

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

OBRAS
COMPLETAS

8 | 1921-1928 | II

MIGUEL D. MENA
COMPILADOR | EDITOR

PLAN DE LAS OBRAS COMPLETAS

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

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
OBRAS COMPLETAS

8. 1921-1928, II.

APUNTES SOBRE LA NOVELA EN AMÉRICA
POLÍTICA – LITERATURA - MÉXICO

Miguel D. Mena
EDITOR

Editora Nacional
Santo Domingo, República Dominicana
2015

Ministerio de Cultura de la República Dominicana
Ministro José Antonio Rodríguez Duvergé

Obras Completas de Pedro Henríquez Ureña
Tomo 8: 1921-1928, II.
Compilador | Editor: Miguel D. Mena

Diseño y Arte Final: Aurelio Ross
Portada: Edson Amín Toribio
Coordinación General de la Edición: Luis O. Brea Franco
Corrección de Pruebas: Armando Almánzar Botello / Editora Nacional
© Editora Nacional, abril, 2015.
Ministerio de Cultura de la República Dominicana
Todos los derechos reservados para esta edición.

ISBN OBRAS COMPLETAS:
ISBN para este tomo:

EDITORIA NACIONAL
Oficina de la Feria del Libro
Plaza de la Cultura “Juan Pablo Duarte”
Ave. Máximo Gómez con Ave. México,
Santo Domingo, D. N.
Tel. (809) 221-0736
www.cultura.gob.do
Impreso y hecho en República Dominicana
Printed and bound in the Dominican Republic

ÍNDICE GENERAL

Introducción, 7

TEMAS POLÍTICOS

Puntos de conferencia dada en inglés ante el Club de Relaciones Internacionales de la Universidad de Minnesota, 13.

Libertad de los pueblos pequeños y el senado norteamericano, 17.

En torno al discurso de Hughes: “El hermano definidor”, 23.

La doctrina peligrosa, 25.

Cartas a mi tierra. El fin de Europa, 29.

La antigua sociedad patriarcal de las Antillas. Modalidades arcaicas de la vida en Santo Domingo durante el siglo XIX. 32.

TEMAS LITERARIOS

Breves nociones de filología, 41.

En busca del verso puro, 49.

Apuntaciones sobre la novela en América, 73.

Notas sobre literatura inglesa, 89.

Góngora, 108.

Rubén Darío y el siglo XV, 116.

José Joaquín Pérez, 119.

Dos escritores de América. Icaza, García Godoy, 126.

Sobre Baldomero Sanín Cano, 131.

El peligro de *Revista de Occidente*, 137.

El libro del idioma [en colaboración con Narciso Binayán], 139.

TEMAS MEXICANOS

Miniaturas mexicanas, 141.

La influencia de la revolución en la vida intelectual de México. 146

Discurso en homenaje a Vasconcelos, 155.

Juan Ruiz de Alarcón, *Los favores del mundo*, 157.

Prólogo a “Sangre roja: Versos libertarios”, 159.

“Romances tradicionales de México” [en colaboración con Bertram D. Wolfe], 160.

Arte mexicano, 181.

Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo*, 183.

Diego Rivera, 187.

La exposición del pintor Sala, 190.

Notas de arte: El arte mexicano en Buenos Aires. Adolfo Travascio, 191.

La compañía del Teatro de la Porte St. Martin en el Arheu, 193.

El jueves se inaugurará, en el Iris, la temporada de ópera rusa con *Boris Godunov*, 195.
La compañía de ópera rusa obtuvo un estupendo éxito en el teatro Esperanza Iris, 198.
Un nuevo triunfo por la compañía de ópera rusa que actúa en el Iris, 201.
El Demonio de Rubinstein revela otro aspecto de la ópera rusa, 203.
Estreno de *Eugenio Onieguin*, 205.
Pique Dame del gran compositor ruso obtuvo éxito la noche de su estreno en el teatro Iris, 207.
Tosca y *La prometida del Czar* por la compañía de ópera rusa, 209.
El primer concierto de Arthur Rubinstein en el teatro Arbeau, 211.
Nuevo triunfo de Rubinstein, 213.
Arthur Rubinstein tocó el *Carnaval* ayer en el Arbeau, 215.
Los conciertos de Arthur Rubinstein en Arbeau, 216.
Rubinstein toca música nueva, 217.
Movimiento artístico. Rubinstein, 218.
Movimiento artístico. El concierto español de Rubinstein, 219.
Movimiento artístico. Amalia Molina, 220.
Exposición de pintura mexicana, 222.

VARIA

Una Maestra de vida, 227.
En defensa de la *Revista de Filología Española*. 228.
Carta y programa a un tiempo, 231.
Siento que hemos despertado 234.
Obras de lectura, 235.
En la velada del Dr. Maldonado, 244.
Memorandum concerning Santo Domingo, 246.
The Revolution in Intellectual Life, 251.

ÍNDICE ONOMÁSTICO, 257.

INTRODUCCIÓN

En 1921 Pedro Henríquez Ureña había concluido sus estudios de doctorado y era docente en la Universidad de Minnesota. El año anterior había publicado en España su tesis *La versificación irregular en la poesía española*. Al parecer todo estaba en su lugar, menos las imágenes provenientes de la República Dominicana, entonces ocupada militarmente por los Estados Unidos, y las noticias sobre las convulsiones revolucionarias en su segundo país, México.

Recordemos que su país natal estaba intervenido por los norteamericanos desde hacía cinco años. Su padre, Francisco Henríquez y Carvajal, había sido elegido Presidente en aquellos aciagos días de 1916, constituyéndose en el rostro representativo de los ideales nacionalistas dominicanos. Desde Minnesota, Henríquez Ureña siguió experimentando una situación que sería una de las constantes de su vida intelectual: el pensar y actuar en diferentes espacios intelectuales, de modo simultáneo. A la vez que se dedicaba a temas académicos —como el estudio de la evolución del verso castellano—, debía pensar los matices en las relaciones entre nuestros países y el impacto que en ellos tenían los apetitos imperiales de los Estados Unidos y Europa, al tiempo que debía escribir reseñas periodísticas o enfrentar la situación diaspórica de su familia, repartida entre Cuba y Santo Domingo.

Los años que van de 1921 a 1928 presentan agudamente esta paleta de variaciones: desde los estudios filológicos hasta las minucias que sin lugar a dudas eran sus crónicas musicales y operísticas.

Esa etapa comienza en la Universidad de Minnesota y concluye en centros escolares de Enseñanza Media en la Argentina. Como estación mediadora, el país fundamental de su formación: México.

Llamado por su viejo compañero de faenas ateneístas, José Vasconcelos, recién nombrado Secretario de Educación Pública, Henríquez Ureña regresa a su segunda patria en 1921, y se le confiere la cartera

del Departamento de Intercambio y Extensión Académica de la Universidad de México. Comienza así una labor que requerirá estructurar una Academia que enfrente problemas locales —donde el tema de la alfabetización será esencial—, y que al mismo tiempo se situase en el contexto de las políticas culturales en el espacio latinoamericano. Dentro de esos afanes se celebra en ese año el Primer Congreso Internacional de Estudiantes, espacio donde el dominicano estrechará vínculos con la delegación argentina, abriéndose así una puerta que luego será esencial en sus proyectos.

Desde su puesto en la Universidad formula planes en el área de las Humanidades al tiempo que organiza desde 1922 los Cursos de Verano, lo que le permitirá gradualmente integrar a un conjunto de intelectuales iberoamericanos. Ahí compartirá con su amigo Salomón de la Selva y con otros nuevos, como Federico de Onís y el poeta León Felipe. También en ese año viaja a la Argentina dentro de la comitiva que enviará el gobierno a la toma de posesión del presidente Marcelo Torcuato de Alvear. Durante esa gira aumentan las diferencias con Vasconcelos, acariciando por primera vez la idea de un posible cambio laboral y tal vez, de país.

Su casamiento en 1923 con la hermana del dirigente socialista Vicente Lombardo Toledano, Isabel, lo acerca más a los litorales de la izquierda. Por consiguiente, aumentarán las pugnas con el vasconcelismo, no sólo en torno al papel de la universidad, al tema de la alfabetización, sino también sobre cómo invertir los pocos recursos económicos de que se disponían. También emergerán cuestiones personales en torno a propiedades inmobiliarias de las que Henríquez Ureña sería despojado, aparte de su frágil puesto como académico.

