina ha ido sublimándose hasta el mito, que aguarda, fuera de las viejas teogonías muertas, con su grandeza inmutable, el momento de recobrar su antigua prestancia.

Sol de los Andes, cifra nuestra,
veedor de hombres americanos,
pastos ardiendo de grey ardiendo
y tierra ardiendo en su milagro,
que ni se funde ni los funde,
que ni devora ni es devorado;
quetzal de fuego emblanquecido
que cría y nutre pueblos mágicos;
llama pasmado a rutas blancas
guiando llamas alucinados...

Gabriela Mistral, en años de ausencia de sus tierras americanas, se ha vuelto más americana todavía:

Me faltan los maíces
y me sobran las mieses...

ha dicho en otro canto. Pero su Europa, en la que vivió, después de una tragedia grande y mientras se preparaba otra mayor, de algo le ha servido. Aunque sólo sea para ver en su América íntegra, la de los viejos

dioses y los hombres nuevos, una esperanza del mundo, si es que en el mundo, a estas fechas y después de tantos desastres, queda todavía lugar para una esperanza.

IV

FLORENCIO SANCHEZ Y SU TEATRO

No se disputan el honor de ser cuna de Florencio Sánchez dos ciudades de América, como las de Grecia se disputaron la paternidad de un Homero. Los registros civiles hablan ahora muy claro, y Montevideo es la patria del escritor a quien, por otra parte, quieren tener por suyo, como los uruguayos, los argentinos. En la capital del Uruguay nació Florencio Sánchez el 17 de enero de 1875. Pero su trabajo esencial, es decir, su obra dramática, se produjo en el ambiente de Buenos Aires, originándose tal vez al contacto de la intensa vida teatral argentina, de que su país nativo captaba tan sólo algunos reflejos.

Antes de trasladar su residencia, en 1897, a la orilla derecha del Plata, Florencio Sánchez, que había sido combatiente en alguna guerra civil, trabajaba como periodista y apenas lograba emanciparse de la oscura labor diaria escribiendo narraciones que aparecieron firmadas con seudónimos, en general cuentos campesinos. "Jack the Ripper", "Octavio Paredes", "Stein": con estos nombres se llamó, cediéndoles parte de su labor periodística y literaria, que ha quedado en la oscuridad; y aun parece que no todas las piezas de su teatro han sido impresas. Desde luego, se han multiplicado las ediciones de las más importantes:* todas las mayo-

* La más accesible es hoy la titulada: *El teatro del uruguayo Florencio Sánchez*, Valencia, 1919-1920, en tres volúmenes que se han reimprimido más de una vez, con introducciones de Vicente A. Salaverri;

res y algunas de las composiciones breves que dió a las tablas en un período muy corto, desde 1903 hasta 1909. Sólo un par de ellas eran conocidas del público, entre las cuales *Canillita,* un sainete de cuyo protagonista vinieron a tomar nombre después los vendedores callejeros de los periódicos bonaerenses, cuando una compañía importante, la de Jerónimo Podestá, estrenó en 13 de agosto de 1903 *M'hijo el dotor.*

Hasta entonces la vida de Florencio Sánchez había sido dura. La necesidad, musa de los bohemios, le perseguía. Es tradición que para escribir aquella comedia tuvo que hacerlo al dorso de los impresos que se facilitaban al público en la Central Telegráfica para redactar los despachos. Un crítico clarividente, Joaquín de Vedia, la llevó al teatro, y el actor Podestá, miembro de una familia italiana de origen, cuya influencia en el desarrollo escénico del teatro rioplatense es tan cierta, aunque se haya discutido su peso y valor, la dió a conocer, arrojando de pronto la mágica luz de las candilejas sobre la figura de su autor que logra repentina notoriedad, sin salir por entero de la vida mediocre. Ha de trabajar, como refiere uno de sus panegiristas, autor teatral también, Vicente Martínez Cuitiño, "a diez pesos por acto o a pequeñas sumas por obra", para sostener una casa, minado como se ve por el alcohol y la tuberculosis; y forzado a continuar su labor periodís-

véase también, Florencio Sánchez: *Barranca abajo. Los muertos.* Textos completos, con una introducción de Vicente Martínez Cuitiño. (Buenos Aires, colección "La Cultura Argentina".) Consúltese: Ricardo Rojas, "El teatro de Florencio Sánchez" (en la revista *Nosotros,* de Buenos Aires, tomo v, 1910); Roberto F. Giusti, *Florencio Sánchez, su vida y su obra* (Buenos Aires, 1920); Jorge Max Rohde, *Las ideas estéticas en la literatura argentina,* tomo II (Buenos Aires, 1922); Arturo Vázquez Cey, "El teatro de Florencio Sánchez" (en la revista *Humanidades,* de Buenos Aires, tomo XI, 1925).

tica, su existencia desarreglada no se convierte en vida metódica, para normalizar una producción que por entonces no puede darle sino ingresos irregulares y poco seguros. Intensifica la producción y en sólo seis años compone la mayor parte de sus piezas.

No todas son recibidas con aplauso, ni encuentran apoyo en la crítica menuda. Pero el público se entera. Cabalmente lo que destaca el teatro de Florencio Sánchez por encima de la producción corriente es su inmediato valor escénico. Sánchez, hombre de cultura incompleta, formada por retazos de lectura, y, sobre todo, por la frecuentación de los escenarios, viendo, en los tablados nacionales, junto a las escasas compañías del país, abundantes exhibiciones de comediantes grandes unas veces, medianos otras, procedentes en mayor número de España, en menor y más escogido de Francia y de Italia, tiene la intuición de la escena. Cuando se estudian los orígenes del teatro, no suele encontrarse en su comienzo la literatura. La literatura se incorpora después, vivificando, engrandeciendo lo que, en germen, acertó a levantar cabeza sin ella. Aunque al cabo de los siglos la literatura esté ya indisolublemente unida al teatro, cada movimiento renovador de éste se inicia recordando que, ante todo, es teatro, es decir, acción representada ante unos espectadores. El genio intuitivo de Sánchez procede así.

Florencio Sánchez toma para su literatura teatral ejemplo en la que priva entonces. Son momentos de transformación literaria. Aún quedan residuos románticos, y ya el naturalismo pide plaza, intentando desalojar al romanticismo que se resiste, aliado con ciertas tendencias simbolistas como su adversario busca alianza y base en ciertas otras. Sánchez estudia el buen teatro del momento en idiomas que le son extraños o en malas

traducciones, y de ello se resiente su literatura. Pero sabe oír y ver; y cuando pinta medios que conoce, el campo y la calle, no el salón ni el laboratorio, su lengua da pronto con la surgente viva, llena de fuerza y color. Tiene, sin duda, ejemplos, o precursores, nacionales; tiene, acaso, a la vista el teatro chico español, en que se hallan algunas de las cualidades y casi todos los defectos de Sánchez. No pretendo yo sugerir que el teatro español contemporáneo, representado de continuo en América, más que el propio teatro incipiente, sea modelo principal de su obra; pero suele desdeñarse esta fuente cuando se trata del autor de tantas comedias que pueden hallar fácil correspondencia en el teatro hispano, y ello me parece harto injusto. En los dramas y comedias de tesis habrá influjos de Ibsen, de los autores franceses o italianos mejor conocidos hoy por los críticos de América que los españoles. A un español le traerán siempre a la memoria el recuerdo de los de Echegaray, cuya fama está viva en los años productivos del escritor criollo. Los sainetes o cuadros de costumbres, con su certero y propio color local, recuerdan también cosas del "género chico" español. Y, como contraprueba, existe el hecho de que, adoptadas algunas obras de Sánchez por actores españoles, o representadas por actores argentinos, la vieja metrópoli ha sabido acogerlas con el gusto y la estimación de lo propio.

No cabe dudar, empero, que los propósitos, definidos o no, de Florencio Sánchez, van hacia una expresión propia y original. Y éste, con su certero tino escénico, es otro de sus valores, el que le ha granjeado la consideración en que muchos le tienen de fundador del teatro rioplatense. En ello hay evidente exageración. A la vista está todo el caudal, aunque en parte sea estéril, de literatura dramática que en las naciones ameri-

canas sigue, de lejos, las corrientes europeas, reflejadas contemporáneamente en las formas españolas: tragedias neoclásicas, dramas románticos, comedias de costumbres. América envía a España floridos ingenios que se incorporan de inmediato a la escena nacional. Gorostiza el mexicano triunfa sin adversarios entre Moratín y Bretón; en la República Argentina ha nacido uno de los más fecundos e ingeniosos autores del siglo XIX español: Ventura de la Vega. El teatro, en el Plata, lleva una existencia que, si no es precaria, debe su riqueza y variedad al aporte extranjero; y aun en nuestros días un crítico muy considerado, don Juan Pablo Echagüe, pone por título a la colección de sus reseñas teatrales estas palabras significativas: *Un teatro en formación.*

Que Florencio Sánchez no es uno de tantos autores en la formación de ese teatro, está fuera de duda. Estudiado por argentinos, nada implica su condición de uruguayo para que se le regateen méritos. Otros uruguayos han colaborado y colaboran hoy mismo en la producción teatral que no distingue entre ambas orillas; y aun podría decirse que el genio uruguayo, vista la abundancia de autores dramáticos que ofrece la República Oriental, muestra inclinación preferente por el teatro, mientras que el argentino luce más alto en otros géneros. Autor preeminente, pues, y en ciertos aspectos iniciador de tendencias afortunadas, en la nómina de los autores rioplatenses Florencio Sánchez tiene un lugar indisputable entre los mejores. Su fuerza expansiva es grande. Alguna vez he señalado como posible cierto influjo de su comedia *En familia* sobre alguna de las sombrías piezas de clase media que forman grupo especial en el teatro de Jacinto Benavente, autor,

como es sabido, de genio multiforme y versátil, permeable a todas las influencias fecundas.*

Y tiene, sobre todo, con el genio personal, indiscutible también, la realización de obras que no vacilo en calificar de obras maestras: y sólo por las obras maestras llega una literatura a categoría de universalidad. No sólo en las repúblicas del Plata, sino en toda la América de habla española, a mi entender, antes de Florencio Sánchez, faltan las obras maestras de la talla, por ejemplo, de *Barranca abajo*. Y para encontrar autor dramático comparable a él en todo el territorio americano, ya no sólo en el de habla española, tenemos que llegar a nuestros días mismos hasta tropezar, en los Estados Unidos, con un Eugene O'Neill.

Concebida entre las premuras y aprietos de una existencia difícil; llevada a cabo con notoria celeridad, como si el autor temiese que se le escapara la vida sin dar remate a la tarea señalada por el destino, la obra de Florencio Sánchez se reduce a una veintena de piezas entre comedias y dramas en tres o más actos y sainetes o cuadros de costumbres en uno. Estos parecen sacados directamente de la experiencia diaria. Mueven sobre el escenario tipos de la calle, con abundancia y variedad sorprendente. La observación del periodista, acostumbrado a los medios turbios del vivir suburbano, con esa mezcla de humanidad que en un país nuevo producen las oleadas inmigratorias, las menudencias de la política local, las dificultades del trabajo, las solicitaciones de una gran ciudad, abundante en expedientes fecundos para salir del día, y con ello la inventiva, el gracejo, la falta de escrúpulos, la ostentación de violencia, como maneras de abrirse paso, dan al autor toda

* Por ejemplo en *El hijo de Polichinela*.

una galería de figuras que saca a sus escenas haciéndoles hablar en su pintoresco lenguaje lleno de expresivas deformaciones y poniéndoles en la boca la frase rápida, el chiste o la imprecación o el lamento monótono. *Moneda falsa* es sin duda la obra típica en este orden, hasta con su relativa complicación de trama, que la convierte en boceto de comedia más que en simple cuadro de género.

No en todas las piezas menores de Sánchez lucen las mismas virtudes. Pero casi nunca le falta el rasgo típico, y en ocasiones el cuadro tiene asombrosa palpitación de vida. Desde *Gente honesta* y *Canillita*, anteriores a su éxito en Buenos Aires, hasta *Moneda falsa*, que es la mejor, pero no la última, una serie de actos breves, *Cédulas de San Juan, La pobre gente, El conventillo, El desalojo, Los curdas, Mano santa, La tigra, El cacique Pichuleo* ilustran esta parte de su producción en que, a la verdad, halla su autor en el teatro argentino émulos considerables.

Las piezas mayores le han ganado el puesto que hasta hoy en vano algunos le disputan. A excepción de *Marta Gruni*, estrenada en 1909, y considerada como un fracaso, las restantes, muy difundidas y algunas a menudo representadas, se estudian por los críticos con diferencias de apreciación, como es natural, pero también con estimación muy diversa, en cuanto a su significación y sus méritos respectivos.

A mi entender ninguna de ellas sobrepuja a *Barranca abajo*. En este drama, del año 1905, es decir, el año de las obras maestras, porque también a él pertenecen *Los muertos* y *En familia*, la facultad personificadora de Sánchez logra el tipo más acabado y perfecto de los suyos, en cuanto a grandeza poética y verdad humana. El viejo Zoilo ve derrumbarse en torno de sí todo lo

que ama y ha sido razón de su vida. La existencia que se le agota, la propiedad que se le escapa de las manos, la familia que se le deshace, dejándose arrastrar por la codicia y por el temor a la miseria, o cayendo, en el caso de la hija predilecta, víctima de la miseria y la enfermedad: todo lo pone de cara a la muerte. Se le ve como fin de una raza, no ya sólo de su oscura estirpe campesina, sino como figuración del gaucho que se va ante el empuje de unas nuevas condiciones vitales; pero al pasar a símbolo, no pierde nada de su verdadera individualidad poética y su caso particular es el que conmueve y sacude el ánimo de los espectadores. Los diversos tipos de que le rodea el autor, que van desde el tierno y delicado de la hija enferma hasta el sutil y celestinesco de la vieja mediadora, destacan mejor esta figura severa y estricta de palabras, tan profunda de sentimiento que no necesita declamaciones para manifestarse. En la escena, la obra causa impresión muy honda. Al verla por primera vez, representada en Madrid por una compañía argentina, hice notar en una reseña su aliento shakespeariano. Me parecía el viejo Zoilo un nuevo Rey Lear; Sánchez, como Turguénef en *El rey Lear de la estepa,* pudo aceptar la sugestión, llamando a su drama *El rey Lear de la pampa.** El símbolo viene con posterioridad a encarnarse en la acción humana. El ambiente rústico, sin perder nada de su verdad, se manifiesta en toda su grandeza, transfigurado en poesía. ¿No son éstas cualidades que denuncian la obra maestra?

En cambio otra comedia, de ambiente campesino

* A. Vázquez Cey indica esto también en su escrito citado: "Y la tragedia de este menudo Rey Lear de las cuchillas se cierra con el suicidio". Vázquez Cey recuerda también a Turguénef comparando al protagonista de *M'hijo el dotor* con el Bazaroff de *Padres e hijos.*

también, señalada por algunos críticos de Sánchez como la primera entre todas, *La gringa* (1904), no me parece alcanzar aquel grado de perfección, porque le ocurre cabalmente lo contrario: que el símbolo no es tal símbolo sino mera alegoría, trazada de antemano, para mostrar en la unión de los jóvenes hijos del criollo desposeído y del inmigrante próspero, la pujanza naciente de una nueva vida nacional, resultante de la conjugación armónica de sus elementos constitutivos. Una obra maestra no ha de ser precisamente optimista; o su optimismo ha de verse de muy otra manera. Los que exaltan por optimista *La gringa* suelen ser los que deprimen, por pesimista, *Barranca abajo.* No se trata de categorías estéticas, sino de oportunismo y eficacia. Sólo así puede preferirse el epitalamio italo-criollo a la severa y melancólica elegía gauchesca, que viene a ser la flor de una corriente literaria, la misma que señorea la imponente pujanza de un *Martín Fierro;* tendencia en la cual, muy sagazmente, no hace profesión de recluirse la literatura del Plata, pero que mantiene, a través de los tiempos y de las modas literarias, su prestigio, trasladado también recientemente a la novela con *Don Segundo Sombra,* del inolvidable Ricardo Güiraldes.

Como *Barranca abajo, M'hijo el dotor,* la obra reveladora, viene a desarrollarse en un medio campesino y en ella aparece un conflicto de generaciones resuelto armónicamente en *La gringa* y también, hasta cierto punto, en esta comedia. ¿Para esto dió el viejo don Olegario estudios a su hijo Julio, el "dotor"? ¿Para que menosprecie a los suyos, y busque atmósfera más rica y sea no ya el hombre que está llamado a ser ante todo, sino el "dotor" ufano de su título y falto de escrúpulo? Florencio Sánchez no quiere extremar los

sucesos, y prepara, a última hora, un desengaño y un arrepentimiento que quitan al final de la comedia la fuerza evidente de los primeros actos, en que hay alguna escena sólo superada después por las mejores de *Barranca abajo* y *Los muertos*.

Este drama, en que se pinta el Buenos Aires cosmopolita del vicio y la "patota", está construído con extremada sencillez, que contribuye, sin duda, a recargar los efectos dramáticos. También es un hombre, el protagonista, que va cayendo "barranca abajo". Perdió la intimidad de su hogar, que todavía le atrae por la virtud del hijito; sería capaz de transigir con su abyección conyugal, de soportarlo todo. Pero es víctima de la fatal costumbre de la bebida y carece de voluntad. Así, está muerto. Esta única idea preside a su decadencia moral y física: "Hombre sin carácter es un muerto que camina", dice, concretándola casi como una moraleja al final del acto segundo. *Los muertos* es, por otra parte, lo que se llama una "obra de actor". Atrae al comediante que puede lucirse desde la primera escena a la última en constante depresión y embriaguez hasta el arrebato final, que pone fin a la obra con la brutalidad de un "fait divers". Un gran actor español, muerto joven, José Tallaví, que gustaba de representar a Ibsen, singularmente en *Espectros*, hizo suyo este drama de Sánchez: quizá veía en el Lisandro un tipo de la familia patológica del Oswald ibseniano. Y quizá lo viera así también el propio Florencio Sánchez, a través de las versiones italianas que un Zacconi, por ejemplo, paseó por los países de habla española. No cabe, sin embargo, extremar la semejanza, mantenida solamente en lo externo. Ibsen tiene otra profundidad, una dimensión más, vedada aquí para el autor uruguayo; que, por otra parte, acierta totalmente y casi redime

de su forzada violencia a la fórmula del melodrama corriente, dándole sin duda una vibración íntima y verdadera.

Todavía en otras comedias de tesis, en *Los derechos de la salud,* que exalta la moral de los fuertes no sin mirar con simpatía al ser débil predestinado al sacrificio, o en *Nuestros hijos,* en cuya acción se proclama el triunfo de la vida sobre las más arraigadas convenciones sociales, intenta Sánchez llevar su inspiración por las corrientes contemporáneas del teatro europeo, con personajes apenas vinculados ideológicamente al medio criollo en que los pinta. Pero una y otra comedia muestran con mayor claridad sus flaquezas que sus aciertos. Se ve al autor forzar los caracteres para demostrar su teorema, y acumular toques sombríos, singularmente en la segunda, como si no estuviera muy seguro de comunicar fácilmente a un auditorio su verdadera convicción: en lo cual, el contraste con la sencillez constructiva de *Los muertos* hace resaltar a esta última con gran ventaja. Y las otras dos comedias importantes, *El pasado* (en que se hace pesar sobre los hijos la culpa de los padres) o *Un buen negocio* (en que la mujer, obligada a venderse, no cede a las sugestiones de un libertino sin mancillar primero su pudor, entregándose al hombre amado), no alcanzan tampoco la claridad de las obras principales.

Una entre éstas, mencionada ya más arriba, la comedia *En familia,* logra, en cambio, por otros caminos, la sensación agobiadora de acabamiento y derrumbe que señala *Barranca abajo;* mas, lejos de la poesía que en ésta resplandece, como lo está el mediocre ambiente urbano en que la sitúa de la grandeza del campo que envuelve y solemniza la acción del drama gauchesco, *En familia* es acaso la más sombría de las comedias en

que otra vez pone Sánchez frente a frente al hombre de bien y a los miserables que le rodean: aquí es el hijo honrado y trabajador, a quien todos los suyos, desde su mismo padre, embarazan el camino con su maldad.

De nuevo asoma la cara el pesimismo en esta comedia, como rasgo esencial de la máscara con que Florencio Sánchez surge en la escena, y que sólo en algún momento olvida, bien al reflejar en sus piezas menores un incidente callejero, bien al personificar en *La gringa* un pensamiento fortalecedor de alcance nacional. Pintor de malas costumbres y medios corrompidos, no oculta ni un rasgo de su verdad, detestando, ante todo, el falso color de "novela rosa", tan prodigado en sus días, y aun en los nuestros, como el no menos falso, en general, de "letra de tango", con abolengo en la sección de sucesos de la prensa diaria. No. Florencio Sánchez no es pesimista y sombrío caprichosamente. La vida fué para él maestra muy dura. Ya hemos señalado las dificultades con que hubo de tropezar en sus años de formación. Conseguida la notoriedad, entrevista la fama, apenas mejoró de fortuna, y ya el mal iba ganándole terreno. Cuando pudo realizar un sueño de toda su vida, el viaje a Europa, y trasladarse a Italia, con el pretexto de una comisión oficial, sólo tuvo tiempo para llegar y morir, lejos de su tierra uruguaya. Treinta y cinco años tenía cuando murió en Milán, el día 7 de noviembre de 1910.