En este cuadro de crisis, con familia y con recursos cada vez dismuidos, vuelve a la crónica periodística. Bajo el seudónimo de “Gogol” redacta una serie de crónicas de arte en el periódico *El Mundo*, entre abril y octubre de 1923. Al mismo tiempo, escribirá cuentos infantiles.

En 1924 se producirán algunos hechos que lo conducirán a muchos extremos: el nacimiento de su primera hija, Natacha, la ruptura final con las autoridades escolares mexicanas y su traslado a Buenos Aires. Desde su Isla de Santo Domingo le llegará una noticia tranquilizadora para su familia y los suyos: la desocupación de las tropas norteamericanas.

Desde ese año y hasta el final de su vida en 1946 —salvo el interregno de su fugaz experiencia dominicana entre 1931 y 1933— Argentina será su hogar permanente. En 1926 nace su segunda hija, Sonia. El cuadro familiar estará definido.

Los textos reunidos en este segundo volumen corresponden al período 1921-1928. Han sido agrupados en tres temas: políticos, literarios y los referidos a México. Hemos actualizado la ortografía.

En la primera parte situamos su visión en torno a la política imperialista de los Estados Unidos, primero referida a la República Dominicana, y luego en el contexto más amplio de América Latina. Estos textos son la culminación de una temprana línea de reflexiones relativas a la relación Norte-Sur, que había comenzado con su interés por los conceptos de *arielismo* del pensador uruguayo José Enrique Rodó. Henríquez Ureña ya no estaba subrayando lo que podríamos reconsiderar del mundo anglosajón en cuanto a su pragmatismo filosófico, sino advirtiéndolo sobre su política de exclusión de los países más débiles, donde la voracidad imperial que ya contenía la célebre Doctrina Monroe era lo más evidente.

En cuanto a los temas literarios, se destacan dos textos: *En busca del verso puro* (1926), y *Apuntaciones sobre la novela en América* (1927). Incluimos una segunda versión de su ensayo sobre José Joaquín Pérez, escrito en 1905 e incluido ese año en *Ensayos críticos*, por tratarse de una versión ampliada, corregida y publicada en 1928, para encabezar una selección poética del autor dominicano.

Los temas mexicanos podrían considerarse la zona más lírica y reposada de esta compilación. Comenzamos con *Miniaturas mexicanas* (1922), un conjunto de prosas poéticas, que sería un original intento de diálogo con un texto publicado ese mismo año por su amigo y discípulo Daniel Cosío Villegas; seguimos con otros que revelan su gran pasión por ese México que se desliza desde la figura de Juan Ruiz de Alarcón y que continua con el mundo revolucionario de un Diego Rivera.

Sobre sus crónicas artísticas, repetimos: son trabajos de ocasión, obligados por la realidad de las limitaciones laborales y una familia a la que mantener en tiempos de incertidumbre.

La sección Varia está compuesta en su mayoría por colaboraciones con el *Repertorio Americano*, esa mítica revista que fundara el costarricense Joaquín García Monge en 1919 y que se convertiría en el medio por excelencia del pensamiento iberoamericano de entreguerras.

Político, cronista, crítico, serían solo tres de los muchos conceptos aplicables a la personalidad de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). En el aula, en la oficina, en el hogar o en la calle, el decir del dominicano siempre se integró a las aspiraciones de bienestar y de justicia social. Estos textos son una buena invitación a compartir ese mundo.

Miguel D. Mena

Berlín, 12 de enero de 2012.

TEMAS POLÍTICOS

PUNTOS DE CONFERENCIA DADA EN INGLÉS ANTE EL CLUB DE RELACIONES INTERNACIONALES DE LA UNIVERSIDAD DE MINNESOTA

El Mar Caribe es el punto principal de aplicación de la Doctrina Monroe. La Doctrina, tal como se concibe hoy, se aplica realmente hasta la línea ecuatorial: al sur del Ecuador apenas tiene aplicación.

Las playas del Caribe: parte de México, las seis repúblicas de la América Central, Colombia, Venezuela, colonias inglesas, francesas, holandesas, norteamericanas (y hasta hace poco danesas), y tres países insulares independientes: Cuba, Haití, Santo Domingo.

Las colonias insulares de Inglaterra. Paraísos Tropicales. Vida fácil. Clases superiores; clases inferiores que trabajan para aquéllas (sistema muy inglés). Los negros bien tratados: según los ingleses, se les considera como iguales si se educan. ¿Defecto? Falta de espíritu. Las colonias no tienen espíritu. Hace años, en esta misma Universidad, el poeta irlandés Padraic Colum explicaba que Irlanda no quería ser colonia inglesa porque una colonia no es nada. Y agregaba: ¿Qué es el Canadá? Yo agregaré: ¿Qué es Australia? Australia ha creado dos mecanismos famosos, uno político, el “Australia Ballot System” y uno económico, el “Torrens System”. Pero eso es poco para quienes, como yo, piensen que los mecanismos no son las más altas creaciones humanas; para Matthew Arnold, buen gobierno no era sino buen mecanismo.

¿Abandonará Inglaterra esas colonias? Probablemente no, mientras no se decida a desmembrar el Imperio Británico.

Francia tampoco abandonará sus colonias por ahora. Ni probablemente Holanda, que, aunque país pequeño, tiene gran imperio colonial.

Los países independientes y la doctrina Monroe. Lectura del texto de la Doctrina Monroe. Ha servido como cortina entre la América Latina y Europa. Europa no se ha quejado; no se ha quejado Inglaterra, porque es, en parte, la autora de la Doctrina. El único país que se dice se ha quejado (no oficialmente) es Alemania. Bismarck la llamaba una “impertinencia” (¿o una “colosal impertinencia?”). Por lo demás, la

América Latina ha sabido defenderse: así en el caso de México y el Imperio de Maximiliano. Las quejas contra la Doctrina son de la América. ¿Por qué? Porque la Doctrina no es fija: varía con cada presidente. Wilson tuvo dos doctrinas Monroe: primera, 1913, ayudar al desarrollo del buen gobierno y el predominio de las ideas democráticas en toda América; segunda, 1915, dejar a la América Latina resolver sola sus problemas. Aplicación vacilante y contradictoria: resultado, según Taft: “ni esperamos ni vigilamos; intervenimos atropelladamente y no es de extrañar que ahora se nos atribuya la culpa de la anarquía que reina en México”. Sin embargo, tal es el poder de la palabra, cuando representa ideas elevadas y las expresa bien, que conozco mexicanos que mantuvieron su fe en Wilson a pesar de todas sus contradicciones.

Las aplicaciones: Cuba, 1898: entrada en la guerra y ocupación de Cuba. Mala impresión en Europa; aún hoy se cree allí que los Estados Unidos se han apoderado de Cuba. El primer gobierno americano fue eficaz y honrado. Luego, gobierno cubano. Luego, revolución 1906 y nuevo gobierno americano: fracaso y corrupción. Desde entonces, constante intervención en asuntos cubanos, pero siempre a medias, y contribuyendo a empeorar las cosas con la incertidumbre de la espada de Damocles.

Haití. Invasión económica. Revolución y ocupación en 1915. Presidente gobernado por los americanos. Los haitianos son negros en su inmensa mayoría, y se dice que los soldados y marinos norteamericanos de la ocupación proceden de los Estados del Sur, donde el negro está mal considerado, y que se han entretenido en matar haitianos. La noticia circuló en la prensa norteamericana, pero luego, como según esa misma prensa el norteamericano siempre tiene razón, se dijo que eran los haitianos quienes habían matado a los norteamericanos y hasta se los habían comido. Esto me hace recordar el chiste según el cual en Alemania se decía que no eran los alemanes quienes habían cometido atrocidades con los niños y las mujeres belgas, sino los niños y las mujeres belgas quienes habían cometido atrocidades con los soldados alemanes. Tales atrocidades, más que culpa de los norteamericanos, son culpa del sistema: el sistema de ocupación militar de un país extranjero.