LUGONES Y LA LIBERTAD EN EL VERSO

I

SILABAS CONTADAS

LEOPOLDO LUGONES, en *La Nación*, de Buenos Aires, discute una vez más las libertades métricas adoptadas por las que llama él "musas a la moda". Su posición es de extrema derecha y parece asentada en un principio inconmovible: "Ningún verdadero artista se siente incómodo con la fidelidad que a su arte debe, porque ella es su ley de honor". No se habla aquí de "reglas", como en los antiguos tratados retóricos; pero se las da por existentes y poco menos que por invariables. Lugones, en quien se ha de reconocer "gran maestría", para decirlo con frase de Berceo (sin referirlo concretamente a las "sílabas contadas", como nuestro poeta medieval), aparece como campeón de una forma poética definida, frente a la actitud de muchos poetas más jóvenes, por obra de los cuales ha cambiado tanto el sentido formal en el verso hispano y, no se ha de olvidar, en los demás idiomas cultos, por un fenómeno que no parece privativo de escuela o tendencia, sino producto del tiempo.

Para Lugones, poesía que no puede ser cantada no es tal poesía. "Inténtese —desafía— cantar esos renglones disparejos, que al carecer de rima, es decir, de pausa métrica, resultan subordinados únicamente a la puntuación de sentido, con frecuencia suprimida tam-

bién. No se puede. Y no, y de ningún modo, porque les falta el ritmo, que consiste a su vez en una sucesión de pausas simétricas. Esto, sobre todo, cuando se trata de versos irregulares o libres de sujeción al número de sílabas y a la cesura o pausa medial, por un esencial motivo: en toda rima hay canto, por la sencilla razón de que rima es canto. 'Consonancia', según su otra denominación. Si se la elimina también, deja de existir el verso. Tal fué la revolución con que implantamos el verso libre. Esta otra de la nueva sensibilidad no es, pues, su consecuencia, sino su negación."

Así, pues, no niega su postura de campeón del verso libre, y desde *Las montañas del oro* hasta los *Poemas solariegos* como tal se nos aparece, ya fraccionando el ritmo en grupos silábicos, en combinación con el asonante, ya dando al consonante la misión de cortar frases no simétricas para convertirlas en versos. Pero la libertad para Lugones tenía sus límites bien delineados. No hay verso sin ritmo o sin rima; y esto le parece tan esencial en la poesía moderna, que Lugones, para traducir a Homero, no se dió a forjar un tipo correspondiente a la prosodia del exámetro: creyó encontrarlo en el alejandrino, y no por sus puros valores rítmicos, sino con el aditamento de la rima. No le convencían los ensayos hechos en Italia: los de Pascoli, por ejemplo, poeta por él tan bien conocido y estudiado.

Lugones no cree tampoco en la llamada por los italianos "poesía bárbara"; esto es, la que intenta reproducir los ritmos clásicos sin tener en cuenta la noción de cantidad, perdida para nosotros: la que contando sílabas y distribuyendo acentos sugiere en lengua moderna aquello que percibe en la antigua nuestra deficiente lectura. Un gran poeta italiano, Josué Carducci, fundó su gloria en la adopción de esos ritmos, más o

menos intentada antes en otras lenguas de Europa: en Alemania singularmente (Klopstock, Platen, etcétera). No nos faltó a los españoles alguna tentativa. Sobre todo se conocen las de Villegas, que trajeron por consecuencia, desde el siglo XVI, la admisión de la estrofa sáfico-adónica; pero no la del exámetro, propuesto en una égloga llena de versos felices:

Seis veces el verde soto coronó su cabeza
de nardo, de amarillo trébol, de morada viola,
en tanto que el pecho frío de mi casta Licoris
al rayo del ruego mío deshizo su hielo.

Y no acreditó el exámetro (es lo más probable) porque no logró labrar en él una obra maestra, y la égloga, con todos sus quilates, no lo es, como lo es la oda sáfica de todos sabida:

Dulce vecino de la verde selva...

En la cual, por otra parte, se da como vehículo principal de expresión el endecasílabo, verso legitimado en España desde Garcilaso, que lo empleó, con rima y sin ella: nada, pues, extraño, ni menos todavía "bárbaro".

En Carducci deja de contarse como ritmo bárbaro el del endecasílabo, combinado con otros menores en estrofas regulares; ni aun el endecasílabo suelto por sí solo, principalmente cuando se le hace terminar en esdrújulo. Esta forma, en italiano más frecuente y asequible que en español, priva en ciertas comedias antiguas, como en los prólogos de las del Ariosto:

Questa commedia ch'oggi recitatavi
Sarà, se no'l sapete, è la Cassaria,
Ch'un'altra volta, già vent'anni pássano,
Veder si fece sopra questi pulpiti;
Ed allora assai piacque a tutto il popolo.

Le ha faltado a la poesía bárbara en nuestra lengua un gran poeta como Carducci. No lo fué el áspero Cabanyes, muerto prematuramente, ni los que se han arriesgado después a experimentos métricos de tal índole han persistido en ellos, entregándoles lo mejor de sus inspiraciones. Nuestro verso libre se ha reducido a las formas de marcado sabor neoclásico, que consisten en el endecasílabo suelto, la estrofa sáfica y la variante de ésta que se llama estrofa de don Francisco de la Torre:

Claras lumbres del cielo y ojos claros
del espantoso rostro de la noche;
corona clara, y clara Casiopea,
Andrómeda y Perseo...

Otros intentos lograron más modesta fortuna.

Es decir, que los triunfadores únicamente triunfaron por apartarse poco de lo admitido, por ceñirse a la estrofa, por apretarse en unas "sílabas contadas." En Italia, Carducci hizo más. Buscó sus antecedentes nacionales en los siglos pasados, y si no halló entre ellos ningún gran poeta, su recolección no fué vana. Soltándose de cantilenas, sonetos y estrofillas como las del "Himno a Satanás", forjó ritmos más amplios, sin menudo recuento de sílabas, ateniéndose a una potencia rítmica con mucho de instintivo, para cantar a la tercera Italia, a su revolución y a sus días, sin descartar la nota íntima, la evocación de vida diaria, que asume, en la oda alcaica, el exámetro y el pentámetro, digno continente, capaz de emparejarse con el apóstrofe y la exaltación de las odas civiles.

Pero no va contra nada de esto Lugones, que es, con otros ideales y otra técnica, astro de la misma cons-

telación. Las libertades que niega vienen más adelante.

II

EL VERSO Y LA PROSA

La libertad en el verso, es decir, su emancipación de las leyes rítmicas regulares, y por supuesto, de la rima, sigue un proceso muy largo. Desde luego nadie niega que existe un claro ritmo en la prosa; un ritmo no sujeto a pausas regulares, a cortes simétricos. Luego el abandono de esas pausas y esos cortes lleva indefectiblemente a la prosa. Este es el razonamiento que se deduce de toda la argumentación de Lugones, con el cual se encierra la cuestión en términos harto simples.

Ahora bien, es positivo que entre el verso y la prosa no se marca la frontera con un trazo rígido, como en las cartas geográficas. Recordemos las versiones bíblicas. Su prosa se muestra fragmentada en forma tal que parece tender al verso. Hay, sin duda, en determinados pasajes —en los salmos, específicamente— lo que se llama paralelismo hebreo: una correspondencia conceptual, que marca un ritmo de pensamiento mejor que de palabra. Así se forma algo que no es verso; pero que si estrictamente es prosa, se organiza de suerte que ya no se llama prosa, sino versículo. Esta no es novedad discutible ni achacable a ninguna "musa a la moda".

No pretendo, sin embargo, deducir de aquí la legitimidad del verso liberado de rima y de ritmo regular. Aunque haya tenido su influjo, las letras modernas lo reciben por otros caminos. Digo las letras modernas y no especialmente las españolas porque ese verso no es privativo de las nuestras. Con lo cual ya tienen los na-

cionalistas otro argumento en contra: el de que procede de imitación extranjera.

Sería difícil encontrar cualquier ritmo de nuestra poesía que no tuviese antecedente en otra lengua: el octosílabo, el más popular, el que más frecuentemente ocurre en las agrupaciones fortuitas de nuestra prosa, el verso del romancero y del teatro, tiene su antecedente en el latín, con rima y todo; el endecasílabo, trasplantado de Italia, donde ya florecía con todo esplendor cuando nuestros poetas lo empezaron a balbucear. Y así los demás metros; pero, entendámonos, no sólo en la poesía española, sino en la de todos los pueblos.

Para considerar aquella liberación como fantasía de moda o capricho imitativo, sería necesario saber quién empezó. Veamos si es posible encontrar su genealogía.

Paul Claudel, cultivador en Francia de un amplio verso, que no aspira a reproducir el sentido de "cantidad" de la poesía antigua, dijo una vez, para dilucidar el significado de su forma poética, diferenciándola del "verso libre" francés, que éste se deriva del alejandrino y el versículo claudeliano de la prosa. De la prosa; es decir, que la prosa está en el origen como productora de algo que ya no es prosa.

El versículo de Claudel, una veces con rima y otras sin ella —sin ella está en las *Cinco odas mayores,* una de sus obras maestras—, no está en los orígenes de la moderna libertad, sino que es una de las insignes manifestaciones de ella. El origen, a mi modo de ver, se halla, por un lado, en la prosa de los poemas que Baudelaire compuso, sin pretender que su forma fuese distinta de la prosa, pero declarándolos como poemas: "Petits poèmes en prose". Tampoco le faltan antecedentes en la prosa poemática (en grande) de Chateau-

briand, o en los cuadros del *Gaspard de la Nuit,* de Aloysius Bertrand, obra netamente romántica; ni, por supuesto, descendencia, en la misma forma de poema en prosa, por de pronto.

Otro libro llamado a ejercer gran influjo es el de Walt Whitman, *Leaves of Grass,* cuya primera edición, acrecentada luego considerablemente, es de 1855. Y nadie desconoce la resonancia que tuvo entre todo lo de Nietzsche su gran libro poemático *Also sprach Zarathustra.* Baudelaire, Whitman, Nietzsche, autores de obras poéticas de primer orden, liberadas del ritmo definido y de la rima, en prosa, en versículo, vienen a ser los primeros adalides modernos de una forma poética bien capacitada para recoger lo que pierde la poesía regular, por cansancio, no de sus estructuras, siempre aptas para renovarse y siempre nuevas en manos de verdaderos artistas, sino del público desorientado por las reputaciones oficiales y por la abundancia de mediana poesía que encuentra facilidades de publicación y disimula su nulidad con ciertos artificios pronto asimilables.

Esta es la situación en las últimas décadas del siglo pasado y en los comienzos del actual. Por entonces se discute en Madrid, y en pleno Ateneo, algo cuya enunciación parece humorística: "si la forma poética está llamada a desaparecer". El modernismo (llámense como quieran sus escuelas en los diversos países) trae la literatura a un plano en que ya cada nación no se desprende gustosa del contacto con las restantes: a un período, diríase, de internacionalismo patente. Se multiplican las traducciones, aun de poetas, y éstos, al perder su primitiva forma regular, producen, cuando la versión no conserva o imita esa forma, que es lo más frecuente, un nuevo tipo de verso sin rima, o si se quiere, de poesía en prosa.

Otra objeción contra las llamadas novedades puede salir de aquí: que muchas de las poesías nuevas parecen traducciones. Pero el que tal afirme mostrará sólo un apego a las formas tradicionales, contra el cual no hay argumento posible. Yo he visto traducciones italianas de Whitman en versos endecasílabos y poemitas en prosa de Baudelaire puestos en verso castellano: en nada mejoraban los originales.

Por otra parte, la aparición de la nueva forma libre no niega la persistencia de la poesía regular. Muchos poetas cultivan por igual una y otra, y de los más modernos, alguno, como Paul Valéry, casi exclusivamente las formas de verso y estrofa definidas por Malherbe y Boileau. La forma libre trae a la poesía no un retroceso, sino un enriquecimiento, contra lo que afirma Lugones. En primer lugar, porque no deja anulada la poesía regular, como ya se dijo. En segundo lugar, porque sustrae a ésta ciertos temas, ciertos asuntos propios del tiempo áspero y duro que nos toca.

No se olvide que los versos no son la poesía, sino su vestidura: "su vestidura regia", dijo Zorrilla en aquel célebre discurso de ingreso a la Academia Española, no más poético, por estar escrito en verso, que elocuente, por ser discurso. Y hoy no estamos para vestiduras regias, valga la metáfora de nuestro maravilloso y semiolvidado vate. Vestidura es también la prosa, y si los versos libres son algo, vestidura serán también, que sentará más o menos graciosamente al cuerpo ágil y fornido de la poesía de hoy. Tanto peor para el que se decida a adoptar esa vestidura, si no le cae bien. Pero se reconocerá que un poeta no la toma para sí por mero capricho, pudiendo, a tan poca costa, rimar con todo primor y melodía. Antes, al aceptarla, renuncia

a determinados efectos que conducen a rápida popularidad.

Ni se ha de creer que toda composición de ritmo y metro sea defendible, y menos aún, admisible como buena. El crítico no debe ser tan sólo guarda y custodio de unas reglas literarias, que son, si acaso, resultado de observaciones hechas ante las obras insignes, y en ningún modo coercitivamente obligatorias: ha de saber si lo que el poeta hizo está de acuerdo con lo que quiso hacer, y si esto valía la pena de que se intentara. No es otra su misión, en cuanto a lo literario. Ni debe pensar que una gran obra escrita en esa forma libre, que ya no es prosa, que tampoco es aún verso, pero que es lo que quiso y se propuso ser, puede considerarse fracasada. Lo mejor sería añadir un capítulo al arte poética, ensancharla por su base, en lugar de enrarecerla con las exigencias de un Banville, o encerrarla en un concepto de música, de cantable, como quiere Lugones. Concepto extremadamente peligroso, porque si, en efecto, la poesía en su origen es canto, nadie en la actualidad escribe sus versos para que se canten. No hagamos realidad demasiado literal lo que hoy es sólo metáfora. Pero no creemos tampoco que las nuevas formas de poesía excluyen el canto. Ello dependerá de la música que se le ponga, del acompañamiento que se le busque.

El rigor poético de Lugones es admirable... en Lugones. Su musa, quiéralo o no, va también a la moda. No a la moda que le hayan impuesto, sino a una moda de las que no pasan, porque es la traducción de su pensamiento íntimo, su vestidura, y otra cualquiera le sentaría quizá menos bien. El verso sin ritmo y sin rima no puede considerarse tampoco, en sus aciertos, como una excepción. Toda poesía es excepcional.

AL MARGEN DE RICARDO GÜIRALDES

I

XAIMACA

DEL VIAJE POR un libro se sale a veces con aburrimiento mortal, quebrantado el espíritu como lo está el cuerpo tras una etapa indispensable y molesta, quizá un poco más rico en experiencia humana y más avisado para evitar riesgos similares. Otras, el viaje emprendido sin ganas va cobrando amenidad; la aventura llenándose de atractivos; la arribada final se mezcla entonces con un poco de melancolía. Hay libros conocidos que, como un viaje ya hecho, unen, al encanto de saborear nuevamente una grata emoción, recodos inéditos, escapatorias repentinas hacia lontananzas no entrevistas la primera vez: libros nuevos cuyas páginas nos llevan, con arreglo a nuestras previsiones, por pasos que ignorábamos, a la contemplación de nuevos paisajes. Al salir de cada libro, satisfechos o escarmentados, sentimos, como tras el regreso, ya el anhelo de reposar en una quietud inactiva, ya la muda irritación contra la adversidad y el desencanto, ya el afán de comunicar plácidas impresiones o descubrimientos portentosos; aquel trance no se nos olvidará mientras vivamos; este incidente, que hoy nos distrae, sólo volverá de tarde en tarde, quizá descolorido, a la memoria; de alguna travesía que tal vez se nos hizo ligera no tendremos a poco el recuerdo más leve.

Marcos Galván, en el libro de Ricardo Güiraldes,

logra el más dichoso destino. La fortuna, lo que un malicioso llamaría en francés "bonne fortune", le desvía del término de su viaje, dándole, a cambio de la arqueología pre-incásica, imán primero de su curiosidad viajera, la más feliz historia de amor y cambiándole después esta historia por el sentimiento puro, desprendido de su objeto, libre de toda vida contingente.

Podría este libro, de no ser lo que es, tomarse por el apólogo del lector apasionado. No supo adonde iba por los capítulos del volumen abierto: encontróse de repente con el alma cautiva y la carne jubilosa; y al terminar, al llegar al puerto blanco de la página última, vió que todo aquello se había vuelto espíritu.

Padece, sin duda, un libro de ficción novelesca al convertirse en absurda cifra de una experiencia intelectual. Conviene, pues, que nos apresuremos a restituir a *Xaimaca* su prestigio de narración, su ilación de relato; relato lírico, en que a la tercera persona gramatical —nervio del género narrativo— se antepone a menudo la primera, el yo, esencia de la lírica. (Hemos quedado en que el tú es la dramática. Los plurales... Todo escritor verdadero hace plural del singular. *Yo*, en buena literatura, quiere decir *nosotros)*.

Un español no hará el viaje a *Xaimaca* sin ciertas dificultades. Ante todo el idioma. Ricardo Güiraldes, argentino, incurre a menudo en expresiones que carecen de toda ley para circular sin trabas por nuestro mercado prohibitivo. Sus deformaciones de lenguaje no presentan la cara más asequible, la popular y local, sino esa otra que, desde el primer momento, a un lector español del tipo corriente le induce a desconfianza: el galicismo de construcción y de vocablo. Con su riquísima tradición a cuestas, con el orgullo de sus blasones, nada de particular tiene que el castellano sea un

tanto conservador. Hay quien lo ve como una lengua detenida en su movimiento evolutivo, como una fortaleza aislada e inexpugnable, como una casa noble cuyo presente sólo tuviera esplendor merced al pasado, como lo que no ha sido ninguna lengua en el mundo: lengua muerta que, por maravilla, siguiera viviendo. Este criterio angosto no pasa de ser preocupación literaria de una minoría; el castellano vive, en los escritores y en el pueblo, y si vive es que cambia y se modifica. Nuestro pueblo, y no el pueblo campesino, depositario de la herencia tradicional, sino el urbano —el de Madrid, singularmente, es maestro en el arte de jugar con las palabras—, tiene verdadero genio idiomático. Pero la evolución es lenta, y aun los espíritus más amplios no pueden disimular sus alarmas a cada latido un poco fuerte.

No quiere esto decir que la lengua, en el libro de Ricardo Güiraldes, nos ofrezca un grado de evolución más avanzado, en punto a lenguaje; sólo se encamina a advertir que haría mal quien pretendiera juzgarlo sólo por su castellano impuro. Está en una corriente cosmopolita que tiende a descargar la literatura de ahora de pesos muertos tradicionales; a recoger la palpitación de la hora presente, con su mezcla de razas y su cruce de expresiones; a retratar la vida de cierta clase de la sociedad actual que anda por el mundo desentendiéndose de todo abolengo, entregada a sus brazos y a sus pasos o, si se quiere, a sus fuerzas económicas y a sus apetitos sentimentales.

Este interés, el de una vida que anula fronteras y trae todo el espectáculo del vasto mundo al diagrama de la sensibilidad individual, se nos abre en los capítulos de *Xaimaca*, escritos a modo de memorias en que se registran las etapas del viaje emprendido desde Bue-

nos Aires a Chile por la Cordillera, y luego, remontando la costa del Pacífico, a salir por Panamá al mar Caribe, donde surge con su vegetación de esmeralda, sus blancas arquitecturas y su negra humanidad la "tierra de primavera" para Marcos Galván con la pareja conocida en el tren, Peñalva y la hermana de éste, Clara Ordóñez.

Más que los cuadros de viaje, susceptibles de ser tratados a todo color —y ningún escritor, hace unos años, hubiera prescindido de él—, y más que la propia intriga amorosa, pero formada con los elementos de aquéllos y de ésta, vale la plena sensación vital que late en el libro, compuesto con un arte que recuerda el de algunos novelistas franceses últimos: arte de selección, tan alejado del meticuloso catalogar naturalista como de la actitud, ya orgullosa, ya sumisa, de los románticos.

La creación fecunda de imágenes y expresiones llenas de sentido, que hacen andar la narración con un ritmo trepidante de automóvil en marcha, es, a cada momento, marca personal del autor. Véase un pasaje, precisamente de un paseo en automóvil:

"Gradualmente, nos ingerimos en el silencio. Mi cerebro carbura a maravilla.

"Un ruido seco. Una cámara chista desinflándose y quedamos súbitamente empequeñecidos por la callada soledad del valle reconcentrado en el goce de vivir su millón de árboles, hierbas y musgos, bajo la luz melódica de la tarde sujeta entre los cerros."

Una imagen da nacimiento a otra, como en este otro pasaje de la misma página:

"Para desentumecernos saltamos entre las piedras del arroyo sesgando su cuenca con la línea quebrada de nuestros brincos felices de encontrar siempre, bajo

los pies, aquellos lomos duros y resbalosos como enormes pastillas de jabón.

"La risa nítida de Clara es un cromático sonar de guijarro desbarrancándose entre rocas."

En ocasiones se apoya en el símil un irónico lastre intelectual: así en este *clair de lune:*

"Hace luna llena, y el satélite, tan fiel como impersonal, se encarga de volcarnos encima el millón de frases pálidas con que lo ha obsequiado la literatura romántica."

El tono lírico de la narración llega a concretarse en una estrofa rimada, a alinearse en un verso, a recortarse en una consonancia, innecesariamente, sin ventaja para la sensación que se persigue. Algunos capítulos breves, sobre todo en la parte final, dan, en cambio, con sus ondulantes líneas desiguales de prosa, peso y sonido de poemas perfectos.

II

ENTRE LA PAMPA Y PARIS

Ya podemos leer en limpia edición madrileña las principales obras del argentino Ricardo Güiraldes. Sus libros publicados con número de orden que los sitúa en serie, sin atenerse a la cronología en la reimpresión, van saliendo de prensas hispanas y forman ya tres tomos, el sexto, el quinto y ahora el tercero, a un año o poco menos de distancia el uno del otro.

Los dos publicados primeramente corresponden a las obras maestras, al *Don Segundo Sombra* y a *Xaimaca,* narraciones que sitúan al autor entre los escritores de su tiempo con rasgos propios y fuertes. He aquí, tras de ellas, a *Raucho.* "Raucho, Momentos de una

juventud contemporánea" (Obras de Ricardo Güiraldes, III; creo que la serie no llegó a completarse).

Raucho es de 1917. Anterior a *Xaimaca* y a *Don Segundo Sombra*, viene después de algunas narraciones breves y de *El cencerro de cristal*, colección de poemas en prosa y verso, en prosa blandida de modo muy personal, raro entonces, y en verso escandido con torpe aleteo de libertad; libro de precursor que había de ver logradas sus aspiraciones más tarde, en sí y en otros. De este libro es una estampa de gaucho muy representativa:

Símbolo pampeano y hombre verdadero.
. . . . . .
Gaucho, por decir mejor,
ropaje suelto de viento...
. . . . . .
Pero hoy, el gaucho, vencido,
galopando hacia el olvido,
se perdió.
Su triste ánima en pena
se fué, una noche serena,
y en la cruz del Sur, clavado
como despojo sagrado,
lo he yo.

Los versos llevan fecha de 1915. Ya va por ellos, se diría, descarnado y espectral, el *Don Segundo Sombra* del mayor libro, que no hace hasta 1926, poco antes de morir el autor, a quien sobrevive hasta confundirse con él, asumiendo en su forma, que excede pujante del áspero diseño corpóreo, la fina traza de gaucho que convivía en Ricardo Güiraldes con su claro temple de hombre de mundo.

Esta novela, *Raucho*, marca el comienzo de su maestría. En su fábula no puede ser más sencilla. Es la his-

toria de una infancia y de una juventud. Años de colegio y de estancia. Despertar de las pasiones y de los deseos. El cambio de la llanura por la ciudad y el tirón de París, que se lleva un día al mozo bonaerense en su torbellino, arrullado ya por músicas de tango. En París, amores, bohemia, y, luego, la vuelta a la estancia, en donde lo dejamos dormido "de espaldas, los brazos abiertos, crucificado de calma sobre su tierra de siempre". Lo perdemos de vista cuando ha terminado su educación sentimental, cuando va a comenzar su verdadera vida de hombre. Parece como un libro que ha de tener continuación y complemento en otros.

La maestría de Güiraldes es ya de escritor. Nunca aspirará, ni tiene por qué, a depuraciones de estilo que den a su frase lo que llamamos corrección, sonido castizo. Su afán es darle expresión, humanidad, color del tiempo —esa otra patria nuestra, sin fronteras ni tradiciones—; describe y fija sus figuras y sus paisajes con rasgos vistos, con palabras genuinas. El término campero se enreda a veces en el giro vicioso de ciudad. Su lengua, aquí y en adelante, será la del hombre que le pregunta a la palabra no de dónde viene sino para qué sirve.

Porque en adelante la historia de *Raucho* ya no se continúa, pero su espíritu sí, en doble faceta. Galván se llama también, como *Raucho*, el narrador de *Xaimaca*, y en la dedicatoria del *Don Segundo*, como de "finados" o de domadores y reseros vivientes, encontramos los nombres de algún Galván y de otros personajes exactamente designados en las páginas novelescas de *Raucho*.

¿Cómo desentrañar lo que pueda haber de autobiografía y de creación libre en unas y otras narraciones? Ni importa gran cosa, por fortuna. No se ha de buscar

ahí una clave personal, ni, aunque fueran los libros objetividad pura, sin contacto alguno con sucesos o episodios vividos, dejarían de constituir los más vivos lances de la biografía individual de su autor.

El caso es que Marcos Galván, en *Xaimaca,* se entrega en la travesía de los Andes, el Pacífico y el Canal hasta las Antillas, a su aventura mundana, más honda y noble que las correrías de Raucho en París, pero quizá no distinta en sentido educador —si vale la palabra—, y que el ahijado del gaucho viejo, de aquel hombre que fué, como el de los versos anunciadores, "sombra pampeana y hombre verdadero", sigue la vida libre de Raucho en la estancia y se deja penetrar por el llamamiento de la naturaleza, acariciar por sus fuerzas rudas y paternales, aconsejar por su inagotable ciencia, no aprendida.

Por su relación con los libros principales, que ahora se me aparece de improviso, tiene para mí *Raucho* un nuevo valor, que acrecienta el de aquéllos, sin alzarse a su talla. Es como un testimonio más de la autenticidad, como una serie de estudios que preparan y explican la obra cabalmente lograda.

En efecto, don Segundo se agiganta, a costa de perder sus contornos de hombre concreto, como sueño o creación, como aspiración ideal o fantasma supersticioso de los personajes vivos y menudos que corren por las páginas de *Raucho.* Y el estilo, sensible a las tendencias más nuevas, venteadas en las prosas juveniles, que aún no las captan, añade en los últimos libros su temblor naciente al poder descriptivo y representativo, que en *Raucho* empieza a correr seguro.

Libro de dos caras, una que mira a la Pampa y otra a París, este comienzo de la plenitud de Güiraldes puede tomarse también como cifra de su literatura tentada

por la curiosidad europea, mas transverberada felizmente por los destellos de la constelación austral. Entre el chiripá del hombre de campo y el "smoking" del hombre de mundo hay como empeñada una partida. Si los viésemos luchar, no nos extrañaría ver aquel conjunto de miembros en pelea resolverse en un noble monstruo de clásico torso con grupas y extremidades de potro pampeano, como un centauro nuevo.

ALFONSINA STORNI, POETISA ARGENTINA

I

Cuando Charles Maurras, al estudiar lo que él llamaba "romanticismo femenino" en la poesía de Francia, encuentra un carácter común en el origen extranjero de las poetisas cuyas obras ha ido analizando —apenas desmentido, dice, por una normanda, que, al unirse con un oriental, salió, en cierto modo, de su raza—, sienta una teoría que vale tan sólo para su país, fundamentalmente clásico, según el exégeta, desde que Juliano hubo de elegirlo, quizá, como heredero de la cultura antigua, si su predilección por París no se interpreta torcidamente.

En todo movimiento romántico quiere ver Maurras la semilla extranjera. Por algo es suizo Rousseau. En Alfonsina Storni, la forma del apellido está indicando que la poetisa no es oriunda del país en que se habla la lengua que escribe; el cuerpo fino y menudo, el cabello de un rubio muy claro, son más de Europa que de América. Pero la literatura en lengua castellana, en uno u otro continente, ya es romántica de suyo, es decir, predominantemente romántica. Juliano apenas se dignó mirar hacia España; y, por lo visto, lo que un Juliano, porque Maurras lo dice, pudo conferir con su predilección, no llegaron a conferírselo a España, con haber nacido en ella, un Adriano, un Trajano o un Teodosio. Muy en el alma ha de llevar el hispano la simiente del romanticismo. Y así, una mujer que, de escribir

versos franceses, hubiera sido inevitablemente romántica, al escribirlos en lengua española es romántica dos veces, por su origen exótico y por tendencia natural de su idioma.

En esto aventaja a las poetisas de Francia, que, aun elogiadas por Charles Maurras, tienen para él cierto extraño perfil; digámoslo, sin faltar a la galantería, con un vocablo antiguo: cierto cariz bárbaro. A nuestras poetisas, y, en particular, ya que hemos de hablar de ella, a Alfonsina Storni, bien podemos considerarlas como producto natural, refinado y expresivo de la sensibilidad de nuestra raza.

II

¿Cuándo empezó a manifestarse, en literatura, un espíritu femenino, cuya expresión compitiera en franco hablar con el masculino predominante? No serán en nuestros días la condesa Mathieu de Noailles, ni la italiana Ada Negri, ni, antes que ellas, Rosalía Castro o Marcelina Desbordes Valmore; antes aún, entre los brocados del Renacimiento, una Luisa Labbé, una Victoria Colonna hicieron hablar a su corazón; y una Santa Teresa también, pero su corazón no era de este mundo. Y mucho antes, quizá una Sulpicia romana, sin duda una Safo griega, se atrevieron a hablar... como unos hombres: quiero decir, sin velos ni alegorías, directa y claramente. Así lo hace también Alfonsina Storni, y su franqueza no dejará de producir sobresalto entre los espíritus tímidos, aun a las horas de ahora.

En *La inquietud del rosal* (1916), su primer libro, se manifiesta su propia inquietud. Es como el rosal, no adulto, cuya "vida impaciente se consume al dar flores precipitadamente". Pero las rosas nacidas de esa

inquietud tienen también su aroma, su aroma romántico, por supuesto.

El romanticismo de Alfonsina Storni, a diferencia del de la generalidad de nuestras poetisas, y del de muchos, muchísimos poetas, no es romanticismo de estampa, de evocación, de huída de la realidad: al contrario, es inmersión en ella, goce sensual de ella y confesión, confidencia, lamento por el "dulce daño" sufrido en el contacto de ella, al reconocer que la imaginación y el deseo no bastaron para lograr el aquietamiento y reposo a que, en definitiva, aspiraban.

De aquí sale toda la poesía de esta mujer, que hoy hallará imperfectos y pueriles los versos de su primer libro, pero que, al titularlo, encontró instintivamente la mejor definición de sí misma. El rosal no se cansa nunca de dar rosas; en el suyo, más que la floración constante, nos sorprende el ansia de producir la rosa perfecta.

III

Una vez más la rosa es símbolo de amor, como en los juegos florales. Alfonsina Storni es poetisa de amor, y lo de la rosa y su afán de perfeccionamiento no se ha de tomar en el sentido de depuración de un arte poética desde el principio suficientemente apta para comunicar su espíritu, y afirmada después, con la práctica del oficio.

Lo que hace, en verdad, fuerte y dramática esta poesía es su anotación constante de un sentimiento impetuoso que se entrega sin reflexión ni reserva, y la reacción reflexiva que le da al momento su color, viéndolo ya sin espejismos, despojándolo de aquellas galas con que su ilusión lo vestía. De aquí el sabor amargo

que deja casi siempre la lectura de estos versos en cualquiera de los libros de Alfonsina, aun en el que ella consideraba más dulce de todos, *Irremediablemente* (1919), antes de preferirle *Ocre* (1925), todavía no escrito, o los versos de su manera última.

Toda la música del amor, pero su música atormentada, aun en los cantos de felicidad, que tienen un ritmo febril, una vibración dolorosa, se puede oír en ellos. El ansia de amar, la contemplación del ser amado, los celos, el cansancio, la desolación, la tristeza de haber amado, se manifiestan en cantos cuya gravedad asume en ocasiones la máscara de una sonrisa.

Hombre pequeñito, te amé media hora,
No me pidas más.

Si Alfonsina Storni no llevara en sí la facultad de renovarse, el amor del amor, que es clave de su poesía amorosa, veríamos en ella una poetisa más; no alcanzaríamos a distinguir en sus cantares un tono nuevo, un acento convincente, traducción verbal de un latido verdadero. Detrás de su poesía hallamos siempre a una mujer, a la Mujer, hallazgo menos frecuente de lo que se supone.

De su desengaño amoroso ha sacado la poetisa una serenidad que le permite asistir al espectáculo del amor ajeno.

Como aquellos filósofos mendigos
que van a las ventanas señoriales
a mirar sin envidia toda fiesta;

de la meditación sobre su destino, la persuasión de ser un eslabón no más en una cadena de seres, que han expresado por su voz los afanes contenidos, lo que en ellos fué silencioso:

Pudiera ser que todo lo que aquí he recogido
No fuera más que aquello que nunca pudo ser.
No fuera más que algo vedado y reprimido
De familia en familia, de mujer en mujer...

Incorporado de esta manera al sentimiento suyo el de tantas generaciones, y no sólo en el cerco familiar donde ella lo encontró, sino en la hermandad universal de las mujeres, se corona en la poetisa, al libertarse hallando al cabo expresión y forma, con una aureola de martirio. "Yo padezco lo que sufrieron todas" parece decir; y pide en quien a ella se acerque, delicadeza suma:

Requieren mis jardines piedad de jardinero.

IV

A través de todos los libros de la Storni vemos esta fisonomía, que ofrece, hasta en la sonrisa, un gesto apasionado y dolorido a la vez. No lo esconde ni con la máscara de la ficción simbolista ni con el juego de metáforas de la poesía nueva. Y, sin embargo, es tan de su tiempo... Todo poeta verdadero lo es. Ahora hemos acentuado lo que distingue a Góngora, en su siglo, de otros poetas. Mas se parece a sus propios enemigos en tantas cosas... Y cada uno, aun el menos singularizado, se distingue también de los otros muy claramente. Pasarán unos años, y, por encima —o por debajo— de las personalidades más independientes, se verá el lazo común del tiempo. Sin ser "joven literatura", Alfonsina Storni vive y alienta en la atmósfera que la ha producido. Su poesía es de hoy, por la fina elaboración de los elementos instintivos, por la afirmación clara de la personalidad femenina que no se va a dejar sólo para las esferas sociales. Y lo que acierta

a ser fundamentalmente de hoy —de un hoy cualquiera— tiene muchas probabilidades de ser ya para siempre.

V

Confidencia, confesión, hemos escrito antes. ¿Y por qué no, simplemente, declaración? No quisiéramos jugar con las palabras diciendo que "declaración" es uno de los derechos del hombre, en nuestro concepto, quedándose para la mujer como su equivalente lo de confesión o confidencia. Ella no ha —o no había— conseguido aún que se le reconociera el derecho de expresar directamente su intimidad. Todo hombre podía decirnos, más o menos, cuáles son las cualidades físicas que ve en la mujer de su predilección; y toda mujer ¿tendría siempre que contentarse con lo moral, con lo abstracto? En los versos de Alfonsina Storni pueden tener las gentes por venir un indicio de cuáles eran, para las mujeres de hoy, las cualidades en que se cifraba la apostura masculina. Así como a las mujeres nuestras ya no se les puede llamar Flérida, Cloe, Filis, a nuestros hombres no les toca tampoco un nombre convencional, Damón, Dafnis, Euristeo: tienen sus documentos del registro civil, y si la poesía no los exhibe es porque no los necesita: para eso es poesía y no autoridad de frontera o policía ciudadana. Pero cuando la poetisa nos traza un perfil o nos concreta un rasgo del hombre con quien habla, del que pasó por su lado, de aquel con quien soñó, ya que el soñar es también función fisiológica, podríamos, si lo supiéramos, poner debajo de ese perfil o junto a ese rasgo un nombre y unos apellidos paterno y materno.

Como podemos, en sus evocaciones ciudadanas, decir "Buenos Aires", sin esperar a que ella nos lo nom-

bre, o al Río de la Plata, porque ya se nos ha identificado como la gran ciudad que ha sabido poner a su cosmopolitismo un marco propio, castizo, inconfundible.

VI

Parece muy fácil, en la obra de un poeta, reconocer sus presentimientos o sus temores íntimos, cuando la examinamos después de que, acabada su vida, tenemos en la mano los datos completos para una comprobación. Muerta Alfonsina Storni, podemos ver, con toda claridad, aun sin tener a la mano todos sus libros, y sólo con la *Antología poética* recopilada en 1938 por ella misma, con la advertencia, entre otras, de que "El panorama total de una obra es, por otra parte, cosa buena para el atalayado, aunque sus colinas sean desparejas, o documentales, más que esplendores de tal o cual geografía, ya que desde el horizonte se ven llegar los iniciales cauces que mueren en la llanura, o, tras correr subterráneamente, reaparecen ensanchados en laguna. En este sentido una ordenación antológica es para el rastreador crítico un ahorrante y lindo Belvedere."

A través del temperamento de esta mujer, que cambia poco en sus mudanzas de técnica versificatoria, si de veras las hay de libro a libro y no son los versos éstos de *Mundo de siete pozos* (1934) mera fragmentación del verso más ancho que afecta las formas usuales, pese a la libertad que varía el soneto, vehículo principal de la inspiración de *Ocre,* o aun del endecasílabo que, sobre todo, resplandece más vigoroso en la *Carta lírica a otra mujer,* distinguimos su obsesión de la muerte, desde la primera poesía coleccionada, anterior a todos sus libros impresos:

Hay otra vida. ¿Allí cómo se llega?

Sentimos la atracción del mar, que meció su cuna y fué su sepulcro, sin pararnos demasiado en las divagaciones de *Yo en el fondo del mar*, risueñas de alegoría, que no nos dejan presentir un salto de Léucade, que no lo hubo, sino, acaso, una desaparición serena, sin adioses ni lágrimas; y nos sobrecoge, quizá, su diálogo con Horacio Quiroga, el gran cuentista uruguayo, suicida, en tono de camaradería y aprobación y casi solidaridad:

Morir como tú, Horacio, en tus cabales,
y así como en tus cuentos, no está mal;
un rayo a tiempo y se acabó la feria...
Allá dirán.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA

I

No es la primera vez que un libro como esta *Antología* de Rafael Alberto Arrieta (Buenos Aires, 1942, Colección Austral) reúne en un solo cuerpo selecciones de las poesías que formaron sus libros originales. Otro, con la denominación anodina de *Rafael Alberto Arrieta: Sus mejores poemas,* se publicó años atrás y a propósito de él hice un comentario que quiero reproducir y ampliar ahora. De cinco tomos provienen los versos hoy coleccionados: *Alma y momento* (1910), *El espejo de la fuente* (1912), *Las noches de oro* (1917), *Fugacidad* (1921) y *Estío serrano* (1926). Hay, además, unas *Versiones* y *Otros poemas* en que se nos da muestra de la producción, todavía inédita en tomo, que completa hasta hoy la obra total del autor como poeta. Tiene, al lado de ésta, una obra de prosista formada también por varios tomos de evocación o ensayo sobre figuras o temas literarios, entre los cuales el titulado *Las hermanas tutelares,* a que alcanzaba mi comentario antiguo. Decía yo: Pasan por *Las hermanas tutelares* —cuyo título parece a la sazón una resonancia del "Lied" (poesía de *Las noches de oro* citada entonces y reproducida más adelante) y más aún del otro titulado "Historia", en la misma colección— seis figuras de mujer: Dorotea Wordsworth, Eugenia de Guérin, Paulina Leopardi, Enriqueta Renan, Isabel Rimbaud, María Pascoli, las hermanas de los poetas. Hermanas más que

escritoras, aunque algunas de ellas hayan escrito. La fosca y casta hermosura de la hermana del lakista abre el cortejo, y lo cierra la noble guardiana del recuerdo familiar, la hermana de Pascoli. Arrieta sigue fiel a su musa de serenidad. Todas estas hermanas son "tutelares"; en ellas unos hombres de trabajo, de lucha y de dolor pudieron hallar el remanso y la calma. Pondremos este libro al pie de una figura de la antigüedad que lo patrocine: no será ante la encendida Electra, instigadora de los rencores de Orestes, sino ante la piadosa Antígona, vertiendo la libación sobre el cadáver de Polinices.

II

Ya descubro aquí a la serenidad como musa de Arrieta. Tratando de caracterizarla mejor, destaqué entre los versos de aquella primera antología unos que me parecieron representativos. Así como el poeta, en la revisión, va escogiendo las poesías que más realizadas le parecen, el lector quisiera escoger, en ellas, los versos en que mejor se ha concentrado en palabras la virtud poética. De un lado, los que dan más clara la visión del tema; de otro, los que caracterizan de modo más certero y general la fisonomía del escritor. En este segundo orden de preferencias hemos anotado cuatro versos que resumen quizá todo el libro. Son de *Las noches de oro* y están en la "Canción de los días serenos":

Serenidad, honda fuente;
en tu espejo cristalino
muéstrame casi divino:
silencioso y transparente.

III

Como el antiguo reloj de sol, la poesía de Arrieta podría jactarse de no contar sino las horas serenas. Serenidad que no excluye dolor, pero sí tortura. No es Rafael Alberto Arrieta un torturado. De la vida solicitan su amor todas las cosas tranquilas. Sus noches son de oro; su fuente, como un espejo. Sus motivos de inspiración se enumeraban ya en el primer libro, revelador como todo libro primero, sólo que no vemos hasta más tarde las posibilidades que habría en él: son sus motivos

el paisaje, el amor,
la idea y el ensueño...

Sí, esos son; pero ni el paisaje es abrupto, ni el amor tormentoso, ni la idea se descarría por los vericuetos de la imaginación, ni el ensueño llega nunca a tomar la torva catadura de una pesadilla. En *Las noches de oro* y en *Fugacidad* apúntanse historias llenas de dolor ("Lied", "Canción de mujer", "La hermana"). Y de ese dolor, ¿qué ha sacado el poeta? Unos versos llenos de suavidad, levemente rozados por la emoción, tan pura, que no insiste en declarar si punzaba. Serenidad silenciosa, que dice sólo su palabra reveladora, y ninguna más. Serenidad transparente, a pura sencillez expresiva. No hay en los versos de Arrieta gritos ni desentonos; le conmueve profundamente lo más humilde, lo más cotidiano, y no trata de hacérnoslo ver como extraordinario o milagroso. No hay tampoco alardes de versificación. A veces, hasta prefiere modular débilmente su verso: con que sea verso basta. Que tenga temblor y color aunque le falte sonoridad y brillantez. Silencioso y transparente: éstos son los atributos de la

semidivinidad poética a que aspira. Pocas veces se ha logrado mejor. He aquí el "Lied":

Eramos tres hermanas. Dijo una:
"Vendrá el amor con la primera estrella..."
Vino la muerte y nos dejó sin ella.
Eramos dos hermanas. Me decía:
"Vendrá la muerte y quedarás tu sola...
Pero el amor llevóla.
Yo clamaba, yo clamo: "¡Amor o muerte!
¡Amor o muerte quiero!"
Y todavía espero...