Santo Domingo. La deuda pública. La Convención de 1907, para unificar y garantizar la deuda, con artículo sobre la necesidad de no aumentarla. La deuda se aumentó, por causas de fuerza mayor, pero no

hubo empréstito extranjero, sino pequeños préstamos nacionales y deudas inevitables (por ejemplo, por falta de pago a los empleados).

Los Estados Unidos, entonces, pretenden adquirir el dominio de todos los elementos militares y económicos del país. Negativas de dos gobiernos. Los Estados Unidos tratan de compeler por hambre, no entregando al gobierno dominicano su dinero recaudado en las aduanas por norteamericanos. El gobierno dominicano continuó, sin dinero. Entonces, ocupación, en noviembre de 1916. No se ha encontrado ningún dominicano que sirva de instrumento a Washington como presidente de ficción. No se ha peleado contra la ocupación, porque el país se convenció de que cualquier intento de guerra podría servir de pretexto para conquista. Solo unos cuantos se han ido al campo: son los bandidos de que habla la prensa norteamericana — bandidos que no roban y que solo pelean cuando pueden—. La ocupación de Santo Domingo es un fracaso, con quizás la única excepción de la instrucción pública, para la cual ha habido más dinero disponible por disminución de otros gastos, faltando el gobierno nacional. ¿Por qué del fracaso? Principalmente por los métodos militares. Los dominicanos dan dinero para trabajar con él por su independencia, enviando delegados fuera.

Crítica: no se debe tratar a las naciones débiles por medio de la fuerza. “Las naciones deben ser tratadas como los individuos” (Wilson). No debe haber apremio de fuerza por deudas (Drago, Calvo), como no lo hay para el individuo. El militarismo no produce sino males.

Ninguna nación tiene derecho a pretender civilizar a otra. ¿Estamos seguros de que hay grados de civilización? ¿O son tipos, clases de civilización? Hay quienes dicen que es una fortuna que no se haya pretendido civilizar al indio de los Estados Unidos: así ha conservado su civilización propia, por ejemplo, su arte, que según un notable crítico, es el mejor arte que se produce en el país, mejor que Whistler, Homer y todos los pintores famosos (el crítico es Pach). ¿Pero están civilizados todos los Estados de la Unión? Si se pretende civilizar a Haití, ¿por qué no civilizar el Estado de Georgia? Y ¿quién decide cuál país es civilizado y cuál no? Solo la fuerza lo decide, hasta ahora: y si la fuerza hubiera de decidirlo, no tendríamos por qué quejarnos de Alemania: su teoría era esa: cómo la nación más civilizada, debía civilizar al resto del mundo. No hay, pues, derecho para querer civilizar a otras naciones. Pero suponiendo que hubiera civilizaciones superiores, y que ésta fuera una de ellas. ¿Por qué no convendría (a

Santo Domingo, a Haití, a Cuba) ser colonias norteamericanas? Primero, porque una colonia norteamericana debe ser un fracaso: véase el caso de Puerto Rico. Económicamente, la Isla está decayendo, en cuanto atañe a la posibilidad de mantener a *todos* sus habitantes, aunque una minoría se haya hecho más rica que antes, y los portorriqueños emigran aún al pobre Santo Domingo. El Partido de la Independencia en Puerto Rico. Y luego una colonia es, como dije antes, una cosa sin alma, sin alma propia: sus modelos los recibe de la metrópoli. Los que no hayan vivido en un pequeño país independiente no conocen el sentimiento que existe en ellos de estar elaborando su propia vida, creando su propio tipo y modo de ser, creando constantemente. Cada nación pequeña tiene alma propia y lo siente.

¿Y ser Estado de la Unión? Tampoco —aun suponiendo que fuera posible. Somos demasiado diferentes. Habría que abandonar el idioma, y no queremos. ¿Por qué? Por la misma razón que el muchacho que quiere ser pintor no oye los consejos de su padre que quiere hacerlo ingeniero o abogado.

El ideal de la civilización no es la unificación completa de todos los hombres y todos los países, sino la conservación de todas las diferencias dentro de una armonía.

Solución para las relaciones internacionales del Caribe y los Estados Unidos: primera, tener una política bien definida y clara en Washington, respetando la libertad de los pueblos pequeños; segunda, cooperar con el A. B. C. para la aplicación de principios difíciles. Solo así se logrará suprimir las desconfianzas.

► *El Herald de la Raza*, México, Tomo I, Núm. 9, 15 de mayo de 1922.

LIBERTAD DE LOS PUEBLOS PEQUEÑOS Y EL SENADO
NORTEAMERICANO. [CARTA AL SENADOR LODGE]
MEMORANDUM SOBRE SANTO DOMINGO]

Washington, 30 de septiembre de 1919

Estimado señor:

Recibí su carta del 24 y comprendo y lamento su imposibilidad para fijar, por ahora, una fecha definitiva para una entrevista personal. Sin embargo, de acuerdo con sus indicaciones, le envío en el adjunto memorándum, algunos datos que se refieren al caso de la República Dominicana.

El estado de la situación es éste: el gobierno de los Estados Unidos ha establecido en Santo Domingo, desde noviembre de 1916, una forma anormal de gobierno: una intervención militar norteamericana, con supresión de la administración nacional del país y de los derechos constitucionales de los ciudadanos. El sentimiento de incertidumbre e inseguridad que prevalece en el país por causa de los métodos empleados por los ocupantes militares pide al menos una modificación de ellos, aun cuando no se restableciese inmediatamente la administración nacional, como tenemos derecho a exigirlo. Pero, aunque los elementos oficiales de la administración parecen aquí en Washington, algunas veces al menos, bien impresionados por sugerencias que se les hacen para modificar el presente estado de cosas, no se toma ninguna medida, y la situación continúa oprimiendo y aterrorizando al pueblo de Santo Domingo. Las discusiones, hasta ahora, no han conducido a nada, y confieso que me siento tan incapaz de descubrir la lógica de estos procedimientos como su amigo Henry Adams se sintió en Londres durante la Guerra Civil.

No pretendo sugerir a usted ninguna línea de conducta, pero me parece extraño que el Presidente de los Estados Unidos esté en aptitud de obrar en el caso de Santo Domingo, como de los otros países de la América Latina, sin ninguna discusión se-

ria de su política en el Senado. De este modo, el Presidente de los Estados Unidos tiene en realidad el poder ilimitado sobre aquellas pequeñas naciones, mientras no emplee la palabra *tratado* o la palabra *guerra* en cualquiera de los pasos que da.

Nuestra experiencia ha sido que, siempre que el Senado de los Estados Unidos pone la mano en asuntos de la América Latina, el efecto de la discusión nos ha sido benéfico a nosotros y a la conservación del *verdadero* panamericanismo. Las discusiones ayudan siempre a evitar las decisiones unilaterales que han sido la norma constante del Poder Ejecutivo, cualesquiera que hubieran sido sus buenos propósitos, cuando ha obrado enteramente solo. Estoy seguro que si encontrase algún medio de traer a una libre discusión los casos de la América Latina en los que el Ejecutivo obra ahora con poder ilimitado, se beneficiarían con ello las buenas relaciones entre los pueblos del continente.

Permaneceré en Washington por una semana más y tendré mi tiempo libre para cualquiera cita que usted quisiera, si tuviera tiempo para ello.

Atentamente

Pedro Henríquez Ureña

Dirección: Departamentos Portland.¹

La República Dominicana está situada en una isla, parte de la cual está ocupada por la República de Haití. Tal vecindad ha sido fuente de muchas desventajas. Desde luego, la mayor de ellas es quizá la tendencia, frecuente en países extraños, a imaginar que las dos naciones son simi-

¹ “Esta carta fue publicada, como ‘envío del autor’, con el título de “La libertad de los pueblos débiles y el Senado Norteamericano”, en *El Herald de la Raza*, México, 15 de febrero de 1923, p. 45. Acompaña una nota que dice: ‘Hasta [en el periódico aparece “desde”, pero en el ejemplar que nos ha cedido gentilmente el Dr. Max Henríquez Ureña, ‘desde’ aparece tachado y puesto encima, de puño y letra de P. H. U., con tinta, ‘hasta’] 1919, el Senado de los Estados Unidos, abdicando de sus derechos, no intervenía para nada en la cuestión de Santo Domingo. Solo después lo hizo, limitándose a investigar los hechos ocurridos’”. [Nota de Alfredo Roggiano: *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*, 2005, p. 77]. Véase, además, la versión al inglés realizada por PHU, en el *Apéndice* de este volumen. N.d.e.

lares. No pretendo que no haya ninguna semejanza con los haitianos, cuyo esfuerzo hacia la constitución de una nacionalidad, con todos sus fracasos, merece respeto. Pero el hecho es que Santo Domingo es enteramente diferente en raza (y mucho), en lenguaje (allí se habla el más puro español del Nuevo Mundo y existe una literatura local de más de cuatro siglos), en costumbres y tradiciones. Su parentesco real es con Cuba y Puerto Rico, y también con Venezuela.