IV

Hoy no me conformaría yo con una exposición tan escueta: aunque el propio autor, en su libro reciente, habla, dirigiéndose "Al lector", de que la mayoría de las composiciones en él reunidas se ciñe "a cierta unidad sensible, y acaso evidente, que el poeta reconoce en ellas", la impresión que dejan en mí es algo distinta de la que primeramente intenté realzar. No es que esa unidad sustantiva cambie. Lo que ahora me parece algo distinto, y, a mi modo de ver, muy digno de atención, es el modo de tratar el verso. Sigo creyendo, como entonces, que el poeta, al elegir su material, ha respetado los textos, sin llevar a ellos modificaciones, al transcribirlos; pero esto ya no lo puedo comprobar, porque me faltan ahora los primitivos ejemplares. Y que al respetar ese atavío primero, su actitud no implica desdén por lo acabado y perfecto, sino, más bien, afán de consagrarse todo a la inspiración venidera, creencia en la imposibiildad de volver al momento en que la sensación de poesía hubo de manifestarse —de volver, por supuesto, como creador, porque sólo se puede vol-

ver como crítico: sentimiento, en suma, de fugacidad de todo estado de emoción, que no es únicamente el instantáneo relámpago de la idea, sino la temperatura que el trabajo requiere y que, una vez alterada, no se vuelve a lograr. Ahora bien: entre las poesías de los primeros libros de Arrieta y las de los últimos yo encuentro una diferencia bastante visible en la versificación, que no llega a expresarse como un cambio de gusto, manera o procedimiento, sino, más bien, como una concentración de todo ello, como manifestación de una nueva "estación" poética: digamos de un verano o un otoño fecundos después de aquella lozana primavera, todavía insegura en ciertos aspectos. Los versos últimos nos dan (y ejemplo de esto son, precisamente, los de una poesía llamada "Motivo de otoño", pero también se advierte en general), muestra de una plenitud hacia la cual, sin duda, los primeros temas se encaminaban:

En cestillo de plata
brindas, otoño colector, el fruto
jugoso, almibarado: ¡la carnuda
delicia que deshace
su corazón en aguanieve; el vivo
panal de forma cincelada que abre
su corazón de almendra; el ya postrero
néctar que aumenta su dulzura herido
por el fúnebre anuncio! Así la muerte
mezcla al vino de amor su gota hermana,
y el hombre pasajero
sacia su sed de eternidad, amando
con un ansia mayor lo que perece.

¡Embriágueme tu fruto
sensual! Sangre la maca
dolorida su miel, nunca más dulce;
y en la ablandada intimidad, ya dócil

al roedor que desmorona el túnel
de su constancia, déme
consuelo y fuerza tu licor, otoño,
¡dime, maestro, tu lección preciosa!

La causa de esta concentración está sin duda en el andar natural del espíritu del poeta, pero acaso puedan haber contribuído a ella sus frecuentes lecturas de poesía inglesa, delatadas aquí por versiones como las de Shelley y Wordsworth, que marcan una inclinación hacia inspiraciones fuertemente análogas, un sentimiento profundo de la naturaleza, mucho más raro de lo que suele verse en la poesía de nuestro idioma.

UNIDAD DE FERNANDEZ MORENO

MUCHOS LIBROS, UN LIBRO [1922]. Las reseñas que hemos ido leyendo acerca de los libros últimos de Fernández Moreno, más severas de tono que las consagradas a los primeros, suelen insistir en una circunstancia: en la repetición de temas, en la escasa profundidad de las variaciones.

Diez libros son más que suficientes para determinar lo que da de sí un poeta. Pero, ¿ha escrito en realidad Fernández Moreno diez libros? ¿Ha escrito uno siquiera? Al comienzo del libro *Ciudad* hay una nota reveladora: "Este libro empieza, realmente, en la parte titulada: 'En la ciudad' de mi primera colección de versos, *Las iniciales del Misal.* Y no termina con la última composición: se seguirá escribiendo mientras el Poeta viva en su Ciudad". Si esto no bastara podríamos ver, en la repetición de las dedicatorias, otro signo. Los volúmenes de 1918, 1920 y 1922 van enderezados "A la más hermosa, a la más buena". El envío del de 1916, "Dedico este libro a la pequeña ciudad de General Pérez, y muy especialmente a su maravillosa laguna" repercute en dedicatorias y colofones de libros subsiguientes.

Fernández Moreno lleva paralelamente sus libros, que pueden ser cuatro: uno, en que canta a la ciudad; otro, en que celebra y magnifica el rincón provinciano redimiéndolo "de su vulgaridad polvorienta" para hacerlo entrar "en el coro de las Ciudades románticas, graves e ilustres de Amor y de Poesía"; otro, consa-

grado "al magnífico y libre campo argentino"; y otro, en fin, breviario de su intimidad sentimental, rendido en ofrenda a la que tiene por cifra de bondad y hermosura.

Pero estos cuatro libros bien pudieran ser partes o secciones de uno solo. Hay una honda unidad en la manera poética de Fernández Moreno, sea cual fuere su asunto. Y, en verdad, esto que se dice de él pudiera pregonarse de casi todos los poetas que juntan en tomos diversos sus inspiraciones fragmentarias. Hoy no se componen poemas. No es fácil de mantener la tensión de ánimo, la temperatura espiritual en que se logran. Cuando más, se organizan los libros buscando la unidad en el asunto. A los conjuntos que los poetas antiguos llamaban, invariablemente, "rimas", los de la actualidad suelen darles títulos llamativos y personales, para individualizarlos, y esto por varias razones. Pero sería engañoso, en general, admitir cada título nuevo por un nuevo libro. Muchos poetas no lo habrán echado de ver. Fernández Moreno lo sabe con toda certeza.

INICIALES. Aceptemos, sin embargo, aunque sólo sea como indicación de etapas, los títulos que Fernández Moreno ha dado a sus libros; en el primero, *Las iniciales del Misal,* oteamos ya todo su panorama.

Aquí hay un perfume de solidaridad familiar. La rama criolla acaba de romper del tronco español. Pero este sentimiento que se abisma y funde en el poeta y no se muestra más en sus libros —quizá reaparezca de nuevo en el que anuncia ya, *Aldea española*— es sólo como el adiós del pañuelo en manos del mozo, a punto de partida. Inmediatamente surge el tema de la Ciudad en sus humildes aspectos, en sus trances diarios más gastados por el roce de la vida multitudinaria en que el poeta no es voz de la muchedumbre sino el número

en ella, capaz de sentir para sí no más, en su carne, los dolores de todos. Y también el tema del campo, en toda su simplicidad grandiosa:

El cielo es una pincelada gris
y es una verde pincelada el campo.

Y si no el pueblo, la sugestión del pueblo en el tableteante nombre indígena, al paso del tren, y a poco más, la novia, que todavía es una aspiración vaga:

No tener una novia yo,
para mí toda perfecciones,
a quien regalar bombones,
y a quien llevar en la tapa del reló
en diminuta fotografía;
¡no tener una novia yo,
como cualquiera la tendría!

Aquí apunta ya una de las cualidades cimeras de la poesía de Fernández Moreno, la que hace más gustosos sus versos a la simple lectura y menos echan de ver los que le buscan revueltas de ingenio; el no apoyarse en la emoción sino con un gesto irónico. El poeta quiere tener una novia "como cualquiera la tendría". Unicamente a solas su ensueño se vuelve sensualidad:

un relámpago de oro por tu cuerpo...

Y esta nota de la sensualidad es también perdurable en su poesía. Casi siempre resuelta en una suave alegría de vivir que parece anunciarse en el primer verso de la "Inicial de oro" con que virtualmente se abre el libro,

Nací, hermanos, en esta dulce tierra argentina...,

llega, en momentos, a un alarido de carne exacerbada.

Así *Las iniciales del Misal* contienen ya en germen toda la poesía de Fernández Moreno.

SENSUALIDAD, IMPRESIONISMO. Poesía eminentemente sensual, sensorial. Las cosas le ofrecen de pronto su gesto duro o acariciador y así las refleja el verso, inmediatamente, sin forzar el carácter, de una pincelada, en una actitud.

Lo mismo sus visiones de ciudad, provincia o campo argentino que sus instantáneas de amor. Le teme, se diría, en aquéllas, a la descripción minuciosa, y a veces una minucia le sirve para sugerir una descripción: una sensación de campo, de crepúsculo, de libre vida ganadera:

Crepúsculo argentino, sin campanas
¡qué ganas sin embargo de rezar,
de juntar nuestras voces humanas
al místico mugido y al balar!
A estas horas marea la pampa como un mar...

(Campo argentino)

Una impresión nocturna:

Abrióse la tranquera
y en el camino ancho
con un hondo rugido
raudo penetró el auto.
Sobre el corral cayeron
dos chorros de luz blancos,
y en la profunda noche,
azorados y trágicos
dos mil ojos de ovejas,
verdes, centellearon.

(Nuevos poemas)

La descripción sintética se agudiza, el objeto se despoja casi de su recta significación, la imagen se hace

intelectual en los últimos libros, por la pendiente de ironía, que vimos entre las *Iniciales:* una casuarina:

Un manojo de ramas en la punta,
un tronco liso, estremecido y largo:
un elegante plumerito verde
sacudiéndole el polvo a los espacios.

(Nuevos poemas)

Estamos a corta distancia de Jules Renard. En los versos más recientes hay verdaderas "historias naturales". Así todas las "voces". Dice la bomba, mientras cumple su esfuerzo de sacar agua de la tierra:

Fría y rígida soy: madera, acero...
pero me sé quejar como un cordero.

(El hogar en el campo)

En los versos de amor, la misma aspiración sintética. Lejos están las teorías petrarquescas quintaesenciadas, los suspiros románticos. Una contemplación sencilla de la amada, un hallazgo de su huella en los objetos familiares, dan motivo al canto, anotado con la misma rapidez, no como declaración encendida, sino en el tono tranquilo del que domina su propio sentimiento. La "Invitación al hogar", del *Intermedio provinciano,* en su primera parte, la más feliz, es típica. A veces se dibuja la inquietud de una sensación en que se mezclan la dulzura y el anhelo:

Cada vez que voy a verte,
ya de tu casa en la puerta,
el corazón me palpita
igual que la vez primera.

Aquí me tienes, Amor,
la aldaba de oro en la diestra,
y sobre el pecho anhelante
mi pálida mano izquierda.

Mi corazón late aprisa
y mueve mi sangre anémica
como si hubiera subido
diez millones de escaleras.

(Versos de Negrita)

Mas, por lo general, ardor y calma se concentran en una o dos advocaciones de letanía amorosa:

Yo te dije:
sol y llama.
A tu lado
me abrasaba.

Yo te digo:
rama, agua,
sombra fresca
de mi casa.

(El hogar en el campo)

Esta facilidad para apresar aspectos fugaces, para fijar momentos, esta misma levedad de materia con que el poeta manipula, como temeroso de recargar la nota, en el ansia de aprovechar el relámpago propicio, la hora oportuna, son la esencia del impresionismo. La sensación rápidamente percibida, la forma sin excesiva construcción, tanto en lo que toca a los temas poéticos como a la propia calidad del verso, nos presentan a Fernández Moreno como un gran impresionista.

A pequeñas pinceladas, además, ha ido sugiriendo la vida del país: un poco de bohemia ciudadana, el estrecho círculo burgués de la ciudad quieta, el esfuerzo campesino, la savia del tronco en que se ingieren ramas nuevas, el esfuerzo múltiple de los hombres de tantas razas, enderezado a la obra común:

Al ruso Pipkin y al judío Levy,
al lusitano Pintos, a Goñi el español,
y al que esto escribe, hijo feliz de Buenos Aires,
vednos en fraternal conversación.
Máscara de oro nos ha puesto a todos,
sobre la misma tierra, el mismo sol.

SCILA Y CARIBDIS. Dos escollos surgen, amenazantes, en el apacible mar de Fernández Moreno, tanto más temibles cuanto más arraigados están en sus cualidades maestras. Uno surge de ese afán de simplificación y llega a hacer de algunas páginas suyas lugares yermos. Otro se origina en la ebullición de su temperamento sensual, y viene a ser como una planta parásita, como un exceso decorativo de dudoso gusto, que conviene extirpar. No hace falta, ni sería grato, citar ejemplos.

VEINTE AÑOS DESPUÉS [1942]. Ya no son diez, doce libros, sino veintidós según su cuenta de 1941, en su *Antología*, 1915-1940, de la "Colección Austral"; ni se reducen a cuatro, según la cuenta mía de antes, sino a once, según la del poeta en las "Explicaciones" que voluntariamente lanza al comienzo de ese último libro. "Los demás títulos de ocasión, sin fisonomía propia, desaparecen por completo." Y añade: "Ahora veo que la poesía ha seguido con fidelidad mis pasos sobre el mundo: el pedazo de patria que me tocó vivir, ciudad, pueblo o campo, el amor, el hogar, los hijos, la sangre, mis trabajos y mis vacaciones. Todo está más o

menos representado en mi acervo. Hay una impresionante unidad que no me propuse jamás, pues sólo atendí a la exhalación natural de mi ser".

En efecto, de aquellos diez a estos veintidós libros hay "variaciones"; no de manera, no de visión, sino de intensidad, lo suficiente para que los versos nuevos sean, efectivamente, nuevos. El libro reciente es bello y consolador. A nuestro Fernández Moreno, veinte años no nos lo han cambiado, no nos lo han envejecido. Aquí está hasta su expresión prosaica:

La noche que supimos la muerte de Darío
te encontré en el café de Perú y Avenida...

Sí; ¡pero qué manera de levantarse hasta la emoción!:

No habíamos hablado dos veces en la vida.
La noche que supimos la muerte de Darío
te encontré en el café de Perú y Avenida,
y esa noche rodó tu llanto con el mío...

Así es Fernández Moreno; y así sería aunque las circunstancias se empeñaran en hacer otro de él. Su tomo de 1941 se llama *Yo, Médico. Yo, Catedrático.* Había de tener otras condiciones de riqueza, de bienestar, y nos diría, como en versos de 1928:

Aunque tuvieras, poeta,
un castillo en una cumbre,
un salón lleno de lumbre
y un gran sillón de vaqueta;
al llegar la noche quieta
sobre mi hastío de pie,
me diría: bueno, ¿y qué?
y componiéndome el talle,
me largaría a la calle,
a la calle y al café.

Podría añadir a los títulos profesionales los de sus más altos honores: "yo, académico de la Argentina de Letras; yo, premio nacional de poesía; yo, padre de un hijo poeta", y aún seguiría preguntando: bueno ¿y qué? El caso es que ha evitado sus Scilas y sus Caribdis, y se va acercando al puerto con una seguridad perfecta, por una razón que él bien conoce, y que le ha contado, en una décima, a la Poesía:

Como se alza una linterna
hasta la posible altura
para iluminar la oscura
entrada de una caverna,
así yo la sempiterna,
dulcísima poesía,
alcé hasta la frente mía
al empezar a vivir,
y al instante de morir
me ha de alumbrar todavía.

GIRONDO

PARA EL TRANVÍA. Oliverio Girondo, argentino, ha impreso en París sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, con ilustraciones de propia cosecha, hábilmente coloreadas. Si el trayecto es un poco largo, el libro se puede leer dos veces. El que compra un ejemplar de la bella edición limitada y numerada, mira inmediatamente si le ha tocado un capicúa.

POEMAS. Hoy ningún poeta que se estime, recién ordeñada la inspiración, dirá, como antaño: "acabo de escribir unos versos", "he compuesto una poesía". Hoy no se hacen más que "poemas". Los de Ariosto y Ercilla eran demasiado largos. En compensación, hay muchos jóvenes que se han propuesto restablecer el equilibrio poético del mundo, escatimando, cuando no en el peso, en el volumen material (en el volumen lírico, no en el tipográfico) de su homenaje a las musas. No hemos de echárselo en cara. Y si a alguien se lo reprobáramos, no sería, por cierto, a Oliverio Girondo, en el cual la cantidad escasea, pero la calidad es exquisita, de primer orden muy a menudo, y el condimento, es decir, la edición, no puede ser más grato.

Llamemos, pues, poemas a los que desde la portada profesan llamarse así. Versos, por otra parte, no estaría bien. El verso implica, si no la rima perfecta o imperfecta, el ritmo definido, que enlaza un verso con otro y tiene sus cadencias peculiares. Los versos de Girondo, y los de tantos poetas modernos, no se someten a un ritmo fijo, sin que esto quiera decir que

desdeñen el ritmo. Aceptan, mejor, el ritmo de la prosa, cortándolo, fracturándolo a voluntad, más que según el oído, según la expresión, y, por supuesto, desechan la rima, juego pueril, campanillita que suena para advertir al que no sea capaz de darse cuenta que acaba un verso y empieza otro, como el timbre de la máquina de escribir indica a la mecanógrafa, quizá distraída, que un renglón ha terminado.

Girondo, por lo demás, ni siquiera recurre siempre al artificio de separar sus versos, o mejor, versículos, abriendo línea en cada uno; muy frecuentemente son como páginas de prosa, con párrafos más o menos llenos. Y jamás, por lo menos en este libro, al reparto llamativo de frases o fragmentos de frases que da aspecto de novedad, no siempre grata, a la página impresa. La rima, por supuesto, no asoma la cabeza por todo el libro. Como éste se ha de leer en el tranvía, no hubiera sido coincidencia agradable la de sus timbres con una señal de parada o con un apercibimiento ruidoso del conductor a los transeúntes poco precavidos.

SUSTANCIA POÉTICA. A falta de rima y ritmo de verso, para que podamos llamar sin remordimiento "poemas" a los veinte de Girondo, tenemos en su libro verdadera sustancia poética.

He aquí una demostración fácil: uno de los poemas, llamado "Pedestre", lleva una nota: "Los perros fracasados —dice la nota— han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica de alcoholista y son capaces de estirarse en un umbral, para que los barran junto con la basura". Esto es prosa, aunque, caso no frecuente en el tomo, empiece con ritmo de períodos heptasilábicos; pero es prosa. Leído

el poema al pie del cual está esa nota, se advierte al punto la diferencia del tono. No hay confusión posible. Y la prosa es una "greguería", para marcar con una sola palabra una semejanza circunstancial entre lo adjetivo del volumen de Girondo y la manera característica de nuestro Ramón Gómez de la Serna.

Girondo es hombre de entendimiento agudo, permeable a la emoción de la vida moderna, que le llega a lo más hondo, pero que no recibe sin una mueca irónica, como para quitarle solemnidad. Antes la poesía estaba vuelta a lo pasado y se encontraba gustosa en los amplios aposentos del recuerdo. Ahora mira a lo actual y anota sus impresiones. Lo actual es mucho menos imponente. Los poetas antiguos le daban entrada también en sus versos pero como a hurtadillas, como decoración real de algo fingido. Ahora pasa a primer término con toda su belleza espontánea sin depurar, fundida con lo que sabemos feo, de tal modo que para beneficiar toda la riqueza lírica del momento no vacilamos en admitir, con el puro metal, la escoria.

Emoción, pero no demasiada. En la nueva poesía la inteligencia reclama un poco bruscamente su puesto. Lo reclama con un codazo irónico. Nada más lejano de ella que el romántico, siempre dispuesto a empapar en lágrimas su pañuelo de bolsillo. No demasiada emoción, pues: pero emoción.

En la citada composición "Pedestre", en el "Apunte callejero", en los dos "Nocturnos", la emoción del poeta es visible. Su entrega a la vida cotidiana, su trato con las cosas, la impresión de las sombras y de los ruidos, de los variables reflejos de cuanto pasa y del paso mismo de los seres, resuélvese en una vigilante melancolía, cuya primera atisbada expresión poética encontramos

en Baudelaire. ¿No hay algo baudelairiano en este final de "Otro nocturno"?:

"Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, con las velas tendidas hacia un país mejor."

Tiene Girondo una constante virtud que le permite apresar en imágenes los gestos característicos de las tierras que visita. "Los patios fabrican azahares y noviazgos", dice en un croquis de Sevilla. Veinte escritores regionales han perseguido inútilmente en largas novelas y piezas de teatro una impresión más cabal. El sensualismo veneciano, el encanto semi-artificial de los lagos de Italia, el fuerte olor y los colorines de la "Fiesta de Dakar", apagados por una negrura fulgurante de estrellas, lo dejan ver. Esto es mucho menos solemne que un canto a las glorias pasadas, presentes y futuras de la humanidad; pero en cada visión palpita la complejidad de un momento de la vida del hombre.

Las imágenes se complican, asociando lo visual a una elaboración de pensamiento, o se reducen a la simple yuxtaposición de notas. He aquí, por ejemplo, el final de "Milonga", el momento en que la vida irrespirable del cabaret vicioso ha llegado a estallar en la pendencia que acaba con la juerga, ya en el lívido alborear del día: "Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta."

Posición. Oliverio Girondo es un poeta de gran valor. Sitúase entre los de más modernas tendencias a alguna distancia de las que predominan entre nosotros. Toda esta poesía es de abolengo francés: Apollinaire, Reverdy, Cocteau, los dadaístas. Girondo no profesa un lirismo sibilino ni cae en una disolución nihilista

del pensamiento y la palabra. Si a alguien recuerda es a Paul Morand. Es constructivo, brusco, inteligente. Su evocación de un cura sevillano en el púlpito —"el cura mastica una plegaria como un pedazo de *chewing gum*— no desmerecería en las páginas de *Lampes à arc* o de *Feuilles de température.*

FERVOR DE BUENOS AIRES

JORGE LUIS BORGES, en el libro que lleva por título el que encabeza este comentario, su libro inicial, acierta al decir "fervor"; quizá no hiciera falta la añadidura. Su Buenos Aires se nos aparece todo convertido en llama espiritual. Es suyo sólo. El panorama que nos hace ver en sus versos libres no es un panorama bajo el cual pudiéramos espontáneamente poner un nombre geográfico. ¿Buenos Aires? Bien. Estará en el fondo de este fervor poético que sentimos palpitar en cada página del libro menos descriptivo que jamás ha inspirado ciudad del mundo. La evocación en el título de la gran ciudad argentina tiene el valor de una dedicatoria.