Siempre se ha sentido allí la necesidad, especialmente por las clases educadas, de mantener en el país la esperanza de desarrollar una vida civilizada propia, por la conservación de su identidad hispanoamericana, contra la cultura impuesta por cualquier poder extranjero. Por más de cien años, la escasa y antes pacífica población del país ha estado resistiendo invasiones o anexiones por todos lados: Francia, España y aun Haití. Aun el proyecto de anexión a los Estados Unidos en 1871 tuvo que ser la causa de levantamientos militares. Esta necesidad de defensas explica muy bien los hábitos belicosos adquiridos por los habitantes y las continuas revoluciones.

En 1907 se firmó un Tratado o Convenio entre el gobierno de los Estados Unidos y el de la República Dominicana para el arreglo de la deuda pública de ésta. De acuerdo con este Convenio, empleados americanos vigilan la recaudación de ingresos en las aduanas de Santo Domingo, y cada mes toman la suma necesaria para el pago de intereses y para disminuir el fondo de la deuda extranjera, constituida ahora por un empréstito obtenido para el arreglo del Convenio (1908). Desde 1907, la recaudación de esa suma no ha sufrido interrupción. Además, el artículo 111 del Convenio estipula que la deuda pública de Santo Domingo “no se aumentaría, salvo por previo acuerdo entre el Gobierno Dominicano y los Estados Unidos”. El Gobierno Dominicano interpreta tal artículo comprendiendo solamente deudas contraídas por empréstitos, no deudas adquiridas por déficit en el presupuesto nacional; el gobierno norteamericano lo interpreta, al menos desde la separación de Mr. Bryan, abarcando toda especie de deudas.

Entre 1907 y 1911 ninguna dificultad surgió respecto a la interpretación del Convenio. Entre 1912 y 1914 hubo disturbios en el país que aumentaron los gastos del gobierno, y, en consecuencia, la deuda interna, no por empréstitos extranjeros sino por préstamos interiores y por déficit. En 1915, el Gobierno Americano propuso al Presidente Jimenes un plan de vigilancia americana, que incluía: 1°. la vigilancia de las recaudaciones de todos los ingresos por empleados americanos, es

decir, la extensión del control americano a los ingresos interiores, como ya estaban las aduanas bajo la vigilancia norteamericana (habiéndose empleado con respecto a tales oficinas aduaneras la famosa expresión de Mr. Bryan “los Demócratas dignos de ayuda”); 2°. la supresión del ejército, que debería ser suplantado por una policía a las órdenes de los empleados americanos. Más tarde, la administración propuso también el “control” norteamericano de todos los medios de comunicación: ferrocarriles, telégrafos, teléfonos, estaciones inalámbricas. El Presidente Jimenes rehusó aceptar este plan, puesto que no puede aceptarse conforme a la Constitución dominicana. Además, todas las vigilancias oficiales debían ser pagadas con salarios exorbitantes, como es costumbre, en comparación con las finanzas del país, y la experiencia no ha demostrado que los empleados extranjeros sean necesariamente más honrados ni más eficaces que los nativos.

El Presidente Jimenes renunció en 1916 y el Dr. Francisco Henríquez y Carvajal fue elegido por el Congreso como presidente de coalición aceptado por todos los partidos. El gobierno norteamericano presentó nuevamente las demandas que he resumido antes, y encontrando una segunda negativa, decidió esta vez obtener la aceptación por la fuerza. Esta presión consistió en tomar posesión de todas las oficinas recaudadoras en Santo Domingo y en rehusar la entrega de cualquiera suma al Gobierno Dominicano. Por cuatro meses, del 31 de julio al 29 de noviembre de 1916, tal Gobierno no tuvo dinero para pagar a sus empleados; ni siquiera para alimentar a los presos que tuvieron que ser alimentados por beneficencia privada. Los empleados dominicanos demostraron su patriotismo permaneciendo en sus puestos sin ser pagados. Viendo que no era suficiente la presión económica, el 29 de noviembre se empleó la fuerza militar: el capitán H. S. Knapp lanzó una proclama declarando que la República Dominicana estaba en estado de ocupación militar sujeta a un gobierno militar y bajo leyes militares. Su proclama invoca el Artículo 11 del Convenio de 1907. Pero ningún Convenio ni acuerdo alguno da ningún derecho de intervención militar en Santo Domingo. Para nuestro país no hay nada semejante a lo que es para Cuba la Enmienda Platt.

Los dominicanos han preferido permanecer sin ningún gobierno nacional antes que conceder que éste fuera un mero instrumento de Washington como en el caso de Haití; es decir, antes que conceder ningún derecho constitucional a un poder extraño. Mientras tanto, todos los derechos civiles han sido suprimidos y en su lugar rigen las leyes

militares; el ejercicio del voto ha sido suspendido y durante tres años ni siquiera un regidor ha sido elegido por el pueblo; la censura a la prensa y hasta hace poco a toda correspondencia era muy estricta; no hay libertad de palabra, ni derecho de agrupación; los trabajadores no tienen miedo alguno para hacerse oír; y muchos casos de justicia que deberían juzgarse en las cortes regulares del país, se juzgan de un modo arbitrario por prebostes militares, creando así un estado de temor e inseguridad entre el pueblo.

Mientras tanto, la República Dominicana se ha omitido en la lista de los países autorizados para ingresar a la Liga de las Naciones, aun a pesar de estar incluida en la de aquellos que rompieron relaciones con Alemania.

El Dr. Henríquez y Carvajal está actualmente en Washington tratando de demostrar a la Administración que tal estado de cosas no puede continuar, sobre todo después que la Guerra Europea ha terminado. Nuestro principal deseo es que se devuelva la soberanía nacional a los dominicanos, única solución ajustada a derecho. Pero si esto tardara, entonces, los métodos del gobierno militar deben siquiera modificarse, restringiendo la aplicación de la justicia militar solamente a asuntos militares, limitándose la censura, y dejando a los dominicanos la responsabilidad de intentar una reorganización de nuestro país, con lo cual se acrecentarían las probabilidades todas de desarrollo nacional y de estabilidad del gobierno.

Pero ya hace seis meses que tales ideas se hicieron presentes al Departamento de Estado y fueron generalmente bien recibidas por los funcionarios de aquí, y sin embargo nada se ha hecho. La decisión de nuestro caso constantemente se retarda o se pospone. No existiendo libertad de discusión, nadie parece sentir el deber de llegar a un plan definitivo, mientras que los dominicanos continúan sufriendo, meses y meses, la forma anormal de gobierno que ahora prevalece en su país.

Hay un hecho particular en esta situación: el Presidente de los Estados Unidos está obligado a respetar a los Estados de la Unión; está obligado a consultar y a pedir autorización del Senado para tratados o para guerra con poderes extranjeros. Pero en casos como el de Santo Domingo y otros países latinoamericanos, puede obrar como le plazca sin ninguna coacción, sin siquiera una palabra de explicación al Senado, cuyo consejo y autorización omite en tales casos. Las intenciones del presidente, en el caso de Santo Domingo, pudieran ser honradas, como lo pretende el Gobierno; pero los medios escogidos han sido

anormales y la difícil situación creada por ellos ha durado tres años, durante los cuales no se ha obtenido una verdadera discusión del caso, una discusión que a algo condujese.