En las revistas de jóvenes abiertos a las nuevas tendencias destacamos muy pronto el nombre del autor de este libro. Los versos de Jorge Luis Borges se distinguían entre los de todos sus compañeros por la seguridad rítmica, por la riqueza verbal, por el desdén del nuevo lugar común. Un ritmo seguro, que no era el de una prosa partida en renglones arbitrarios; una riqueza verbal que no consistía en el neologismo innecesario ni en la caricatura de la palabra conveniente, por el doble camino de la deformación del vocablo o de la acepción caprichosa; un desdén de todo el arsenal que, con rapidez increíble, ha dado a la joven poesía, privadamente, tan monótono aspecto.

El *Fervor de Buenos Aires*, en su uniformidad espiritual y rítmica, acentúa estas cualidades. Una in-

vención constante de expresiones poéticas, de imágenes, un nuevo acoplarse de adjetivos y sustantivos nos sorprende a cada composición. "Llaneza", "Un patio", "Resplandor", "Amanecer", pueden darnos la medida exacta de esta poesía rica de contenido. O "Música patria", en que parecen analizarse fibra a fibra las emociones que suscitan unas cuantas notas, desde aquellas que proceden del fondo oscuro de la raza hasta las más recientes y personales que cosquillean la epidermis en pasajera excitación. He aquí la delicadeza de un retrato de niña:

Al salir vi en un alboroto de niñas
una chiquilla tan linda,
que mis miradas enseguida buscaron
la conjetural hermana mayor,
que abreviando las prolijidades del tiempo,
lograse en hermosura quieta y morena,
la belleza colmada
que balbuceaba la primera.

André Chénier, que toca alguna vez el tema de las dos hermanas distintas en edad, no desdeñaría esta visión. Y arrancada de los epitafios de la *Spoon River Anthology* parece esta "Inscripción sepulcral", en que se abrevia toda una vida, procedimiento favorito de Edgar Lee Masters:

Dilató su valor allende los Andes.
Contrastó ejércitos y montes.
La audacia fué impetuosa costumbre de su espada.
Impuso en Junín término formidable a la lucha,
y a las lanzas del Perú dió sangre española.
Escribió un censo de hazañas
en prosa rígida como los clarines belisonos.
Murió cercado de un destierro implacable.
Hoy es orilla de tanta gloria el olvido.

La poesía de Jorge Luis Borges, cuando hace pensar en modelos extranjeros, no trae a la memoria el postsimbolista francés o el futurista italiano, sino algo clásico, o algo más coherente y construído que el procedimiento —no desdeñado tampoco— de la simple ilación de imágenes o el salto de una instintiva asociación de metáforas.

Su mismo verso tiene algo de clásico también. Como prototipo, en unas páginas de introducción, señala su dechado en las formas libres del *Mar del Norte*, de Enrique Heine. Relacionando las poesías del *Fervor de Buenos Aires* con la versificación tradicional española, y tomando como indicación muy valiosa la del poeta en ese mismo prólogo cuando dice: "La tradición oral, además, que posee entre nosotros el endecasílabo, me hizo abundar en versos de esa medida", veremos que, efectivamente, el endecasílabo aparece informando estas poesías, no sólo como manifestación ocasional, sino de manera más íntima.

El problema del verso libre en castellano es distinto del que se plantea, por ejemplo, en francés. El endecasílabo lo rige. Su fisonomía, tan varia y movible, la facilidad de fragmentación, su arquitectura toda hecha de equilibrio, le hacen instrumento inestimable, capaz de infinitas posibilidades rítmicas. Se ha solido emplear en series uniformes, o en combinación con otros versos menores, con sus fragmentos mejor definidos, el verso de siete sílabas y el de cinco. ¿Por qué no también el de nueve, y por qué no construir versos mayores que los de once, siempre dentro de la ley de equilibrio que lo rige? Algo de esto se ve, conseguido no por reflexión y esfuerzo, sino instintivamente, en el libro de Jorge Luis Borges. La relativa frecuencia del endecasílabo, estructurado con otros versos de análoga

vibración, hace del verso clásico en las letras españolas desde el siglo XVI, más que un ritornelo ocasional, un paradigma, en torno al cual se tejen las variaciones de este importante libro primero de un poeta muy joven, a quien se debe toda atención.

DOS NOVELAS MEXICANAS

I

MARIANO AZUELA. *LOS DE ABAJO*

Si la lectura de uno de esos libros que nos dan en el marco reducido de la narración literaria como ventanas por donde ver, en una de sus fases más agudas, el espectáculo de nuestros días revueltos, apasiona y cautiva, a punto que leída la primera página ya no lo podemos soltar de la mano —por ejemplo, *El tren blindado* o *El niño*, de Vsevolod Ivanov—, y al analizar nuestras impresiones, calculamos la parte que toca de ellas al arte del escritor y la que corresponde a la materia por él tratada, no nos conformaremos con pensar que todo asunto nos interesa virtualmente si logra cumplida expresión literaria, y aun vacilaremos en estimar demasiado alto su precio artístico. Experimentamos a veces sensaciones análogas a las que despierta en nuestros ánimos la información periodística, escrita apresuradamente sin más propósito que el de dar un trasunto fidedigno del suceso narrado.

Mariano Azuela, novelista mexicano, cuya obra anterior a *Los de abajo* desconozco por entero, no deja de suscitar con estas "escenas y episodios de la revolución mexicana" sensaciones de ese género, que a menudo se resuelven tan sólo en un movimiento de horror ante tal o cual episodio, pero cuya insistencia y coordinación acaba por comunicar a la novela un empaque de grandeza bárbara.

Entre los combates de la *Ilíada* y las diarias luchas de una partida facciosa contra las tropas, irregulares también, de un gobierno inseguro, es posible que, reduciendo aquéllas al puro elemento real, no vaya gran distancia. La diferencia está en... Homero. El poeta ve detrás de aquellos hombres que se están peleando la eterna pugna y rivalidad de los dioses. Y por desgracia para el poeta moderno, y para sus héroes también, ahora ya no se ven dioses detrás de los pobres mortales que se juegan la vida y la pierden, sin saber por qué:

sin saber por qué
ni por qué sé yo...

es, precisamente, el estribillo de una canción que suele canturrear Demetrio Macías, el héroe de *Los de abajo*.

Héroe, ciertamente. Y tras él, como el numen junto a los paladines de la *Ilíada*, una fuerza monstruosa y desconocida que los poetas modernos presienten más que analizan, transformación del antiguo hado, llámesele como se quiera, que al encaminar los pasos del elegido hacia el triunfo o hacia la muerte, le reduce a la condición de figurilla de ajedrez en el vasto tablero donde se aventura eternamente una inacabable partida.

Demetrio Macías, sorprendido por los contrarios en su cubil, de donde escapa a duras penas, reuniendo en torno suyo más tarde un bando de hombres fuera de toda ley, con los cuales llegará, desde la extrema situación defensiva del perseguido a la significación del guerrillero que defiende una causa, impulsado por el correr de los hechos, ayudado por la fortuna propia y las artimañas de la invención ajena, destácase como figura central en estos episodios, con toda energía y vigor.

Bravo, limitado, sin más ambición que su apetito del momento, es, en el torbellino de la pelea, él mismo lo dice, como piedra que va rodando hasta el fondo de la cañada. Se le ve seguir su ley de arrojo personal sin pensar en causas ni en lucros. Sólo tiene un momento de clarividencia, cuando la mujer, reunida con él al cabo, viéndole triunfador y próspero, le pregunta:

—¿Por qué pelean ya, Demetrio?

El cuadro que pinta el autor de *Los de abajo*, en un estilo sin afeite literario, lleno de jugo y sabor, es acabadísimo. Los personajes secundarios, como Luis Cervantes, el adulador medroso y cruel al mismo tiempo, el "güero" Margarito, salvaje figura de guerrillero; "la Pintada", fiera mujer de campamento; la apocada Camila, todos, en suma, hablan y se mueven con asombrosa verdad.

Buscando referencias a propósito del autor las encuentro en la interesantísima *Bibliografía de novelistas mexicanos*, de don Juan B. Iguíniz, publicada en la colección de "Monografías bibliográficas mexicanas" en este mismo año. Azuela no es un escritor joven, ni *Los de abajo* un libro recentísimo. La edición que tengo a la vista, de 1925, fué precedida por otras dos, la primera impresa en 1916, en El Paso, Texas. Se ve que ha ido poco a poco abriéndose camino entre el público, y creo que una edición española podría tener ahora un éxito importante.

Iguíniz caracteriza a Mariano Azuela, médico de profesión, que prestó servicios en campaña durante el período revolucionario, como uno de los primeros cultivadores de la novela de costumbres mexicanas. Francisco Monterde, en el prólogo de la citada *Bibliografía*, le califica de "regional y realista" y aludiendo a obras

suyas más recientes dice que en ellas "su antigua manera de novelista de la Revolución se transforma, orientándose en el sentido de las tendencias actuales".

Ojalá no sea a costa de ese sentido directo de la lengua popular, de la lengua "oída" que se percibe a cada página en *Los de abajo*, que considero, dejando de lado toda comparación, como una obra de valor propio, de alcance evidente. Al lado de su interés documental hay en ella un puño de novelista. Lo que yo no sé es si este relato es un punto de llegada o puede ser, todavía, arranque para empresas mayores.

[1926]

II

MARTIN LUIS GUZMAN. *EL AGUILA Y LA SERPIENTE*

Basta leer un capítulo de este libro, de abundante lectura, con el material ordinario de tres volúmenes en sus cuatrocientas páginas de apretada composición, para entregarse apasionadamente al asunto, para seguir paso a paso al escritor, que nos pinta en cuadros reveladores al México revolucionario de Pancho Villa.

Yo no sé si responde al Pancho Villa de la realidad esa figura que un dibujante ha puesto asomándose a la cubierta: sombrero ancho, boca sensual, bigotazo crespo y, junto al hombro, canana en banderola. Me hace desconfiar del parecido el escaso arte con que todo está dibujado, en ingrato color, a cuyo atractivo se fía quizá, en colaboración con el mal gusto, la captura de un público neutro. Lo que sí veo es un retrato cabal de aquel Pancho Villa, casi fabuloso ahora mismo, en las páginas que forman el tomo de que esa figura es, por decirlo así, el eje novelesco, ya que la figura

central excede en mucho a las proporciones humanas, por ser la de todo un pueblo grandioso y desgarrado, imponente y lamentable como santo en martirio.

El lector avisado no dejará de ver en la evocación de México suscitada por estas páginas algo más que un fondo del escenario en que pelean hombres que a veces no tienen más empleo que el de matar o morir, y ambas cosas saben hacerlas bien. No es paisaje, sino personaje verdadero, "agonista" —en la cabal expresión del vocablo—, este trozo de tierra americana pintado aquí con mano segura, guiada por unos ojos claros y certeros en el mirar, aunque a menudo la emoción los empañe.

Martín Luis Guzmán, espíritu combativo, ánimo templado en la contradicción, y sobre todo hombre entre hombres, ha sacado de su experiencia personal el tejido de sus relatos. Lo que le caracteriza y avalora como escritor es el tacto con que ha sabido no envolver la verdad en llamativos ropajes de fantasía, sino más bien desnudarla de toda compostura que no sea la que forma precisamente el arte del buen narrador con tema de sobra a la mano: el despojo de todo escenario, el empeño en evitar desarrollos inútiles, embellecimiento de frase: cuanto, en una palabra, suele llamarse "literatura", cabalmente porque no lo es.

De todos los caminos de la novela que tiene por fondo la verdad humana, el escritor ha seguido aquí el que aproxima el relato o cuento a lo que hoy se suele denominar "cosa vista". No podía ser de otra suerte, ya que ha elegido para su composición, en vez de la forma de memorias, esta otra, que pertenece en todo al arte narrativo y aun a la literatura de imaginación. Pero su imaginación se ejerce, más que en los hechos y en el encadenamiento de los mismos, en las circuns-

tancias susceptibles de crearlos en lo escrito con vida nueva, de hacerlos palpables, lógicos, derivados naturalmente de la naturaleza de aquéllos que los ejecutan, haciéndonos ver las dos partes del juego: los actos como expresión natural de los personajes y los personajes mismos a la luz de los actos que los expresan.

La parte del autor como persona real en estos cuadros de la revolución mexicana, en que participó, ha de ser, indudablemente, muy grande. Muchas veces emplea la primera persona gramatical en sus narraciones. "No digáis nunca *yo*", recomendaba a su amigo el gran escritor inglés. Pero un escritor, ¿puede acaso decir otra cosa que *yo?* La objetividad verdadera, ¿cómo se consigue? Dos narradores de un mismo hecho lo cuentan de modos tan diferentes que parecen hablar de cosas distintas. El consejo de aquel escritor podría limitarse a la técnica literaria y quedar así reducido en su alcance. Del *yo* no puede evadirse escritor ninguno. Y siendo esto así, ¿por qué no afrontarlo, como se ha hecho, como se ha de hacer siempre? El *yo* pone un énfasis de convicción, añade un acento de seguridad que se traduce en movimiento eficaz del estilo. Mas lo importante es que ese *yo* no se convierta en culto exclusivo por el cual se aventure más de lo que pueda ganarse. Cuando al escribir sus recuerdos nada menos que un Benvenuto Cellini, aficionado a exagerar, se engrandece en demasía, llega a las fronteras del ridículo, del que se salva por su garbo de exagerador, más amigo de sí mismo que de la verdad.

Nada de esto aquí. Pasma el acento de fidelidad a los hechos: de verdad, parcial si se quiere, en la pintura, en el parecido, en la expresión de sus hombres, de sus batallas y escaramuzas, de sus amistades y sus odios. Pasma la riqueza del asunto, que llega a ex-

plicarse teniendo presente la profundidad de la crisis nacional, en que todos los valores aparecen puestos a prueba y obligados a dar la máxima vibración humana.

Todos los tiempos revueltos han producido en literatura obras fuertes. Será un poema épico, una colección de cantos, como nuestros romances: será la novela picaresca o la narración stendhaliana, el relato popular o la concepción ideológica. ¿Cómo no ha de ser hoy el país mexicano, lo mismo que Rusia, venero abundante de temas, arsenal inmenso de materiales? A propósito de la novela *Los de abajo,* de Mariano Azuela, se hizo resaltar la semejanza entre los escritores mexicanos y los rusos. Puede haber algo de imitación, de influencia inevitable. Tal vez se compare también ahora el arte de narrador de Martín Luis Guzmán con el de los novelistas eslavos. Es muy difícil discernir entre lo que se parece por el asunto y lo que se parece por la manera. En la manera encuentro yo a este escritor muy distinto de aquéllos. Está siempre muy sobre sí, vigilante, para que nada desvirtúe la fuerza de lo que quiere expresar. Conoce a sus hombres y a su tierra. Sabría ser elocuente con las palabras, y se le ve concentrar su elocuencia en la exactitud del término, preferir un giro ordinario a un rebuscamiento. Se le siente poseído de su tema, persuadido de la grandeza bárbara de sus escenas de matanza y de odio, hasta cuando pasa, animándolas, una sonrisa, buen medidor de la magnitud de sus personajes, en los que ve, hasta cuando hacen de monstruos, un temblor de humanidad. Con todo, su libro, severo, grave, desgarrador, se apodera de los ánimos y los mueve, como las tragedias antiguas, a una piedad serena.

EL SECRETO DE ERMILO ABREU GOMEZ

UN DÍA ENTRE los días, tocándome presentar a Ermilo Abreu Gómez ante cierto auditorio preparado para oír una disertación suya, con el margen de atención correspondiente por lo menos a cuarenta y cinco minutos —reducidos a pocos más de diez por el disertante en una que alguien calificó de blitz-conferencia— me las dí, si se me permite la referencia a palabras propias, de conocedor del secreto de Ermilo Abreu: es el hombre enamorado de una monja, expliqué a los circunstantes, más risueños que escandalizados.

En verdad, aquél no era un secreto; si acaso, un secreto a voces. A todos les consta, y por ahí conocen al personaje, la tenacidad puesta por Ermilo Abreu en la persecución y acoso de la monja mexicana, muerta, por fortuna, en el siglo XVII; de haber ella vivido en estos turbios días nuestros, no se hubiera probablemente limitado a lo escrito el celo de su perseguidor y quién sabe qué excesos nos hubiéramos visto llamados a presenciar. Mas el continuo requerimiento, por el enamorador, año tras año; la inquisición reiterada de textos y papeles; la anotación y crítica de cuanto le caía en las manos, tocante a su tema; el expurgo incesante de opiniones ajenas para contrastarlas con la propia; el cúmulo formado por volúmenes y folletos, con ambos nombres en la portada, como participaciones de bodas espirituales, bien muestran lo tenaz del asedio y permiten deducir que la dama no pudo ya tener rincón ninguno de su corazón y de su mente cerrados a la mi-

rada del urgente galán, capaz de meterse hasta en la indagación de impulsos arcanos y subconscientes aspiraciones, deteniéndole apenas el respeto debido a las tocas y el de su propia afición y amor a la reclusa de San Jerónimo.

Ya parece llamado a su fin tan empeñado seguimiento. Lo indican dos nuevos volúmenes: el de las obras escogidas de poesía, en el acervo de Sor Juana, impresas como primer tomo de una nueva colección de "Clásicos de México" (Ediciones Botas), con 300 páginas de texto, 105 de las cuales dejan exprimido, como un fragante limón, todo el saber de Ermilo Abreu Gómez acerca de la elegida de su gusto (sin contar otra veintena de páginas para la erudición menuda); y el de las obras completas en edición compacta, que en aquella selección se anunciaba ya como inminente. Si después de estos dos trabajos, encima de diez y nueve anteriores, aún tiene Abreu algo que decirnos de Sor Juana Inés, habrá que diputarle por rematado en materia de enamoramiento. ¡Y todavía la inspección minuciosa de un Méndez Plancarte vendrá a ponerle tachas y reparos!

Sor Juana, por otra parte, bien se lo merece todo. Dos siglos ha tenido que dormir desdeñada y casi olvidada, a no ser por ciertos juguetillos de su ingenio cuyo gracioso ruido apagaba el de la grave música de sus versos mayores. Hoy viene a ser como el astro mayor de toda la poesía colonial, con raíz hispana y expresiones u ornamentos que por su novedad, profusión o manera de primor reputamos como indígenas; equivalente en la lírica barroca a lo que Ruiz de Alarcón representa en su tiempo, dentro del teatro, no inclinado aún del todo a las floraciones esplendorosas del barroquismo.

También Alarcón ha sido cortejado por Ermilo Abreu, como otros ingenios de la Colonia, de cuyo tiempo se propuso en algún momento darnos una visión panorámica; pero Sor Juana ha sido, indudablemente, reina en su corazón, y aunque quisiera ocultarlo, que nunca quiso, se le adivinaría muy pronto el acatamiento de vasallo rendido. Reina, por supuesto, en metáfora; porque esos nombres trasladados a la expresión literaria tienen un valor entendido, y, llevándolo a punto de posible exactitud, hoy, con nuevos datos a la vista, no nos aventuraríamos a decir si, en efecto, Sor Juana, en el corazón de Ermilo Abreu, fué reina o tan sólo virreina, lo cual tendría por cierto mucho más color y sabor de época.

Si fué virreina, el rey que en lo más alto gobernaba y dirigía el esfuerzo de su vasallo fiel ¿quién sería? Tal vez hallemos la clave en un libro de menos de un centenar de páginas por ahora, llamado sin duda a crecer, en cuanto se le den vestiduras editoriales más lujosas que las modestas y sucintas en que hoy se ciñe y el lápiz o el pincel de los ilustradores le añada comentario. Por toda explicación histórica antepone Abreu a sus páginas unas palabras del Cabildo de Mérida, 17 de diciembre de 1761: "del general y sangriento estrago que amenaza la Provincia con la causa de la sublevación de los indios de ella, los cuales se precipitaron al temerario arrojo de proclamar rey, con el nombre de Canek, a uno de ellos".

No sé si de este Canek han conservado la historia o la leyenda perfiles más seguros. Me inclino a creer que su cronista es en cierto modo su creador, e invención poética suya los hechos y dichos que le atribuye. La sombra de Canek no sirve de cobijo al escritor, y,

en cambio, éste se nos aparece como el ascendiente de su héroe. No de otro modo concebía Vigny a los antepasados cuyas glorias narraba:

Si j'écris leur histoire ils descendront de moi

Podemos, pues, considerar a Canek como personaje de ficción, sacado enteramente de la fantasía, que logra darle una existencia comparable a la de muchos héroes, sin que un germen de existencia real quite ni agregue nada a su realidad poética.

Pero el libro de *Canek* no es una narración con visos de historia. Es un poema, tramado en prosas breves, no sin parentescos literarios patentes, que serán o no influencias: algo de ciertos libros de Rabindranath Tagore, en la forma inglesa que los ha divulgado, o del *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, y aun de los episodios del *Corneta*, de Rainer María Rilke, se evoca al leer estas páginas, con las que mantienen lazos de familiaridad. En ese grupo de libros podrá inscribirse el de Abreu Gómez, que pudiera lograr semejante fortuna.

Ante todo, cierto aire oriental. Ignoro si los buenos conocedores de la civilización maya han señalado en el espíritu yucateco tendencias que lo aproximen al sentido oriental de la naturaleza y de la conciencia humana. Una flor, un pájaro, el agua, el aire, son, como el hombre, parte de la divinidad misma. La crueldad, la injusticia, son propiedades del mal y para dejarlas vencidas la guerra es sagrada. No se predica la no resistencia. Se justifica la rebeldía, aun a sabiendas de que puede ser sinónimo de inmolación. La inocencia es el supremo don: el niño Guy, la niña Exa. El enemigo es el hombre blanco, pero es un enemigo circuns-

tancial: "El futuro de estas tierras depende de la fusión de lo que está dormido en nuestras manos y de lo que está despierto en las de ellos. Mira a ese niño: tiene sangre india y tez española. Míralo bien... Es como el eco que funde, con nuevo nombre en la altura del espíritu, las voces que se dicen y las voces que se callan". Son fuerzas opuestas, pero susceptibles de acordarse: "Nosotros somos la tierra; ellos son el viento. En nosotros maduran las semillas; en ellos se orean las ramas. Nosotros alimentamos las raíces; ellos alimentan las hojas. Bajo nuestras plantas caminan las aguas de los cenotes, olorosas a las manos de las vírgenes muertas. Sobre ellos se despeñan las voces de los guerreros que las ganaron. Nosotros somos la tierra. Ellos son el viento". Y frente a los "hombres blancos" otros hombres, blancos también, cuyos nombres pueden decirse "como se dice una oración".

El poema de Ermilo Abreu es un poema de amor y concordia, aunque hable de injusticia y de guerra. El protagonista, muerto en el cadalso, surge al final, como una sombra, en compañía del niño Guy, muerto también, sin que nadie le viera morir: "Sin hablarse siguieron caminando. Ninguno se dió cuenta de que sus pisadas no hacían ruido sobre las piedras. A poco atravesaron un río sin hundirse en sus aguas. Los pájaros no tenían miedo en su presencia y cuando llegaron al horizonte empezaron a ascender."

Poema con más bellezas recónditas que aparentes, el *Canek* de Ermilo Abreu Gómez se diría que ajusta su prosa leve en las menos palabras posibles y nos revela el secreto de su arte, que no es la ardiente curiosidad en la investigación de vidas y sucesos pasados. *Canek*, con su germen histórico, pudo ser un libro de

erudición o una gran pintura al fresco, deslumbradora de color, y es, en cambio, un poema. Otro poeta español le ha adivinado y es así como interpela a críticos y lectores: "¿Por qué no le habéis dicho que él es, ante todo, un poeta?"

TRES LIBROS DE HERNANDEZ CATA

I

LOS SIETE PECADOS

EL AUTOR DE *Los siete pecados* es un escritor reflexivo. Interrogándose, en unas palabras liminares, acerca de la actual preferencia del público por la novela sobre los géneros narrativos menores, y, en consecuencia, del escaso interés con que las casas editoriales reciben éstos, da en una de las razones que explicarían, no ya la decadencia del cuento, sino más bien la de la novela. Se escribe una novela, viene a decir el señor Hernández Catá, con la materia de un cuento.

Esto es verdad hasta cierto punto, y explica por qué salen al mercado tantas novelas ociosas. Pueden contarse con los dedos las que, en nuestra producción contemporánea, son dignas de nota; pero ¿no es también muy escasa la producción de cuentos que valgan la pena de ser leídos? Si los cuentistas se consagran a hinchar unas ranitas hasta convertirlas en bueyes, ¿quién escribe cuentos? Porque cuentistas no faltan.

Merecen nombre de cuentos, y a la vez toda la atención del hombre amigo de la lectura, aunque sea como solaz entre graves tareas, aquellos relatos donde caben —citamos palabras del señor Hernández Catá— "momentos de la vida desarrollados íntegramente". Apúntase aquí algo muy serio y justo: si alcanzamos bien el sentido, quiere decir que no es la masa la que da categoría a las obras de arte, sino la densidad del contenido en

la precisión de la forma adecuada. "No hay que obstinarse en trocar las gráciles tanagras en monumentos."

Ciertamente que no. Pero no todo monumento ha de ser necesariamente imponente. De algo más frágil todavía que un cuento, del soneto, dijo quien sabía justamente su valor que era "monumento de un momento",

...a moment's monument;

¿por qué el cuento, y, en general, toda forma breve de arte, no ha de ser el "monumento" que decía Dante Gabriel Rossetti, la aprehensión de lo sustancial en el minuto pasajero?

Sobre este tipo construye algunos de sus cuentos el señor Hernández Catá, y por esto su libro merece atención. Muchas veces, por debajo de la anécdota impresionante, se siente el latido de una pasión, en que se traduce a lenguaje de eternidad lo efímero de los gestos humanos; así, por ejemplo, en "La culpable". Otras, en cambio, la sacudida brusca, preparada cuidadosamente y descargada en el instante oportuno, va sólo a los nervios. Estos relatos, de los que puede servir de muestra "El destino", revelan una fantasía que pudiéramos llamar granguiñolesca. La mueca de horror que suscitan no llega jamás a lo profundo del espíritu como en esas otras visiones rápidas de algo tremendo y fatal, que lleva la desolación y el espanto a su alma.

II

HISTORIAS DE LOCOS

Tiene Alfonso Hernández Catá fama bien adquirida de narrador experto en recoger dentro de los límites de un relato breve la palpitación de una vida, el escalofrío de un momento.

Su renombre de excelente autor de novelas cortas suele sobreponerse al que no ha cesado de buscar con obras novelescas de mayor extensión, en las cuales hay siempre no poco que elogiar, y desde luego un decoro en el concepto y en la escena que no le consienten las complacencias con que algunos de sus émulos suelen halagar los instintos menos nobles de la caterva.

La novela larga no es para el escritor de obras narrativas como el doctorado de una carrera o el ascenso definitivo que le da máxima categoría. Así como el poeta lírico en sus composiciones breves no intenta prepararse para el poema de largo aliento, ni en el juicio de la posteridad eclipsa éste, sólo por su extensión, la breve obra perfecta del otro, así el autor de novelas cortas tiene en su género, llevado a cabo con la pericia exacta, con el ni más ni menos en que el arte consiste, título suficiente para la consideración más halagadora. La *Divina Comedia* no es bella por ser un poema largo, sino por ser la *Divina Comedia.* ¿Cuántos poemas, mucho más extensos, no han conseguido acercarse al corazón ni permanecer más o menos tiempo en la memoria de los hombres?

Pero yo no trato aquí de negar al autor de *La juventud de Aurelio Zaldívar,* para mencionar sólo uno de sus libros "largos", eligiéndolo entre los más antiguos, capacidad de "novelista grande". Gran novelista se puede ser aunque se escriban novelas cortas, y por mucho valor que se reconozca a *Pedro y Juan,* a *Bel Ami,* no sería Maupassant quien es —quien no ha dejado de ser, quien está volviendo a ser, en la consideración de muy altos espíritus y en la persistente influencia de su personalidad literaria— si sobre todo no hubiera sabido concentrar en las pocas páginas de un cuento sus experimentos e imaginaciones. Lo que quiero es hacer que

resalte una vez más el interés de Hernández Catá como autor de novelas cortas.

En alguna de éstas, publicada hace tiempo, en *Los muertos*, en *La piel*, hay, a mi juicio, más sustancia que en muchas narraciones voluminosas. Su mundo novelesco tiene una atmósfera de sombrío patetismo. Sin cultivar el horror por el horror, Hernández Catá logra sugerir en esas narraciones la visión dolorosa o la preocupación profunda que se ha traducido para él, en el instante de ponerse a escribir, en escena e imágenes plásticas.

A propósito de su libro titulado *Manicomio* puede afirmarse esta excelente cualidad de cuentista y novelista "en corto" a que debe el escritor cubano (pero de formación y de práctica literaria enteramente españolas, aunque no se haya olvidado de tratar temas de su país) lo mejor de su renombre.

No está fuera de lugar en este caso el recuerdo de Maupassant. El gran francés trató, con frecuencia y fortuna, en ciertos relatos alucinantes hoy en la memoria de todo lector, el motivo de la locura. Y una fácil erudición permitiría añadir a ese nombre unos cuantos más, del mejor sonido, entre los inspirados por la quiebra de la razón, considerada como sagrado misterio por los pueblos antiguos y siempre, hasta en los días que han iluminado con luces de ciencia algunos rincones de su secreto, impresionante, desconcertadora.

Lejos queda el sublime loco español de Cervantes, en cuya locura resplandece la más serena luz de razón y justicia. En este contraste, que es en el libro inmortal poderosa arma dialéctica y fuente imponderable de juicio y de sátira, de inventiva y de profunda verdad, se han inspirado después tantos escritores, que para

ellos el loco no es sino un arco tenso para disparar sus dardos contra los hábitos y las mentiras convencionales.

Los modernos estudios de la ciencia y las páginas divulgadoras que el público lector ha seguido con tanta avidez ponen al escritor de hoy en situación harto comprometida. Porque sus locos no pueden ya ser esos personajes en boca de los cuales la verdad pone sus más severas palabras. De ser locos, han de serlo de veras, con una u otra calificación, de remate o simples chiflados (ya sé que a cada variedad le corresponde perfectamente un término científico); pero ya no se estima a los que le sirven de altavoces al escritor, como no se otorga crédito a los locos fingidos, detrás de cuya locura se esconde la falta de inventiva, disfraces de disparates con que un ser intenta hacer algo así como trampa en el juego.

Hernández Catá nos habla en su prólogo de la locura como misterio y de la locura como enfermedad. Apoyándose en las lecturas y estudios indispensables hoy para el novelista culto, ve en ella como artista la invencible sugestión de lo misterioso, y siente el hondo latido de la compasión humana. Así han salido sus pálidas, azoradas, frenéticas criaturas del foco de observación reconcentrado en las páginas narrativas con un gesto doloroso ante el cual ambas sensaciones se conjugan en una impresión más o menos profunda.

No insiste el narrador en presentarnos a los locos como representantes de una suprema razón, como poseedores de una verdad elíptica; un puede ser, un quién sabe, no huelgan jamás. Pero su galería nos ofrece una serie de figuras desoladas, entre las cuales, si una hubiésemos de señalar como más impresionante, sería esa extraña Leoncia de "El mal barquero", arrancada de la vida cotidiana, encarnizada contra su víctima como

el ave de rapiña sobre su presa y llena de un extraño atractivo casi físico a través de las páginas del escritor, semejante al que hubo de tener para el desgraciado Julián. Esta narración, la primera y una de las más largas del tomo, creo que puede figurar dignamente como una de las mejores del autor.

III

ZOOLOGIA PINTORESCA

No creemos que el señor Hernández Catá pretenda engañarse ni engañarnos. En el nombre que da a su libro, apenas lo leemos, no podemos hallar sino sabor de ironía. ¿Se habla en él, acaso, ni por un momento siquiera, de los animales?

Si fuera posible que uno de los que sirven de pretexto al escritor para envolver sus razones leyese unas cuantas páginas no más, diría, tal vez: "¡Qué vanidoso! ¡Qué ciego! Piensa caracterizar animales y no hace sino pintar a los hombres, 'nuestros oscuros hermanos'; se imagina vernos, y no ve de nosotros sino aquello que, aun traído por los cabellos, le recuerda en algo su propia especie". Una vez más, no ha sido león el pintor.

La evocación de Michelet, de Fabre, de Kipling, de Abel Bonnard, de Jules Renard, de Maeterlinck, hecha en la primera página del libro, podría simplificarse y amplificarse; porque Bonnard no es otra cosa que Jules Renard diluído en verso, ni Maeterlinck existiría en tal aspecto sin Fabre; y porque a esos nombres extraños bien se podría añadir alguno propio: Ortega Munilla, como de pasada, Torre Ruiz, Moreno Villa, éste en páginas que cuentan entre las mejores suyas, han compuesto "bestiarios".

Nos extraña sobre todo no ver citados a los fabulistas, bajo cuya advocación muchos de aquellos nombres debieran sonar. Los nietos de Esopo, nuestros amigos de la infancia, Samaniego, trasunto de La Fontaine, e Iriarte, modelo de Florián, extienden la mano sobre estos ejemplos. He aquí una "fábula literaria":

"*El ruiseñor:* ¡Quién pudiera cambiar la música de mi atril... ¡Siempre la misma romanza sin palabras!"

Y ahora ved una fábula esópica, con moraleja y todo:

"*El pato:* Unas veces sueño con ser cisne y otras con ser faisán, y como la envidia enferma el hígado, el hombre ha hecho del mío uno de sus manjares predilectos."

Fábulas disimuladas o alegorías: éstos son los escritos breves de *Zoología pintoresca.* En la segunda de las transcritas, ni siquiera nos llegamos a imaginar al pato, al faisán o al cisne; la imagen que suscita es la de un hombre comiendo *foie-gras.* No es el animal, sino el hombre; no lo pintoresco, sino lo moral, lo que interesa al autor. Su libro no se resiente, sin embargo, de tal preferencia: considerado así es como adquiere significación oportuna.

No en vano el señor Hernández Catá es novelista y está avezado a retratar en sus páginas los movimientos de la pasión y del instinto.

LOS ESTUDIOS DE TORRES RIOSECO

I

PRECURSORES DEL MODERNISMO

TIENE EN SU haber don Arturo Torres Rioseco, escritor chileno, un libro de poesías publicado en 1921, por J. García Monge, el vigía costarricense que en lindas ediciones ha dado a conocer tantas obras interesantes de la literatura americana y en las páginas de su *Repertorio Americano* reúne la más escogida colección de documentos para el estudio del movimiento de las ideas en el nuevo continente.

Las poesías de Torres Rioseco, aun las más indecisas, tienen un noble acento varonil. *En el encantamiento* se denomina el volumen: los ojos del poeta, abiertos a la belleza material, intentan percibir, a través de ella, otro mundo más amplio: le domina

un hondo
deseo de cantar cosas no vistas;

a cada instante, como hace notar su prologuista Brenes Mesén, la espiritualidad y la sensualidad libran en él batalla.

Fruto de su residencia en los Estados Unidos y de sus estudios de literatura angloamericana es un pequeño volumen sobre Walt Whitman, con estudio y traducciones. Me basta su predilección por este poeta, ya entrevista en algún pasaje de sus composiciones personales, para comprender su afán por alcanzar la profunda

nota original del espíritu americano, visible en el fondo de los ensayos publicados en Madrid por Calpe (1925, *Precursores del modernismo).**

Para Torres Rioseco es indudable la diferenciación que poco a poco va estableciéndose en la literatura americana de habla española: "Nos vamos distanciando fatalmente. Nuestra América, que debió ser una entidad definida y compacta, se abre como granada. Ya no podemos hablar de una psicología americana, porque las diferentes secciones de nuestro continente se singularizan y adquieren rasgos propios que provienen de los ambientes respectivos. El ímpetu inicial es el mismo; la misma levadura racial fermenta en aspiraciones, en gritos de entusiasmo, en ideales comunes, pero la montaña y el desierto nos aíslan..."

Esto está en el comienzo del libro, dedicado a estudiar el impulso convergente de varios espíritus brotados en tierras distintas, animados por ímpetu diverso, y, con todo, en muchos puntos, afines. Casal y Martí en Cuba, Gutiérrez Nájera en México, Silva en Colombia, son los más destacados representantes de esa transición literaria que produce lo que en América y en España se ha llamado modernismo.

No acentúa Torres Rioseco en la medida que cumple la circunstancia de que el modernismo es una manifestación de tendencias unitarias, como el romanticismo lo fué.

En el romanticismo de América pesan mucho Byron, Hugo, Lamartine, y aún pesan más, en cuanto a la forma, los poetas españoles.

El tono de la lírica uniforme en el romanticismo, que suena en el Plata y en Venezuela, en Cuba y en Mé-

* Véase, en otro lugar de este tomo (pp. 99 *ss.*), la reseña de su estudio sobre Rubén Darío.

xico, en Chile y en Colombia con análoga vibración, adquiere en el post-romanticismo caracteres de diversidad: el canto se apega más al suelo y se colorea según el suelo.

El modernismo, con marcar una vuelta —relativa— a la unidad, comienza cuando los poetas empiezan a apartarse de las formas de tradición y a sentir influjos extraños que pueden reducirse al de Francia (el de Poe, como consecuencia del de Baudelaire y Mallarmé; más tarde, el de D'Annunzio, como encrucijada de influjos modernos).

Torres Rioseco limita su estudio al de los poetas americanos en quienes primeramente empiezan a cuartearse las formas de sentimiento y las normas métricas comunes a la literatura española y a las de los pueblos iberoamericanos. Es, por lo tanto, una parte del estudio total acerca del advenimiento del modernismo a las letras de habla española que culmina en el reconocimiento de la extraordinaria figura de Rubén Darío, como poeta que trae a ellas la temperatura lírica dominante en el tiempo que alcanza. La otra parte, la parte española, queda por estudiar. Los nombres que principalmente se indican son los de Manuel Reina (parnasiano como Casal), Ricardo Gil (sentimental, como Gutiérrez Nájera) y, sobre todos, Salvador Rueda, que influyó tal vez en Casal y en otros muchos poetas de América, espíritu en quien da flores, no la cultura, sino el temperamento, y que entronca con la tradición española, no por la tradición académica, que es la más llamativa, sino por la tradición de la poesía popular; poeta muy desigual, cuyas caídas no vale la pena de traer a cuento, pero cuyos aciertos y adivinaciones convendría tener presentes.

Claro está que todo esto cae por fuera del estudio

de Torres Rioseco, el cual, en unas generalidades a modo de introducción y en cuatro capítulos consagrados, respectivamente, a los cuatro poetas por él escogidos, cumple su propósito de manera satisfactoria.

Para el estudio de las influencias, tan importante en este momento de la historia literaria, puedo señalar aquí un par de "fuentes" que he recordado al leer las poesías citadas por Torres Rioseco. Suele hablarse de Coppée y de Mendès, de Baudelaire y de Verlaine, y no de otros poetas menores. En Darío ya se han señalado fuentes distintas. Los versos "Para un *menú*", de Gutiérrez Nájera, encuentran su rasgo final

(las copas dejemos... Si queda una gota
que beba el lacayo las heces de amor)

en la poesía de Louis Bouilhet, el amigo de Flaubert, que se titula "Vers à une femme":

Le banquet est fini quand j'ai vidé ma tasse
S'il reste encor du vin, les laquais le boiront!

La poesía "En el campo", de Casal, merece confrontarse con "L'ame mièvre", de Ephraim Mikhael. Con otra economía, el mismo sentimiento de huída de la naturaleza palpita en la composición del poeta cubano, expuesto por vivos contrastes de impresiones.

II

LA EPOPEYA DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Se ha citado mucho, en son de burla, cierta frase de no sé qué drama romántico en que uno de los personajes dice: "Nosotros, los caballeros de la Edad Media..." No sé por qué la he recordado con tal fuerza

que no he podido evitar el traerla a cuento sin el menor propósito de burla, al enfrentarme con las primeras palabras introductorias de Arturo Torres Rioseco a su nuevo libro *The Epic of Latin American Literature* (New York-London-Toronto, Oxford University Press, 1942), autorizado desde antes de abrirlo por el nombre del que lo firma y por sus abundantes y valiosas contribuciones al estudio de la literatura americana de habla española. Dicen así: "La Literatura de la América Latina está entrando en su Edad de Oro" ("The Literature of Latin America is entering its Golden Era", p. v). Ya el título mismo, en que se considera a esa literatura en su desarrollo como un género literario, la epopeya, me causó cierta sorpresa: ¿por qué no "la novela de la literatura latinoamericana", o "el drama" de la misma? Podríamos en efecto verla desarrollarse como una novela, con su protagonista, la lengua, y sus aventuras a través de los diversos países que la cultivan; como un drama, con su conflicto central, comparable al de la hija que niega sumisión a la madre, o que, aceptándola sólo a medias, suspira por un galán de su misma sangre, que al cabo viene a ser su esposo. En cuanto a la Edad de Oro, en sí misma, ya lo dirán tiempos futuros: yo hubiera preferido la expresión "mayoría de edad", menos poética sin duda, pero más conforme con la realidad documentada y documentable.

Pero no he de seguir en este tono polémico, cuyo cariz humorístico quisiera dejar bien acentuado, porque, en general, estoy muy de acuerdo con el sentido que me parece asumir este libro, considerándolo como una de las mejores introducciones asequibles a la materia de que se trata. Esto es, para mí: una introducción a la literatura continental, abstracción hecha de la otra gran provincia idiomática que tiene por medio expresivo

la lengua inglesa, pero trayendo hacia sí la hasta el presente considerada como del todo ajena, la manifestada en la otra lengua hispánica, el portugués, que ha logrado en el Brasil tan esplendoroso florecimiento con tantos puntos de contacto, en su desarrollo, con el de los demás países al sur de Texas.

No se le escapa al autor la importancia, política inclusive, de sus páginas en momentos como los actuales, buscando en los escritores de los países meridionales a los fieles intérpretes de sus respectivas naciones, y así un terreno espiritual en que el Panamericanismo haya de florecer triunfalmente, todo ello en un aspecto estrictamente literario. Dentro de él, y aun olvidando, si ello fuera posible, las circunstancias en que el mundo vive, encuentro yo aquí, circunscrito a América, un momento análogo a aquél en que el espíritu de la *Weltliteratur*, oponiéndose a la estrecha delimitación nacionalista, empezó a asomar en las letras de Europa.

Creo, además, que este modo de enfocar las letras hispanoamericanas es no sólo legítimo, sino necesario, y que de ninguna manera se opone a la consideración individual de la literatura en cada uno de los países que forman la que ha de ser, para bien del mundo entero, una gran hermandad, ni aun a la que incorpora el estudio de todas ellas al de las letras castellanas, de que son inseparables por el idioma. Pero viniendo ya a lo sustantivo del libro, no nos recataremos para decir que llena cumplidamente su propósito de ser, en idioma inglés, una obra de iniciación (y aunque no se lo proponga y su autor nos le ofrezca como una serie de capítulos sueltos, sabido es que, a veces, un libro va más allá de los designios de su autor): obra de iniciación de la que se sale con un fondo bastante exacto para situar después las tendencias, libros o autores que la

vocación o el gusto de cada cual prefiera. De estar escrito en castellano, quizá no pudiéramos decir lo mismo; y es de esperar que si el autor lanza cualquier día su libro en nuestro idioma lo someta a una cuidadosa revisión, por otra parte nada difícil.