Si los actos relativos a Santo Domingo, tanto como los relativos a los países latinoamericanos vecinos, se hicieran públicos y fueran discutidos libremente, la política del Gobierno Americano sería ciertamente más clara y definida y las relaciones con Hispanoamérica recibirían un gran impulso.

► *Heraldo de la Raza*, México, 15 de febrero de 1923, pp. 45-46.

EN TORNO AL DISCURSO DE HUGHES: “EL HERMANO DEFINIDOR”

Hasta hace poco, en el eterno problema de las relaciones entre la América inglesa y la América latina, la iniciativa, y hasta el derecho de iniciar, parecían monopolio de los Estados Unidos. Nuestro papel era, políticamente, pasivo, —por lo menos después de Bolívar—; a través del periódico y del libro discutíamos mucho —y discutimos todavía—, “el peligro norteamericano”; a veces, los escritores proponían caminos eficaces de acción internacional, los juristas promulgaban principios, pero, en el momento de obrar, con rarísimas excepciones, los países latinos se cruzaban los brazos ante los Estados Unidos. Las naciones que comenzaban a tener gran significación internacional —como el Brasil, la Argentina, Chile—, se limitaban egoístamente a defender sus intereses políticos inmediatos. Así en 1897, ningún gobierno prestó oídos a la proposición de Hostos, residente entonces en Chile, de que las tres potencias meridionales declarasen la independencia de Cuba en su lucha contra España: con esta intervención tal vez se habría disminuido la excesiva y exclusiva tutela que los Estados Unidos asumieron sobre la isla.

Ahora, desde hace pocos años, y a medida que aumentan las actividades de los Estados Unidos en nuestra América, la actitud pasiva y expectante comienza a desaparecer. Hay todavía naciones enfermas de *inmovilismo*, como dos o tres de Centro América: las hay que incautamente o por absurdo egoísmo, aceptan la ingerencia —inocente al parecer, y por ahora—, del gobierno de Washington. Pero, desde luego, las naciones meridionales, especialmente la Argentina, se dan cuenta ya de que la distancia no les evita peligros: a lo sumo, los aplaza, y ahora que el capitalismo norteamericano ha descubierto que cabe en lo posible dominar desde Wall Street a cualquier nación, si se la halla desprevenida, sin necesidad de manifestaciones de fuerza armada, quizás no hay ni siquiera aplazamiento. Entre las naciones pequeñas, Santo Domingo ha demostrado una capacidad de propaganda internacional, a tal punto superior a sus recursos económicos, que ha

dejado sorprendidos a sus invasores. Y, sobre todo, México está asumiendo, desde la Revolución, el papel del que en las comunidades religiosas se llamaba “hermano definidor”. México está indicando a los pueblos de su estirpe, que hemos de confiar en nosotros y solo en nosotros; que si nuestro poder material es escaso por ahora, y no bastaría para oponerse al ataque de los extraños, la fe en nuestro porvenir, la conciencia de que tenemos personalidad original que desarrollar y defender, nos dará fuerza para resistir, no solamente a la presión política del Norte, sino a la presión diaria, incesante, del ejemplo y del éxito; sabremos oponernos a la conquista moral que sobre nosotros pretende ejercer una civilización incompleta e imperfecta, y que, si se realizara, nos tornaría pasivos ante la conquista militar.

En los Estados Unidos, el Partido Republicano, hecho a vivir de tradiciones —en realidad de rutinas—, cuenta todavía con el *inmovilismo* de las naciones latinas: el reciente discurso de Hughes, sobre la Doctrina Monroe lo demuestra. Y si no bastaran los comentarios de la prensa latino-americana para revelar que las proclamaciones de “pan-americanismo” no se reciben ya con el ingenuo candor de antes, el mensaje del Presidente de México al Congreso el día 1.º de septiembre, lo probaría. Hay dos afirmaciones en el mensaje, que son signos de los tiempos nuevos: una, la reanudación de relaciones entre los Estados Unidos y México se realizó sin el tratado previo que la nación septentrional exigía; y otra, en la Conferencia de Santiago se abrieron paso las tendencias de los pueblos hispánicos, hasta el punto de modificar una institución hasta ahora dominada por los Estados Unidos: la Unión Panamericana de Washington. En las asambleas de la Quinta Conferencia Panamericana dominó una sombra, como en escenas famosas de Shakespeare: la sombra del “hermano definidor”, el espíritu de México.

► *El Mundo*, México, 3 de septiembre de 1923; apareció, junto a *En torno del discurso de Hughes: “El hermano definidor”*, en el *Diario de Cuba*, el 7 de octubre de 1923; *Repertorio Americano*, 29 de octubre de 1923.

LA DOCTRINA PELIGROSA

Desde hace cerca de cuarenta años, cada Gobierno, en los Estados Unidos, tiene su *Doctrina Monroe*. Es decir, cada Gobierno —Cleveland, McKinley, Roosevelt, Taft— se cree con el derecho de promulgar una nueva interpretación de la Doctrina. Woodrow Wilson llegó a promulgar dos, en el orden teórico, sin contar con las variaciones de sus actos en la práctica: una doctrina de *insurgencia moral* y otra de *no interferencia*. No podía esperarse menos de aquella cabeza fecunda, de aquel espíritu brillante pero superficial, que tenía la inquietud de la ardilla y la variabilidad de veleta.

La administración que comenzó en 1921 no había promulgado aún *su* Doctrina Monroe: se contentaba con dejar entender que aceptaba la tradición del Partido Republicano y, en general, los hechos consumados. Si se toma en consideración el carácter del Presidente Harding, su ningún deseo ni aptitud para la originalidad intelectual o moral, se comprende que así haya ocurrido. Ahora, apenas muerto Harding, el nuevo Presidente, Coolidge, republicano del tipo estrictamente apegado a las tradiciones del imperialismo capitalista, autoriza al Secretario Hughes a promulgar la nueva *Doctrina Monroe*: así lo ha hecho el Secretario en su discurso pronunciado en Minneapolis el 30 de Agosto. Tienen significación el lugar y la fecha, sobre todo la fecha: Minneapolis es el centro de una región donde se hacen ensayos de política avanzada; es una de las primeras ciudades norteamericanas que se han atrevido a elegir un ayuntamiento socialista: y el día 30 fue la víspera del reconocimiento del actual Gobierno mexicano.

Esta *nueva doctrina* no es tan nueva como peligrosa. Con aquella impávida incapacidad, típica de las *interesadas* inteligencias septentrionales, para percibir contradicciones flagrantes, el Secretario Hughes declara que los Estados Unidos no pretenden ejercer el derecho de intervenir en los asuntos de la América Latina, pero intervendrán cada vez que les convenga. Hay que recordar aquel admirable *encabezado* de un diario alemán durante la Gran Guerra, citado por Jacques Rivière: una barca noruega había sido atacada y hundida por

submarinos alemanes, y en el naufragio habían perecido quince o veinte hombres y se habían salvado siete; el periódico daba la noticia íntegra, sin atenuaciones, pero el encabezado decía: *Siete noruegos salvados*.

Así, el discurso de Hughes está tejido de afirmaciones teóricas contradichas luego por afirmaciones particulares, concretas. La Doctrina Monroe, declara el Secretario de Estado, es meramente defensiva (y, en verdad, así la pensó el Gobierno de Monroe); al defender a la América Latina, los Estados Unidos solo quieren defenderse a sí mismos. Ya es mucho que se haya pensado en volver a las originarias limitaciones de la Doctrina. Pero se engañaría el que esperara de los republicanos tradicionalistas una declaración amplia de principios de justicia modernos, siquiera como los que con tan escasa realidad cuanto buena literatura lanzaba Wilson, siquiera como los estallidos generosos que a veces se le escapaban a Roosevelt, *monstruo de la naturaleza* cuyos instintos se debatían entre las redes del *republicanismo*.

Apenas limitada la Doctrina a su círculo originario, el portavoz del Gobierno defiende la declaración, hecha por el Senado de los Estados Unidos, en 1912, de derechos potenciales con relación a la Bahía Magdalena (en vista de unos hipotéticos tratados extranjeros que pudieran afectarla) y proclama el derecho de su nación sobre el Canal de Panamá y sobre cualquier otro canal entre el Atlántico y el Pacífico, como si los territorios que esos canales atravesasen fueran propiedad del Gobierno de Washington.