Dividido en seis extensos capítulos, salta, desde luego, a la vista, con cierta desproporción, el último, consagrado a la literatura brasileña. Pero es, acaso, la primera vez que a ésta se le hace figurar en el concierto de las hispanoamericanas, como respondiendo al nuevo y reciente interés, no sólo de origen literario, que las letras hispanoamericanas han despertado, y como si se tratara con ello de rectificar la antigua actitud abstencionista. Nada opondremos a este cambio de espíritu; antes al contrario, lo aplaudiremos, no sin considerar el capítulo como una especie de apéndice, ya que sus divisiones, análogas a las que se apuntan en los capítulos restantes del libro, pudieran haberse incorporado a éstos sin más reparos que el de corresponder a tiempos en que la literatura del Brasil y las de los restantes países de América se ignoraban o poco menos. Sea como fuere, el capítulo es interesante y se le puede estimar como un buen signo de los tiempos.

Los dedicados propiamente a lo hispanoamericano son cinco: uno para los tiempos coloniales, otro para el movimiento romántico, un tercero para el modernismo y actitudes posteriores de la poesía; otro más para la literatura gauchesca y el quinto, en fin, para la novela hispanoamericana. ¿Falta un capítulo dedicado al teatro, pongamos por género? El autor acaso nos contestaría que falta teatro para llenar un capítulo en un libro de iniciación; y es lo cierto que el de Florencio Sánchez, sin duda el más logrado en estas repúbli-

cas, halla comentario entre las otras manifestaciones de la literatura gauchesca.

Del período colonial, los datos que elige Torres Rioseco se ciñen a unas pocas figuras y a un par de géneros, la epopeya y la crónica o la historia, que fueron los que alcanzaron mejor desarrollo. No está mal pintado, en su rapidez, el cuadro que traza del romanticismo, desde sus comienzos, coincidentes con los movimientos libertadores, hasta el final, en que acaba a manos del llamado modernismo. El capítulo dedicado a éste y a las tendencias ulteriores es, acaso, el más discutible, sin duda porque aún está desarrollándose en sus aspectos más recientes.

Mas aquí es donde pudiéramos poner mayores reparos a ciertas denominaciones y señalar importantes ausencias. Por ejemplo: considerado el movimiento modernista en sí mismo, vienen a continuación los poetas que el autor llama "escapists", el principal de los cuales viene a ser, nada menos, Rubén Darío. Pues si Rubén Darío es "of course, the greatest of the escapist poets" (p. 103), ¿no sería más fácil considerar a todo el modernismo ("escapistas" son también sus iniciadores, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva, Valencia) como un movimiento de evasión o fuga del motivo americano, en sus direcciones centrales, y acabar de una vez con la denominación usual, empleada "for lack of more definite name", agarrándose a otra más propia, quizá a ese *mundonovismo,* que el autor destaca, sin señalar el origen del término, a que el movimiento, tan diverso a sus manifestaciones, es "generally referred" (p. 111)? Lejos de referirse generalmente a sus direcciones con ese nombre, queda, según creo, salvo en esta "salida al mundo" que Torres Rioseco le ofrece, en las páginas de un compatriota suyo, Francisco Contreras, a

quien buscamos, inútilmente, en el índice, del que acaso esté ausente sin demasiada injusticia. Ahí lo tenemos ahora, en espera de aprobación o desdén, y no es éste lugar para discutir sus mayores o menores probabilidades de empleo general, es decir, de fortuna definitiva.

Y ya que hablamos del índice, recorriéndolo cuidadosamente observaremos que en él faltan nombres muy importantes, tanto por lo menos como muchos de los que en él aparecen, y, en ocasiones, más que algunos. No moveremos querella al autor porque omita entre los de Vicente Huidobro y Pablo Neruda, en que tan bien caracteriza la poesía moderna de Chile, dejando aparte con la suprema consideración que merece y él le otorga a la grande y noble Gabriela Mistral; porque omita, repetimos, a un estrepitoso Pablo de Rokha. Pero si buscamos al difunto Miguel Angel Ossorio, colombiano "escapista", con cualquiera de sus nombres de pluma, Ricardo Arenales o Porfirio Barba Jacob, nos sorprenderá no encontrarlo, como a los colombianos también León de Greiff y García Prada, a los bolivianos Franz Tamayo y Gregorio Reynolds; lo mismo al peruano Eguren, a los uruguayos Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe y Fernán Silva Valdés —sólo las uruguayas, y de ellos Herrera y Reissig, encuentran muy justo acomodo—; y con los nombrados, entre otros muchos, bien merecen mención igualmente los argentinos Fernández Moreno, Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevila, y el mexicano Carlos Pellicer, ya que no el más joven Octavio Paz. Y ¿qué pensar de la omisión en todo el libro de un nombre sobresaliente, de significación continental, de un Alfonso Reyes? Adviértase que no apuramos el consonante; sino que citamos, de memoria, nombres que no desdicen entre los que aparecen en el libro, y que fácilmente pudiera

agrandarse la lista. Pero es cierto que la materia es tan abundante y tan grande el número de poetas que al autor bien pudieron escapársele ésos y otros más. También se le escaparían a Lope en su nómina, y esto no es un *Laurel de Apolo.*

Más cuidadosamente tratado, sin duda por más reducido, es el acervo de la literatura gauchesca, bien destacada, entre el movimiento argentino, del rico conjunto general, porque en aquella república se le ha dado con sobrado motivo valor distinto al de los grupos de tono popular semejante, si los hay, en otros países de este continente. Y muy atentamente formado, sin duda, el que estudia la novela hispanoamericana, cuyo empuje actual es tan grande, en armonía con la abundancia de medios editoriales, y que está llamado a ser el más recio instrumento de comunicación y conocimiento mutuo entre todos estos países.

Con los lunares señalados y otros tal vez que podrían encontrarse, el libro de Torres Rioseco, en el que se incluyen, principalmente en cuanto a los poetas, fragmentos traducidos al inglés con singular acierto, llena, como arriba se dijo, su misión vulgarizadora, es decir, la de extender a un público extenso no ideas vulgares sino conceptos atinados acerca de la literatura de estos países hoy más que nunca abiertos al interés o la simple curiosidad del mundo entero.

APENDICE

FILIPINAS EN EL CONFIN DEL MUNDO HISPANICO

ENTRE TODOS los países del mundo, acaso sea Filipinas el de territorio más dividido: físicamente, por la cantidad de islas, mayores y menores, pobladas o no, que forman su territorio; filológicamente, por el fraccionamiento de hablas, idiomas y dialectos, que hacen de su población, de doce a catorce millones de habitantes, un conglomerado lingüístico de base malaya, sobre el que han ido a prenderse dos grandes lenguas, el español, desde la conquista, y el inglés, desde que los Estados Unidos se anexionaron el archipiélago de Magallanes después de la guerra hispanoamericana.

Vive el español como lengua familiar en los antiguos linajes del país, aunque los más recientes miembros suyos hayan recibido educación en inglés, impuesto por los dominadores y empleado oficialmente en sus relaciones por el Poder público; vive el inglés entre el pueblo sólo desde que la educación lo hizo obligatorio, pero le faltan acaso los vínculos de familia para su permanencia. El mestizo español abunda y el mestizo americano es poco frecuente. Si el dominio de la gran república desapareciera, decaería rápidamente el inglés, quizá con ventaja para el español, si Filipinas acertaba a comprender su fuerza unificadora, ya existente, y no se empeñaba en crear un lenguaje nacional tomando por fundamento una de las lenguas habladas en sus provincias: singularmente el tagalo, es decir, la lengua popular de Manila, y de una parte no más de

la isla de Luzón, extendida a otras porciones de territorio en islas cercanas.

Late aquí un problema político, que ojalá resuelva en su mayor provecho el pueblo filipino, manteniendo su personalidad independiente. Los agoreros ven el peligro en la enorme fuerza expansiva del Japón, que extiende sus tentáculos comerciales por todo el Oriente asiático y empieza a desplazar, en muchos lugares de la Malasia, al chino innumerable. Si en una o en otra forma los Estados Unidos siguen haciendo sentir su presencia en Extremo Oriente, el riesgo aún está lejano; y para que esa presencia no falte, es indispensable que Filipinas sea su punto de apoyo. Lo español, entonces, será probablemente un rasgo, más débil sin duda, pero imborrable, en la fisonomía del maravilloso país.

La tesis del tagalo como lengua común de Filipinas, a expensas de las otras, muy extendidas algunas, como el ilocano o el visaya, tiene desde luego valedores. Un eco de los que la propugnan puede encontrarse en el libro escrito en inglés por el señor Eufronio M. Alip, profesor de literatura tagala en la Universidad de Santo Tomás, a cargo de los dominicos; universidad española, de ilustre abolengo, tan antigua como la cultura moderna del país, y hoy consagrada siempre a sus enseñanzas, pero en inglés, obligada por las disposiciones de los americanos, en las cuales abre un resquicio la constitución filipina del "Commonwealth" o Mancomunidad, promulgada en 1935. Aún se recomienda el inglés en primer lugar para la enseñanza, pero el hecho de considerar lenguas oficiales, por igual, a la inglesa y a la española, abre un área de posibilidad futura para la nuestra.

El señor Alip, en un apéndice de su libro, *Tagalog Literature, a historic critical survey*, publicado en 1930,

resume ideas de una conferencia por él dictada en una docta corporación tagala, y argumenta, por igual, contra el español y el inglés, y en favor del tagalo, con razones que divide en filológicas y lingüísticas, psicológicas y geográficas y prácticas. Calcula el número de los tagalo-parlantes en tres millones; o cuatro, si se toman en cuenta los que, sin ser tagalos, pueden hablar este dialecto, y cita palabras de Humboldt, según las cuales el tagalo es "el más perfecto ejemplar vivo de la gran lengua malayo-polinesia que está considerada como el tronco originario del que han brotado todas las demás lenguas de la rama malaya". Indica también que el tagalo, con su literatura folklórica tradicional, y sus creaciones artísticas, entre las que descuellan, como poema narrativo, el *Florante y Laura,* de Francisco Baltazar Balagtás (publicado en 1838), y en la prosa el *Urbana y Felisa,* de Modesto de Castro, tiene en su vocabulario palabras comunes con los otros dialectos en esta proporción: un sesenta por ciento de las palabras del visaya, un setenta por ciento del bicol y un cincuenta por ciento del ilocano. Y los no tagalos pueden hablar correctamente esta lengua en seis meses. Le da ventaja el ser Manila centro de la vida nacional y emporio de su comercio, y la comparación con lenguas europeas, que han ido de la diversidad a la unidad gracias a uno de sus dialectos dominantes sobre los posibles rivales, refuerza su argumentación. Es positivo que el tagalo tiene en la actualidad literatura floreciente, en la que se destaca, como cultivador de diversos géneros, y en particular de la novela, el ex senador don Lope K. Santos, hoy presidente de la Academia vernácula.

Ya se advertirá que en estos nombres, de sonido español, algo ha de significarse como hispánico; y las

obras maestras de las letras filipinas, hasta el momento presente, se han escrito en español: las dos famosas novelas de José Rizal, el apóstol y mártir de la independencia filipina, *Noli me tangere* y *El filibusterismo*, continuación ésta de aquélla, son libros de primer orden, cuyos valores literarios vienen, ante todo, de su hondura humana. Y todos los principales escritos de Rizal son españoles, como la poesía escrita en sus horas postreras, el "Ultimo adiós", tan popular en el país, del que un erudito tan bien informado como don Jaime C. de Veyra, secretario de la Academia Española de Filipinas, ha podido reunir 40 versiones en los diferentes lenguajes de las islas, sin contar las 54 en ilocano resultantes de un concurso. Pero todo filipino la sabe de memoria en su original hispano:

Adiós, patria adorada, región del sol querida,
Perla del mar de Oriente, nuestro perdido Edén...

Las dos novelas antes nombradas, en que se condensa el ambiente pre-revolucionario anunciador del fin de la soberanía española, no están concebidas en odio a España: Rizal nunca sintió esos rencores y fué, decididamente, un reformista, creyente en la necesidad de nuevas leyes para nuevos tiempos. Pero sentía de cerca el dominio feudal, que no España, sino ciertos funcionarios investidos de un poder transitorio, y gentes que por su condición eclesiástica debieron dar ejemplos contrarios a los que daban, ejercían a costa del pueblo filipino, y retrató la sociedad de aquellos días con mano dura y espíritu implacable. La aspiración que sus héroes manifiestan aún está, en gran parte, viva en la carne de su pueblo; y así Rizal no es un hombre del pasado, glorioso con aureola de mártir, sino algo fundamental y presente. No está sobre los pedestales que le conme-

moran —estatuas casi siempre artísticamente lamentables— en las plazas mayores de todas las ciudades y pueblos filipinos, sino en la sangre, en las leyes y en las esperanzas del futuro.

Al lado de Rizal, una pléyade de escritores, poetas como José Palma y Fernando Mª Guerrero en el pasado próximo, y, en el presente, Cecilio Apóstol, Manuel Bernabé, Jesús Balmori, para sólo citar a los más populares, mantienen el prestigio del verso español, y otra generación más joven hace ya sus primeras armas. Los otros géneros literarios cuentan con cultivadores eruditísimos, como Teodoro M. Kalaw, excelente prosista, cuyo más reciente libro, el titulado *Cinco reglas de nuestra moral antigua*, es una admirable contribución al estudio psicológico del filipino, fundada en profundos conocimientos de la literatura popular; Jaime C. de Veyra, buen conocedor del idioma y de sus particularidades locales, archivo de noticias y datos; Rafael Palma, que ha dejado en *Alma Mater* huella de su paso fecundo por la Universidad Filipina, hoy regida por otro gran amigo de España, el doctor Jorge Bocobo; Claro M. Recto, gran orador, y también poeta, cuyo influjo fué decisivo en las discusiones que dieron por resultado el texto de la actual Constitución, y cuyas ideas políticas, expuestas en el libro que lleva por título *El monroísmo asiático*, plantean algunos problemas esenciales del presente y del porvenir de Filipinas; Guillermo Gómez Windham, narrador de primer orden, menos fecundo que hondo y ameno. Toda una literatura, pues, en la que sólo falta un aspecto: el teatro. Manila, como muchas grandes ciudades del mundo hispánico, no tiene teatro propio. Las compañías españolas llegan de raro en raro, fragmentadas, sin selección alguna, y no hay actores profesionales en el país, porque no existe

organización que ofrezca continuidad a su trabajo. Pero no faltan agrupaciones filodramáticas, ni representaciones en tagalo, también dispersas, que van del "moro-moro" o drama popular, de importación española, degeneración del teatro clásico hispano, a algunas piezas serias o cómicas, debidas a autores modernos. Una de éstas he visto representar, ayudado en la comprensión por un conocedor del idioma, *Los Sordos*, de José María Rivera, y puedo afirmar que el juego de los actores y la construcción general del sainete me interesaron en grado sumo.

En inglés no se ha desarrollado todavía una literatura que corresponda en vitalidad e importancia con la tagala o con la de lengua española. Un escritor húngaro, Pablo Laslo, ha publicado, con traducción alemana, dos antologías, una de poetas hispano-filipinos y otra de anglo-filipinos, ambas harto breves, pero, en mi entender, bastante representativas; la segunda es, según creo, empresa única hasta hoy en su índole. Pues bien, un repaso a los nombres de los poetas que escriben versos ingleses en Filipinas nos da estos datos; ni uno solo tiene apellido inglés; en alguno se ven formas tal vez de origen chino (Siat, Sison) o claramente tagalo (Maramag); pero los más tienen nombres de España: Aguado, Aristorenas, Castillo, Castro Pedroche, Ramírez, Salazar, García Villa, Salvador P. López.

¿Quiere esto decir que los poetas últimamente nombrados, jóvenes todos, o casi todos, marquen un interés por la poesía inglesa en gentes de origen español, peligroso para el porvenir de la literatura en el habla común de veinte pueblos hispanos? Por de pronto, sólo significa que la enseñanza, obligatoria en inglés durante años ya, ha dado frutos; pero de la vitalidad de és-

tos no cabe juzgar todavía, y no representa fuerza ni volumen igual a los de la producción española.

Los diarios de Manila, grandes diarios algunos a la americana, tienen triple factura: en español, en inglés y en tagalo. Algunos hacen coexistir las dos lenguas europeas, y aun el tagalo, en sus páginas. Las mayores empresas editoriales publican diarios independientes, uno en español, otro en inglés y otro en tagalo, con suplementos gráficos de información e historietas en colores, y no se hacen la guerra, como pudiera temerse, unas ediciones a otras: las tres llevan, al parecer, próspera vida. Van, pues, a públicos distintos. ¿Cuál de ellos será el llamado a decrecer, en beneficio ajeno?

La pregunta es ardua. Si el dominio material y espiritual de los Estados Unidos desapareciera por la independencia total prometida al archipiélago para dentro de diez años, es posible que el inglés, con todos sus valores intelectuales y prácticos, cediera ante el español, porque no tiene su viejo arraigo familiar. La lengua española de Filipinas, con sus modismos, singularidades e impurezas, como toda lengua viva los tiene, es ahora la avanzada oriental más extrema del mundo hispánico.

Y no sólo el idioma. Muchas costumbres, gustos, rasgos de la vida filipina actual muestran todavía su abolengo, por encima de la fuerte y pintoresca expresión nativa, y de las comodidades y anchuras aportadas por la sana influencia de los americanos. En el alma filipina existe un profundo sentimiento tradicional, y los rasgos impresos en él durante siglos no han de perderse porque extraños influjos vengan a cancelarlos ni posibles exaltaciones de nacionalismo se empeñaran en hacerlos desaparecer. Tan incorporados están a su íntima contextura.

Manila, ciudad que concentra, por toda clase de consideraciones, el espíritu del país, es, como resultante de tanta diversidad, población curiosísima. Yo dudo que haya en todo el Oriente otra que lo sea en mayor grado. Tal vez Shanghai o Singapore, con la desventaja para ellas de ser más cosmopolitas, menos "capitales". Una y otra son acaso, únicamente, puertos. Manila es, sobre todo, ciudad.

Su inmensa bahía, cerrada por la isla del Corregidor, la ve surgir blanca y verde, con su apresto colonial, casi perdido en la maraña de calles mercantiles que en la orilla derecha del Pasing tienen su vena mayor en la celebérrima Escolta. La edificación española antigua, entre los muros de la ciudadela, que surge de las praderas deportivas en que se han convertido sus fosos, con severo continente de escudo nobiliario, tiene, con sus almacenes y sus templos, un acusado carácter, que los dominadores, con gusto excelente, han acertado a conservar. Las nuevas avenidas, las residencias suntuosas y, entre todas las viviendas, la maravillosa vegetación tropical, extienden, ante las aguas límpidas, no sobrecargadas por navíos de tráfico y animadas de continuo por limpias siluetas de buques militares, su elegante trazado. La comparación de Rizal, "perla del mar de Oriente", es ya un tópico inevitable; ahora empiezan a ver los filipinos, y en ello deberán mucho a América, pero mucho más, y así vienen a reconocerlo, a España, no su "perdido Edén", sino su paraíso recuperado.

[1936]

INDICES

INDICE DE NOMBRES CITADOS

Abreu Gómez, Ermilo, 51, 62. 380-85.
Adriano, 341.
Aguado, 410.
Alarcón, Pedro Antonio de, 58.
Albert, Totila, 107, 108.
Alcázar, Baltasar de, 238, 239.
Alcoforado, Mariana, 68.
Alcover, Juan, 95.
Alemán, Mateo, 208, 209.
Alip, Eufronio M., 406.
Alomar, Gabriel, 92, 93.
Alonso, Amado, 292*n*.
Alonso y Trelles, José (el Viejo Pancho), 34-36.
Altamirano, 248.
Amalfi, duque de, véase Zayas.
Amas, José de, 178.
Amat, virrey, 159, 162.
Andrade, 90.
Antonio, Nicolás, 108.
Añez, 258, 259, 261.
Apollinaire, 88, 367.
Apóstol, Cecilio, 409.
Arciniegas, Ismael, 202.
Arcipreste de Hita, 111.
Arenales, Ricardo, véase Barba Jacob.
Arguedas, Alcides, 268.
Arguijo, Juan de, 196, 197.
Ariosto, 325, 364.
Aristófanes, 245.
Aristorenas, 410.
Aristóteles, 245.
Arrieta, Rafael Alberto, 349-54, 401.
Auclair, Marcelle, 295, 296.
Avellaneda, véase Gómez de Avellaneda.
Azuela, Mariano, 373-76, 379.

Baena, J. A. de, 253.
Balagtás, Francisco Baltazar, 407.
Balbuena, Bernardo de, 37, 244-45.
Balmori, Jesús, 409.
Ballivián, R., 268.
Banville, 190, 331.
Barahona de Soto, Luis, 58-59.
Baralt, Rafael María, 21.
Barba Jacob, Porfirio (Miguel Angel Ossorio), 401.
Barbagelata, Hugo, 80.
Barra, Eduardo de la, 111, 289.
Barrett, Rafael, 107, 108.
Barrios, Eduardo, 107, 110, 288.
Batres, 40.
Baudelaire, 275, 328, 329, 330, 336, 395, 396.
Bécquer, 31, 75, 110, 157, 263, 287.
Bello, Andrés, 26, 72, 98, 106, 107, 111, 240.
Bello, Luis, 93.
Benavente, 315.
Berceo, 111, 323.
Bernabé, Manuel, 409.
Bertrand, Aloysius, 329.
Blanco-Fombona, 114, 146-53.

Blest Gana, G., 288.
Bretón, 315.
Bocobo, Jorge, 409.
Boileau, 330.
Bolívar, 119, 138, 140, 149.
Bonnard, Abel, 391.
Bordeaux, Henri, 198.
Borges, 369-72.
Bórquez, 290.
Boscán, 44, 51.
Boti, Regino E., 78, 79.
Bouilhet, Louis, 396.
Burgos, Javier de, 251.
Bustillos, José María, 250.
Byron, 30, 188, 262, 394.

Cabanyes, 326.
Calderón, Julio E., 283.
Calderón de la Barca, Pedro, 101-102.
Calderón de la Barca, Mme., 38.
Calleja, P. Diego, 62.
Campillo, Narciso, 15.
Campoamor, 31, 263, 287.
Cancela, Arturo, 104, 107.
Capdevila, Arturo, 401.
Cárdenas, Juan de, 38.
Cardoso, Isaac, 162.
Carducci, 139, 276, 287, 324, 325, 326.
Carlos II, rey de España, 56.
Carmena y Millán, 17.
Caro, José Eusebio, 264.
Caro, Miguel Antonio, 203.
Carpio, Manuel, 247.
Carreño de Miranda, 57.
Carrère, E., 89.
Carvalho, Ronald de, 234-35.
Casal, Julián del, 79, 118, 177, 394, 395, 396, 400.
Castelar, 73.
Castellanos, Francisco J., 177.
Castillo, 410.
Castro, Eugenio de, 99, 101.
Castro, Modesto de, 407.
Castro, Rosalía, 176, 342.
Castro Leal, A., 249, 256.
Castro Pedroche, 410.
Catarineu, Ricardo J., 86, 90.
Cellini, Benvenuto, 378.
Cervantes, 157, 166, 389.
Céspedes, Angel María, 81, 82, 88, 90.
Cetina, Gutierre de, 208, 209.
Cicerón, 245.
Cifuentes Sepúlveda, 292.
Cisneros, Luis Benjamín, 162.
Clarín, 86, 168.
Claudel, Paul, 88, 328.
Cocteau, 246, 367.
Coester, Alfred, 114, 119.
Colonna, Victoria, 342.
Contreras, Francisco, 99, 101, 290, 400-401.
Coppée, 396.
Cornelio Hispano, véase López, Ismael.
Coronado, Carolina, 176.
Couchoud, 218.
Cruchaga, Angel, 291.
Cruz, San Juan de la, 110.
Cruz, Sor Juana Inés de la, 37, 39, 51-70, 234, 248, 250, 269, 380-82.
Cuervo, Rufino J., 73.
Cuesta, Jorge, 256.
Cueva, Juan de la, 208, 209.

Chacón, José María, 174-78, 179, 180, 181.
Chamberlain, B. H., 218.
Chateaubriand, 100, 296, 328.
Chávez, Ezequiel A., 51.
Chávez S., Medardo, 283-84.
Chénier, 231, 370.

Chocano, 115, 116, 117, 129, 132-45, 162, 203.

D'Annunzio, 99, 101, 118, 150, 287, 395.
Dante, 137.
Darío, Rubén, 40, 42-45, 46, 71-103, 106, 107, 115, 116, 117, 118*n*., 126, 128, 129, 133, 141, 142, 143, 182, 184, 186, 189, 203, 210, 224, 231, 262, 263, 264, 276, 287, 288-89, 293, 306, 394*n*., 395, 396, 400.
Darío Sánchez, Rubén, 83.
Debayle, Luis, 76-77.
Dehmel, 211.
Delcombre, Roger, 195.
Desbordes Valmore, Marcelina, 342.
Díaz, Leopoldo, 202.
Díaz del Castillo, Bernal, 191, 199, 200.
Díaz Mirón, 115, 116, 118, 142, 248, 255.
Díaz-Plaja, 101.
Diego, Gerardo, 253.
Díez-Canedo, E., 87-89.
Díez de Medina, Eduardo, 283-84.
Díez de Medina, Fernando, 276, 277, 279.
Donoso, Armando, 79, 104,-12, 285-92, 294.
Dublé, 290.

Echagüe, Juan Pablo, 315.
Echegaray, 314.
Eguren, José María, 114, 401.
Eluard, 256.
Erauso, Catalina de, 199.
Ercilla, 364.
Escosura, Patricio de la, 47.
Esopo, 393.
Espina, Concha, 160.
Espinel, Vicente, 38.
Espinosa, Pedro, 202, 253.
Espronceda, 31, 98, 188, 217.
Estrada, Genaro, 216, 218, 249, 256, 286.

Fabre, 391.
Fallón, Diego, 264.
Fauvelle, M., 191.
Fernán Caballero, 176, 199.
Fernández de Castro, José Antonio, 181.
Fernández Guerra, Luis, 47, 209.
Fernández de Heredia, Pedro, 200.
Fernández Moreno, 355-63, 401.
Fernández de Santa Cruz, Manuel, obispo de Puebla, 59.
Fígaro, 157.
Finot, Emilio, 267, 270.
Finot, Enrique, 276, 277, 278.
FitzGerald, 280.
Flaubert, 396.
Flórez, Julio, 132, 135-36.
Flórez, Mercedes, 259.
Florián, 392.
Francisco de Asís, 155.
Frías, duque de, 28-30.

Gabriel y Galán, José María, 36.
Gálvez, José, 162.
Gallardo, Aurelio Luis, 234.
Gallardo, Bartolomé José, 108.
Gallego, Juan Nicasio, 305.
García, Jenaro, 199.
García Calderón, Ventura, 76, 79, 80, 115, 132, 134*s*., 157, 286.
García Godoy, 119.
García Guerra, 208.
García Lorca, 58.

García Monge, Joaquín, 78, 79, 170-73, 393.
García Moreno, 166.
García Prada, Carlos, 259*ss.*, 401.
García Villa, 410.
Garcilaso de la Vega, 44, 60, 325.
Garcilaso, el Inca, 37, 39, 42.
Gautier, 100, 190, 198.
George, Stefan, 253.
Ghiraldo, Alberto, 71, 80, 83, 84, 85, 87-91, 182, 184, 185.
Gil, Ricardo, 118-19*n.*, 395.
Girard, Louise, 191.
Girondo, Oliverio, 364-68.
Giusti, 296, 312*n.*
Glusberg, Samuel, 80.
Goethe, 110.
Goldberg, Isaac, 113-20, 152.
Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 38, 98, 175, 176, 177.
Gómez Carrillo, 80.
Gómez Hermosilla, Josef, 244, 245.
Gómez Restrepo, 293, 295.
Gómez Rojas, 291.
Gómez de la Serna, 366.
Gómez Windham, 409.
Gonçalves Días, 293, 296.
Góngora, 44, 51, 54, 60, 219, 234, 236, 241, 284, 345.
González, Pedro Antonio, 289.
González Apezteguía, 136.
González Bastías, 291.
González-Blanco, Andrés, 81, 83, 85, 87-91.
González Martínez, E., 119, 213, 222-28, 255.
Gorostiza, Manuel Eduardo de, 234, 315.
Greiff, León de, 401.
Guérin, Eugénie de, 349-50.
Guerra, José Eduardo, 267, 268, 273, 284.
Guerrero, Fernando María, 409.
Güiraldes, Ricardo, 319, 332-40.
Gutiérrez, Juan María, 26.
Gutiérrez Cruz, Carlos, 220.
Gutiérrez Nájera, 106, 107, 118, 142, 250, 394, 395, 396, 400.
Guzmán, Ernesto A., 291.
Guzmán, Martín Luis, 376-79.
Guzmán Cruchaga, Juan, 291.

Hanssen, 112.
Hazañas, 209.
Hearn, Lafcadio, 218.
Hebbel, 211.
Heine, 136, 150, 262, 371.
Henríquez Ureña, Max, 80, 202.
Henríquez Ureña, Pedro, 37-38, 51, 107, 108, 109, 110, 234, 247.
Heredia, Domingo de, 191, 192, 193, 194.
Heredia, José Francisco de, 194.
Heredia, José María, 106, 107, 175, 177, 179-83, 194, 195, 200, 201.
Heredia, José María de, 187-203.
Hernández, José, 33-34.
Hernández Catá, Alfonso, 386-92.
Herrera, Fernando de, 58, 110.
Herrera y Reissig, 215, 401.
Hetzel, J., 83.
Hofmannsthal, 253.
Homero, 60, 110, 135, 137, 240, 254, 374.
Horacio, 251, 293.
Hoyos Salazar, Luis, 136.
Hübner, Jorge, 291.
Hugo, Víctor, 30, 83, 98, 106, 135, 197, 262, 394.
Huidobro, Vicente, 291, 401.
Humboldt, 407.
Huret, Jules, 190.
Huysmans, 125.

Ibrovac, Miodrag, 187, 192, 193, 199, 202.
Ibsen, 314, 320.
Icaza, Francisco A. de, 207-12, 213.
Iguíniz, Juan B., 375.
Iriarte, 392.
Isaura, Clemencia, 218.
Ivanov, Vsevolod, 373.

Jaimes Freire, Raúl, 273.
Jaimes Freire, Ricardo, 267, 268, 270-74, 283.
Jammes, Francis, 88.
Jara, Max, 291.
Jiménez, Juan Ramón, 253, 383.
Juliano, 341.

Kalaw, Teodoro M., 409.
Kempis, 110, 125.
Kipling, 391.
Klopstock, 325.

La Fontaine, 392.
Labbé, Luisa, 342.
Lacayo, Margarita de, 77.
Lamartine, 30, 394.
Landívar, Rafael, 236.
Largo Espada, Andrés, 84.
Laslo, Pablo, 410.
Lawrence, D. H., 42.
Leconte de Lisle, 188, 189, 190, 192, 195, 197.
Lee Masters, Edgar, 370.
Leguía, 137.
Leopardi, 223.
Leopardi, Paulina, 349-50.
Liliencron, 211.
Lillo, 290.
Lizaso, Félix, 179, 181, 182, 183.
López, Ismael (Cornelio Hispano), 260.
López, Luis Carlos, 220.
López, Salvador P., 410.
López Valdemoro, Juan Gualberto, conde de las Navas, 15-18.
Lozano, Rafael, 220.
Lucano, 246.
Lugones, 119, 215, 323-31.
Lugones, Sra. de, 92.
Lulio, Raimundo, 92-94.

Machado, Antonio, 178.
Maeterlinck, 391.
Magallanes Moure, 290.
Maizeroy, 98.
Malherbe, 330.
Mallarmé, 241, 395.
Manrique, Gómez, 33-34.
Manrique, Jorge, 223.
Manzoni, 106.
Mapes, Erwin R., 96-99, 100.
Maples Arce, Manuel, 251-57.
Maramag, 410.
Marinetti, 256.
Martí, 118, 177, 179-83, 184-86, 235, 394.
Martínez Cuitiño, Vicente, 312.
Matta, Guillermo, 288.
Maupassant, 388, 389.
Maurras, Charles, 341, 342.
Maximiliano de México, 139.
Medina, José Toribio, 108.
Medina, Vicente, 36.
Mendès, Catulle, 98, 396.
Méndez Plancarte, 381.
Menéndez y Pelayo, 21, 37, 51, 58, 108, 110, 166-67, 175, 238, 258, 260, 261, 268, 285, 294.
Menéndez Pidal, 175, 290.
Mera, Juan León, 165-69.
Mera Iturralde, Carlos A., 167-69.
Mérimée, 158, 162.
Michelet, 391.

Mikhael, Ephraim, 396.
Mistral, Gabriela (Lucila Godoy), 107, 110, 291-92, 297-307, 401.
Mitre, 119.
Molière, 54.
Molina, Plácido, 267, 270.
Molina, 80.
Montalvo, 166, 169.
Montenegro, Roberto, 250.
Monterde, Francisco, 375-76.
Montes, Agripina, 259.
Monvel, María, 292.
Morand, Paul, 368.
Moratín, Leandro Fernández de, 240, 315.
Moreno Villa, J., 235*n*., 391.
Murillo, Rosario, 76.
Musset, 30, 188.

Nava, Hernando de, 208.
Navarro, José G., 167.
Navarro Ledesma, Francisco, 143.
Navarro Tomás, T., 13*n*.
Navas, conde de las, véase López Valdemoro.
Negri, Ada, 342.
Nerón, 209.
Neruda, 292, 401.
Nervo, Amado, 51, 80, 94, 95, 119, 123-31, 213, 214, 216, 234, 250.
Nietzsche, 211, 329.
Noailles, condesa de, 342.
Nobre, Antonio, 135.
Novalis, 106.
Núñez de Arce, 31, 142, 263, 287.

Ocampo, Victoria, 304.
Olavide, 162.
Olmedo, 166, 169, 224.
Omar Khayyam, 280.
O'Neill, 316.
Oribe, Emilio, 401.
Ortega Munilla, 391.
Ortiz, Fernando, 179.
Ortiz de Montellano, B., 254.
Ossa Borne, 79.
Ostria Gutiérrez, Alberto, 268.
Othón, Manuel José, 142, 231, 250.

Palafox, obispo, 38.
Palma, José, 409.
Palma, Rafael, 409.
Palma, Ricardo, 154-59, 163.
Pardo Bazán, Emilia, 208.
Pardo de Figueroa, Mariano (El Doctor Thebussem), 15.
Pascoli, 324.
Pascoli, María, 349-50.
Paz, Octavio, 401.
Pellicer, Carlos, 401.
Peñaranda, 284.
Peña, Rafael Angel de la, 73.
Peralta Barnuevo, 161-62.
Pérez Nieva, 103.
Pesado, José Joaquín, 250.
Peza, Juan de Dios, 213.
Pezoa Velis, Carlos, 290.
Picado, Teodoro, 79.
Pinto, Manuel M., 267, 270, 274.
Piquet, Julio, 80.
Pizarro, 160, 161.
Platen, 325.
Plutarco, 141.
Podestá, Jerónimo, 312.
Poe, 395.
Porras Barrenechea, Raúl, 160-64.
Prado, Pedro, 111, 291.
Prado-Castro, 107.
Praga, Emilio, 244.
Préndez Saldías, 291.
Prescott, 37.
Pro, 136.
Proust, 234.

Quesada, 182.
Quevedo, 38, 157, 220.
Quintana, 134, 179, 262, 305.
Quiroga, Horacio, 348.

Rameau, Jean, 81, 87, 88, 90.
Rameau, J. F., 88.
Ramírez, Ignacio, 73.
Rebolledo, Efrén, 213-15.
Recto, Claro M., 409.
Régnier, H. de, 203.
Reina, Manuel, 118-19*n*., 395.
Renan, Enriqueta, 349-50.
Renard, Jules, 220, 359, 391.
Reverdy, 367.
Reyes, Alfonso, 72-74, 80, 178, 229-46, 277, 401.
Reyes, Salvador, 292.
Reynolds, Gregorio, 268, 270, 274-76, 283, 401.
Riego, 180.
Rilke, 253, 383.
Rimbaud, 58, 256.
Rimbaud, Isabel, 349-50.
Rioja, 110.
Riva Agüero, José de la, 156, 161*s*.
Riva Palacio, Vicente, 213.
Rivas Groot, José, 258.
Rivera, José María, 410.
Rizal, José, 408-409, 412.
Rodó, 43, 73, 99, 101, 106, 107, 114, 117, 264.
Rodríguez Lozano, M., 235*n*.
Rodríguez Marín, 209.
Rohde, Jorge Max, 312*n*.
Roig de Leuchsenring, 183.
Rojas, Ricardo, 312*n*.
Rokha, Pablo de, 292, 401.
Romano, Julio, 154.
Ros de Olano, Antonio, 58.
Rosetti, Dante Gabriel, 211, 387.
Rousseau, 88, 341.
Rubén Romero, J., 220.
Rueda, Salvador, 115, 116, 118-19*n*., 142, 203, 395.
Ruiz de Alarcón, 37, 38, 39, 40, 47-50, 230, 234, 241, 242, 381, 382.

Sabat Ercasty, Carlos, 401.
Safo, 223, 342.
Salas Barbadillo, 208.
Salaverry, Vicente A., 311*n*.
Salazar, 410.
Samain, 89, 91, 203.
Samaniego, 392.
San Francisco, marqués de, 231.
Sánchez, Florencio, 311-22, 399.
Sanín Cano, B., 264.
Santos, Lope K., 407.
Santos Chocano, véase Chocano.
Sarmiento, 73, 106, 107.
Sassone, Felipe, 163.
Schons, Dorothy, 51.
Shakespeare, 223, 318.
Shelley, 354.
Siat, 410,
Sierra, Justo, 213.
Sigüenza, J. de, 54.
Sigüenza y Góngora, 54.
Silva, José Asunción, 116, 118, 142, 262, 263-65, 394, 400.
Silva, Víctor Domingo, 291.
Silva Valdés, Fernán, 401.
Silvestre, 98.
Sison, 410.
Soffia, José Antonio, 288.
Stecchetti, 295.
Storni, Alfonsina, 341-48.
Suárez, Marco Fidel, 73.
Sucre, 140.
Sulpicia, 342.
Synge, John M., 287.

Tablada, José Juan, 216-21, 250, 255.

Tacón, Miguel, 181.
Tallaví, José, 320.
Tamayo, Franz, 276-83, 284, 401.
Tasso, 110.
Teodosio, 341.
Teofrasto, 245.
Teresa de Jesús, 52, 342.
Torre, Francisco de la, 326.
Torre Ruiz, 391.
Torres Bodet, Jaime, 213.
Torres Rioseco, Arturo, 100-103, 292, 393-402.
Toussaint, Manuel, 51, 231, 249.
Trajano, 341.
Trueba, Antonio de, 272.
Turguénef, 318.

Unamuno, 80, 166.
Urbina, Luis G., 141, 142, 144-45, 213, 255.

Vaca Chávez, 270, 284.
Valencia, Guillermo, 119, 262, 263-66, 400.
Valenzuela, Jesús E., 216.
Valera, Juan, 15, 42, 43, 113, 165, 167, 258-59, 261-62.
Valéry, Paul, 234, 330.
Valle, Rafael Heliodoro, 76.
Vázquez Cey, Arturo, 312*n*., 318*n*.
Vázquez del Mercado, 249.
Vedia, Joaquín de, 312.
Vega, véase Garcilaso.
Vega, Lope de, 71, 196-97, 208, 241, 242, 244, 402.
Vega, Daniel de la, 291.
Vega, Ventura de la, 315.
Veintemilla, 166.
Verhaeren, 256.
Verlaine, 125, 274, 396.
Veyra, Jaime C. de, 408, 409.
Vicuña Cifuentes, Julio, 111, 290, 293-96.
Viejo Pancho, véase Alonso y Trelles.
Vigny, 383.
Vilanova, A. de, 110.
Villa, Pancho, 376.
Villalobos, 268, 269.
Villaurrutia, Xavier, 51.
Villegas, Esteban Manuel de, 325.
Villegas, Mica (la Perricholi), 159, 162.
Villon, 223.
Virgilio, 60, 110, 223, 246, 293.
Vizcarra, 136.
Vossler, 51, 62.

Whitman, 117, 133, 256, 300, 329, 330, 393.
Wilde, Oscar, 215.
Wolff, 209.
Wordsworth, 354.
Wordsworth, Dorotea, 349-50.

Zacconi, 320.
Zamudio, Adela, 269, 283.
Zayas, Antonio de, duque de Amalfi, 202, 203.
Zorrilla, 31, 98, 103, 330.

INDICE GENERAL

Noticia del editor 7

Nota preliminar 9

I

Unidad y diversidad de las letras hispánicas 13

Palabras en el descubrimiento de la placa con el nombre de "Juan Ruiz de Alarcón" sobre la antigua calle del Teatro Nacional 47

Perfil de sor Juana Inés de la Cruz 51

Hacia una edición completa de Rubén Darío:

I. 71

II. 75

III. 81

IV. Una carta y un breve comentario 87

Otras notas acerca de Darío:

I. Una digresión de Alomar y unos versos de Darío 92

II. Rubén Darío en la Sorbona 96

III. Casticismo y americanismo 99

La otra América 104

Los estudios de Isaac Goldberg 113

II

Amado Nervo 123

Aproximaciones a Chocano:

I. Dos coronaciones 132

II. Chocano, poeta épico 136
III. Vidas no paralelas 141

Blanco-Fombona en verso y en prosa:
I. Versos de amor 146
II. Americanismo y novela 150

Ricardo Palma 154

Conmemoración peruana 160

Un centenario ecuatoriano: Juan León Mera . . . 165

Don Joaquín y su *Repertorio* 170

Retrato antiguo de José María Chacón, ensayista sentimental 174

Heredia y Martí 179

Martí en edición española 184

José María de Heredia y las influencias españolas . . 187

III

Francisco A. de Icaza 207

Efrén Rebolledo 213

Tablada y el haikai 216

Enrique González Martínez 222

Facetas de Alfonso Reyes:
I. Las *Huellas* 229
II. El *Correo literario* de Alfonso Reyes . . . 233
III. Comer y cantar 238
IV. La experiencia y la ciencia 242

Lírica mexicana 247

Poetas en antología (Maples Arce) 251

De poesía colombiana 258

Poetas de Bolivia 267

Una antología chilena 285
Cosecha de otoño 293
En torno a Gabriela Mistral:
I. Gabriela Mistral y *Desolación* 297
II. Palabras a Gabriela Mistral en el PEN Club de Madrid (16-XII-1924) 301
III. *Tala* 304

IV

Florencio Sánchez y su teatro 311
Lugones y la libertad en el verso:
I. Sílabas contadas 323
II. El verso y la prosa 327
Al margen de Ricardo Güiraldes:
I. *Xaimaca* 332
II. Entre la pampa y París 336
Alfonsina Storni, poetisa argentina 341
Rafael Alberto Arrieta 349
Unidad de Fernández Moreno 355
Girondo 364
Fervor de Buenos Aires 369
Dos novelas mexicanas:
I. Mariano Azuela: *Los de abajo* 373
II. Martín Luis Guzmán: *El águila y la serpiente* 376
El secreto de Ermilo Abreu Gómez 380
Tres libros de Hernández Catá:
I. *Los siete pecados* 386
II. Historias de locos 387
III. *Zoología pintoresca* 391

Los estudios de Torres Rioseco:

I. *Precursores del modernismo* 393
II. *La epopeya de la literatura latinoamericana* . 396

APENDICE

Filipinas en el confín del mundo hispánico 405

Indice de nombres citados 415

Se acabó de imprimir este libro
en los talleres de "Gráfica
Panamericana", S. de R. L.,
Pánuco 63, el día 6 de
octubre de 1944. La edi-
ción estuvo al cuidado
de *Daniel Cosío*
Villegas.