Donde la contradicción entre las afirmaciones generales y las particulares llega al *máximo* en el discurso, es donde se refiere a las Antillas. ¿Qué razones de defensa obligaban a los Estados Unidos a intervenir en Cuba (después de 1898), en Santo Domingo, en Haití? ¿Quién los amenazaba allí? El Secretario de Estado dice, por ejemplo, que el desembarco de tropas en Santo Domingo, el año de 1916, tuvo por objeto *proteger las vidas de los extranjeros*: falsedad comparable a la de otro Secretario de Estado, Colby, quien se atrevió a afirmar en la Argentina (afortunadamente hubo quienes lo contradijeran en público¹) que el Gobierno de Santo Domingo había pedido la intervención.² ¿Y

¹ N.d.e.: En la edición de *Fémína*, se le agrega, después de la coma: “cosa que él de seguro no esperaba”.

² N.d.e.: *Ibid.*: “¿Hay en los archivos del Departamento de Estado a cargo de Hughes una sola reclamación, *una siquiera*, por la vida de algún norteamericano que haya sido víctima de las revoluciones en Santo Domingo, antes

cuándo dejó Santo Domingo de pagar su deuda exterior, cuestión que tanto interesa a los republicanos? El ataque contra Haití, en seguida, es despiadado. Admitamos que Haití sea punto menos que salvaje: ¿es que la inferioridad de civilización da a los que se creen más civilizados, derecho de intervenir? Si así fuere, ¿por qué negar las antiguas *pretensiones* de Alemania, o las *modernas* de Francia o de Inglaterra, a ocupar cuanto territorio les viniere en gana? Y —como tuve ocasión de decir en conferencia pública, en 1921, precisamente en Minneapolis—, si Washington se cree en el deber de *civilizar* a Haití ¿por qué no civiliza primero el Estado de Georgia, por ejemplo?

No: estas pretensiones *paternalistas* no pueden engañar más que al infantilismo mental del público que se nutre del *New York Times* y de la *Chicago Tribune*. En la América Latina nadie se engaña, (véanse los comentarios que recibe el discurso de Hughes en *La Nación* de Buenos Aires) en los mismos Estados Unidos comprenden la verdad los numerosos lectores de publicaciones generosas e inteligentes como *The Freeman* y *The Nation*.

Si Washington *civiliza* la República de Haití y no civiliza el Estado de Georgia o el de Alabama, es porque en Haití le urge asegurar el predominio del capital norteamericano, mientras que en Georgia o Alabama el predominio está bien asegurado.

Hacia el final del discurso, Hughes se quita la máscara, como el enmascarado que, en momento de inadvertencia, descubre la cara porque hace mucho calor. Al llegar a los problemas de Centro América, declara que los Estados Unidos tienen el deber y el derecho de proteger el capital norteamericano.

En resumen: el discurso exhibe al desnudo las nociones de capitalismo imperialista que dominan en el Partido Republicano. Tanto más desnuda queda la tendencia cuanto más cree el orador estar anunciando ideas justicieras: su criterio es impermeable a la ideología política y económica que caracteriza al nuevo siglo, a las aspiraciones generosas que flotan en el ambiente de su propio país.

Como preludio de centenario, el discurso es de toda oportunidad. El día 2 de diciembre de 1923 se cumplen cien años de la proclamación de la Doctrina Monroe.

de la intervención?”

► *El Mundo*, México, 3 de septiembre, 1923; apareció, junto a *En torno del discurso de Hughes: “El hermano definidor*, en el Diario de Cuba, el 7 de octubre de 1923; *Fémína*, San Pedro de Macorís, núm. 42, 30 de abril, 1924.

CARTAS A MI TIERRA. EL FIN DE EUROPA.

Nunca como ahora necesita la América Latina ideas, orientaciones, nuevo espíritu, definición de su vida propia. Nunca como ahora necesitan direcciones —en particular— las naciones tropicales de América, las desorganizadas, las amenazadas.

La crisis de la civilización moderna, que se inicia en 1914 y se agrava día por día, ha dejado huérfana, espiritualmente, a nuestra América; la está obligando a buscar en sí misma sus normas. Hasta ayer, Europa había sido la maestra: a ella le pedíamos la doctrina y la moda, el método y la máquina. Los Estados Unidos se iban convirtiendo en la maestra auxiliar. El origen extranjero, para las ideas o para los artefactos, era entre nosotros prueba de calidad; la aprobación extranjera, cuando la obteníamos, desganada y entre distingos, era la consagración. Y esta sumisión a Europa era, por partes iguales, útil y perjudicial. Útil cuando, por ejemplo, nos mantenía fieles a la tradición espiritual que parte de Grecia, de Roma, de Israel; cuando nos daba la conciencia de que heredábamos el esfuerzo de España. Pero perjudicial cuando nos hacía creer que, fuera de la tradición, de la herencia, nada significaríamos; que nuestro papel sería siempre aprender y continuar; que ni en la honda originalidad de nuestro pasado indígena, ni en el carácter singular de nuestra vida presente encontraríamos con qué crear nuevo espíritu.

Nuestra pueril sumisión, no solo nos hacía dudar de nuestra energía propia y cerrar los ojos para las cosas que tenemos de precio y vigor, sino que a veces nos dejaba desconcertados, sin discernimiento, ante Europa: así, los tesoros de la herencia secular que recibimos del Mediterráneo, los cambiábamos incautamente por las piedras falsas de cualquier propaganda francesa o alemana o inglesa; pretendíamos reemplazar la enseñanza esencial y viva de Sócrates y del Evangelio con las ideologías librescas de Comte o de Nietzsche; estábamos prontos a olvidarnos de la tragedia ática y de los frescos florentinos en el trivial ambiente de los teatros del “Boulevard” y el Salón de Otoño; en el templo, sustituíamos nuestras imágenes de madera pintada, hijas de

una noble tradición artística, con las ridículas esculturas de fábrica comercial compradas en Barcelona o en Hamburgo; en nuestros edificios, abandonábamos la solidez y el decoro de la arquitectura española, que entre las manos de nuestros constructores había adquirido caracteres propios, por la mala imitación de Versailles, o hasta de Chicago. Aun en el vestir (¡pero ahí peca el mundo entero!) el poderío de la flota inglesa nos ha obligado a adoptar el concepto que del traje humano tienen los habitantes de Londres; solo la mujer —por una vez siquiera menos ilógica que el hombre— no se dejó deslumbrar por el espejismo político, y prefirió los consejos de París; pero aun ella había sido incapaz de descubrir cuánto de admirable existía en los trajes regionales de América hasta que las nuevas corrientes la obligaron a volver los ojos hacia su tierra.

No hay que exagerar, sin embargo, no se crea que todos y en todo, fuimos siervos de Europa; nuestro americanismo, nuestros nacionalismos, no nacieron en este siglo: existen desde que alcanzamos la independencia política. Hombres de visión genial, héroes, fundadores maestros nos habían señalado el camino, pero solo ahora la corriente se hace general, baña a toda nuestra América, y hasta se convierte en doctrina oficial.

Y la razón es clara: Europa ha fracasado; ante los ojos de la discípula crédula, la maestra ha perdido la autoridad porque ha perdido el decoro de la vida pública. De Europa solo permanecen intactas, para nosotros, las grandes cosas del pasado; el presente es error y mal, vanidad y tiranía, como en Inglaterra y Francia, o nebulosa desesperante, como Rusia y Alemania. Los hombres que en Europa luchan por la verdad y el bien están solos, acosados, y aun ellos se equivocan, cegados por la persecución. Todavía aprenderemos mucho de la labor *objetiva* de los investigadores europeos, de los hombres de ciencia; pero en las normas de la perfección espiritual y de la justicia social, Europa apenas nos ofrece ya otra cosa que confusión y desconcierto. El río se ha vuelto turbio desde sus fuentes. Y, fracasada Europa, hemos descubierto que los Estados Unidos tiene muy poco de suyo que enseñar: ¿serán doctrina útil las vaguedades y las contradicciones de Woodrow Wilson, las vulgares aberraciones de Roosevelt? Ni siquiera —aunque valen mucho más— la filosofía de William James, caduca a los pocos años de nacer, ni la pedagogía de John Dewey, cuyas novedades las ensayaron desde tiempo atrás nuestros pobres maestros ignorados, ni menos el demoledor escepticismo de Henry Adams, el Hamlet de la

Nueva Inglaterra en crepúsculo. Solo concordamos con los rebeldes de las nuevas generaciones, cuya prédica se encontraba ya en síntesis, en el *Ariel* de Rodó; pero esos rebeldes solo aspiran, por ahora, a destruir, a libertar a su patria de la opresión espiritual que produce la organización de la vida toda, según la norma utilitaria; nada edifican todavía y nosotros tenemos que edificar.

Tenemos que edificar, tenemos que construir, y solo podemos confiar en nosotros mismos.

► *El Hogar*, Buenos Aires, 1923.

LA ANTIGUA SOCIEDAD PATRIARCAL DE LAS ANTILLAS. MODALIDADES ARCAICAS DE LA VIDA EN SANTO DOMINGO DURANTE EL SIGLO XIX

CONFERENCIA EN LA FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS
DE BUENOS AIRES

Digo siempre a mis amigos que nací en el siglo XVIII. En efecto, la ciudad antillana en que nací (Santo Domingo) a fines del siglo XIX era todavía ciudad de tipo colonial, los únicos progresos modernos que conocía eran en su mayor parte aquellos que ya habían nacido o se habían incubado en el siglo XVIII: el tranvía de rieles, pero de tracción animal, el alumbrado de petróleo, el pararrayos, el telégrafo eléctrico; el vapor mismo, cuyo principio se descubre y cuyas primeras aplicaciones se ensayan desde fines del siglo XVIII, si bien en la navegación hay que esperar a los primeros años del XIX. Solo había, en la ciudad, una que otra industria pequeña. En el país, la única industria de gran desarrollo era la azucarera; el resto de la producción provenía de una lánguida y atrasada agricultura tropical.

Se vivía, pues, como en Europa en el momento de comenzar la era industrial. Ya en mi infancia alcancé la primera invención típica y exclusivamente "siglo XIX" que llegaba al país: la luz eléctrica (1896). Para entonces llegaba también, pero como cosa de exhibición excepcional, el primer fonógrafo. Pocos años después, el primer cinematógrafo. Salí en 1901, cuando regresé, diez años después, había llegado el automóvil, reorganizador de la vida contemporánea, y hasta el aeroplano. El siglo XX llegó, pues, tan a prisa como había llegado despacio el XIX. La ciudad, por fortuna, conserva mucho de su vieja edificación, que en buena parte se remonta hasta el siglo XVI, pero las actividades, las modas, las costumbres se han renovado rápidamente, y el antiguo carácter desaparece con las nuevas inquietudes.

A la antigua ciudad de tipo colonial que conocí correspondía una vida arcaica de tipo patriarcal. Ese fue el tipo de vida que existió en todas las Antillas españolas hasta el siglo XVIII y que en Santo Domingo se prolongó, según se ve, hasta fines del XIX: la independencia, proclamada por primera vez en 1821, no había traído otros cambios que los

ocasionales levantamientos armados para adueñarse del poder, antes inmóvil en manos de los representantes de la metrópoli. En Puerto Rico, colonia española hasta 1898, la existencia arcaica duró también hasta bien entrado el siglo XIX. En Cuba, aunque el gobierno español duró tanto como en Puerto Rico, el régimen colonial se había modificado profundamente desde el siglo XVIII; a mediados de la centuria, La Habana cayó en manos de los ingleses, y cuando fue devuelta a los españoles, al poco tiempo, había recibido un impulso económico que ya nunca ha vuelto a perder. Antes que ningún otro país de la América española, Cuba se abrió desde entonces a muchas actividades, y en el siglo XIX iba a convertirse en emporio agrícola-industrial del azúcar y del tabaco: fue el primer país francamente industrial en nuestra América, y, si bien conservó rasgos arcaicos en su organización social, como la espantosa esclavitud, y una que otra ciudad arcaica como en cualquier otra parte; en general fue un país “muy siglo XIX” antes que la mayoría de los nuestros. Con aquellas vastas industrias, que ya tendían hacia grandes concentraciones, y con una esclavitud adherida al sistema industrial, Cuba no podía conservar el tipo de sociedad patriarcal que se formó en las Antillas durante el siglo XVI y que en Puerto Rico duró hasta entrado el XIX y en Santo Domingo hasta su final.

En Santo Domingo, pues, me fue dado observarla en relativa pureza. Era aquella una sociedad muy original, producto especial de América organizada sobre tipo español, conservaba caracteres heredados de las costumbres indígenas; el medio físico le daba también caracteres especiales, y la falta de actividad le había dado aspectos regresivos hacia la era patriarcal.

En su aspecto económico, aquellas colonias patriarcales se caracterizaron desde el siglo XVI por la falta de actividad y por la falta de grandes riquezas individuales pero a la vez por la falta de miseria. Aunque las Antillas fueron la cuna del descubrimiento, y por lo tanto los primeros países poblados por los europeos, pronto quedaron relegados a segundo término por el descubrimiento que los dos grandes imperios, México y el Perú, sobre cuyas vastas poblaciones indígenas se iban a establecer los dos primeros y grandes virreinos. Desde 1550, pues, las Antillas vegetan.

Solo Cuba sale del marasmo al choque dinámico del inglés, en 1762. Entre tanto, España se había dejado destrozar su imperio del archipiélago: Francia, Inglaterra, Holanda, hasta Dinamarca le habían arran-

cado posesiones, y a fines del siglo XVII los españoles solo conservaban, junto con Cuba la isla de Puerto Rico y la mitad de Santo Domingo.

En Santo Domingo, la actividad agrícola y ganadera se redujo, durante cerca de cuatro siglos, a solamente lo necesario para las necesidades elementales del país. Ya en el siglo XIX, una limitada exportación de materias primas servía para pagar las igualmente limitadas importaciones del exterior. En general, el trabajo productivo era muy escaso, porque el suelo tropical regala frutos y raíces todo el año sin necesidad de cultivo, o con muy poco, y alimenta por sí solo al ganado.

Tres factores influían en esta inactividad: uno, el medio físico, demasiado pródigo, a la vez que fatigoso para el hombre que trabaja, porque el calor le estorba, no porque sea excesivo (las temperaturas no son en realidad tan altas como creen los extranjeros), sino porque es persistente; otro, las costumbres indígenas; el indio antillano no espoleado por la dificultad en la satisfacción de sus necesidades, era inactivo, al contrario del indio diligente y hábil de las altiplanicies de clima templado, en México y el Perú; otro factor, en fin, las costumbres españolas, que relegaban el trabajo productivo a las manos de los *inferiores*. Estos *inferiores* eran, ante todo, los esclavos, de raza africana; pero la esclavitud sufrió allí una lenta transformación: desde el siglo XVI, la colonia no tuvo riqueza suficiente para continuar la importación de africanos, y la esclavitud fue disolviéndose hasta que, cuando se proclamó la abolición, no suscitó ningún problema pues los esclavos no representaban bienes de importancia; con el poco desarrollo de la agricultura, eran, más que nada, sirvientes domésticos. Encima de los esclavos, existían los jornaleros que trabajaban para los propietarios de tierras (el número de estos jornaleros era escaso en la época colonial, pero aumentó después de la independencia); los pequeños cultivadores, o más bien que cultivadores, explotadores de lo que el suelo les regalaba, sin preocuparse por aumentarlo y contentándose con muy poco para vivir; los obreros de las ciudades, los sirvientes, y, como en toda sociedad arcaica y sin riquezas, las mujeres, sobre las cuales pesaba el abrumador trabajo doméstico de antaño: arreglo de casas amplias, cocina, costura, tejido (hasta el siglo XVIII, la tela se tejía en la casa), a veces tenían que contribuir a los ingresos de la casa mediante la costura para extraños, la fabricación de dulces o la enseñanza de primeras letras, o todo junto. En las clases humildes, las mujeres agregaban a sus trabajos el lavado, el pequeño comercio de ventorrillos y

hasta pequeñas industrias como las velas de sebo, el tejido de asientos y respaldos de sillas, de estereras, de sombreros, en las cuales perduran a veces tradiciones indígenas.

El *elemento superior* de la sociedad estaba constituido por los propietarios urbanos que alquilaban casas (una minoría, porque lo común era poseer casa propia); los propietarios rurales de cierta cultura, que personalmente dirigían el trabajo de sus campos y constituían la clase más seria (abundaban en el norte del país, en la región llamada el Cibao); los comerciantes; los profesionales; los militares; los políticos. Los dos últimos elementos, con la colaboración de los profesionales muchas veces, constituyeron a partir de la independencia una clase que vivía a expensas de las demás a través del gobierno, y, cuando los gajes del presupuesto no alcanzaban, organizaban revoluciones. Pero no todas las revoluciones tuvieron ese carácter: se exceptúan, por ejemplo, las de 1873 y 1899.

“El dominicano —dice el doctor Francisco Henríquez y Carvajal, describiendo la vida de fines del siglo XIX—, se abandona a la dulce vida soñolienta, por desgracia no soñadora, de los que no sienten el poderoso estímulo de las necesidades... ¿Qué le importa a él el estado rudimentario de organización social y económica en que vive? Tiende la vista sobre sus campos, contempla la llanura o las montañas, respira el fresco ambiente de su región paradisíaca, sabe que allí hay un arroyo cristalino en donde bebe y se baña deliciosamente, que la tierra pródiga sin esfuerzos le rinde el alimento sabroso, que sus animales de crianza viven y se reproducen sin costarle pena; pues ¿qué más? Y así pasan las horas y los días en delicioso giro, sin quebrantos y sin tormento”.

Aquella sociedad tenía caracteres patriarcales, no solo por su tranquilidad, sino porque las familias se agrupaban numerosas en torno de un jefe. Bajo el *pater familias* vivían, no solo sus descendientes inmediatos, sino toda especie de parientes en grados diversos, todo una *clientela*, como se decía en Roma, de agregados, o, como les llama el pueblo, *arrimados*, a la cual se sumaba la servidumbre numerosa. Abundaban las casas donde los habitantes normales eran entre veinte y treinta personas.

La vida en aquellas condiciones puede aparecer poco interesante para un hombre del siglo XX, acostumbrado a movimiento y tráfico. Pero en aquella tranquilidad, en aquella somnolencia, se gozaba de larga felicidad.

Había, además, extraordinaria honradez: el país nunca ha conocido bandidos y hasta hoy es costumbre viajar sin tomar precauciones. El novelista Francisco Gregorio Billini ha descrito esta felicidad idílica en su *Engracia y Antoñita*, donde pinta su Arcadia natal, el pueblo de Baní.

Había pocas pretensiones sociales. Aunque entre los hombres que fundaron familias en los orígenes de la colonia hubo buen número que provenían de solares ilustres o por lo menos hidalgos (Heredia, Mendoza, Guzmán, del Monte, Oviedo y tantos otros), la gradual nivelación de la riqueza, unida al fondo democrático del espíritu español, fue borrando las diferencias.

En cuestión de raza, no hay los fuertes prejuicios que reforzó en Cuba la persistente importación de esclavos en el siglo XIX: el prejuicio es, pudiéramos decir, estético. La era colonial, que tuvo dos universidades y otras instituciones de cultura, dejó una gran reverencia por la actividad intelectual. Todavía recuerdo cómo en mi infancia veía huellas del antiguo “criterio de autoridad” en materias intelectuales, y recuerdo hacia qué años empiezo a notar la aparición del espíritu irreverente, general hoy en el mundo, que nos ha entregado a la abierta *lucha de competidores* en el orden de la cultura como en el orden económico.

La única nube que turbaba la felicidad patriarcal eran, en el siglo XIX, las revoluciones. Como en toda la América Latina, una parte del elemento político y militar estuvo a punto de hacer naufragar allí la civilización. Como en toda la América Latina, tiranos y revolucionarios estuvieron a punto de *descivilizar* el país, cuya vida normal solo persistía a través de los esfuerzos del núcleo de productores sufridos y persistentes, de las mujeres, heroicas sostenedoras del hogar desatendido, por el “hombre superior” (a quien tenían que mantener ellas, con trabajos modestos, cuando faltaba el puesto político), y del grupo de los iluminados, de los desinteresados que a veces lograban intervenir en el gobierno y que siempre difundían luz a través de la enseñanza.

Ahora, aquella sociedad está transformándose, después de una compleja crisis que se extiende de 1899 a 1916; hoy, la ley que impera es la ley del siglo XX, la que pide a todo habitante de la Tierra su porción de trabajo, su parcela de actividad.

► *Patria*, Santo Domingo, 20 y 25 de diciembre de 1926: *Revista de Educación*, órgano del Consejo Nacional de Educación. Año IV. No. 16. Sexta Época, 1932, pp. 80-85.

TEMAS LITERARIOS

BREVES NOCIONES DE FILOLOGÍA

I

Las lenguas son de tres tipos: lenguas monosilábicas, lenguas aglutinantes y lenguas de flexión.

El nombre de monosilábico, aplicado al primer tipo, no es muy exacto, pues las palabras que constituyen esas lenguas no son necesariamente monosílabos; pero todavía en castellano no existe ningún otro nombre que lo haya sustituido, en el uso general, para designarlas. En francés se les llama *isolantes*; en inglés *isolating* (aislantes). En estas lenguas cada elemento verbal está aislado y no se combina con otro; por ejemplo, la palabra española *vivieras* contiene a varias ideas (el verbo *vivir*, el modo subjuntivo, el tiempo pasado, la persona segunda, el número singular); en una lengua monosilábica cada una de esas ideas se expresaría por una palabra separada. A este tipo pertenecen el chino (monosilábico), el egipcio antiguo (disilábico), y varias lenguas de la Polinesia.

La lengua aglutinante es la que procede uniendo varias palabras para formar una sola y expresar con ella la combinación de las varias ideas representadas por cada una de las partes.

Las lenguas inflectivas o de flexión son aquellas en que la variación de ideas con relación a una palabra se expresa introduciendo cambios en ella. Estos cambios pueden ocurrir:

1. En la parte final o desinencia de la palabra: así ocurre comúnmente en castellano (ejemplos: *gato, gata, gatos, gatas; vivo, vives, vive*);
2. En la raíz o parte fundamental de la palabra, según se ve frecuentemente en las lenguas germánicas (ejemplos: inglés, *drink, drank, drunk*; alemán, *apfel, aepfel; sind; seid; werde, wirst*) y a veces en las románicas (ejemplos: *pongo, puse; digo, dije*);
3. Al principio de la palabra, según se ve en el participio de verbos alemanes (ejemplos: *habe, hatte, gehabt*).

No existe probablemente, en la actualidad, ninguna lengua aglutinante pura, y aun las inflectivas no son puras sino tal vez en la familia semíti-

ca. Como ejemplo de lenguas aglutinantes se citan comúnmente las uralo-altaicas; las indo-europeas se clasifican como inflectivas, aunque a veces es activa en ellas la aglutación (por ejemplo, en alemán) y en una por lo menos, el inglés, se observa el retorno o acercamiento al tipo monosilábico o isolante.

II

La clasificación científica de todos los idiomas es muy extensa. Como clasificación breve puede darse la siguiente:

1. Familia indo-europea.
2. Familia semítica (ejemplos: *hebreo, fenicio, asirio, sirio, árabe, abisinio*).
3. Familia hamítica (ejemplos: egipcio antiguo y cóptico, lenguas libias o bereberes, lenguas etiópicas del África Oriental).
4. Familia asiática monosilábica (ejemplos: *tibetano, burmés, siamés, chino*).
5. Familia uralo-altaica (cinco grupos: tungusiano, por ejemplo el manchú; mongol; turco; samoyedo; fino-úgrico, que incluye el finlandés y el húngaro).
6. Familia dravídica (Sur de la India).
7. Familia malayo-polinesia (ejemplos: malayo de Malaca, lenguas de Sumatra, Java, Borneo, filipino, malgache, lenguas polinesias).
8. Familias oceánicas (ejemplo: lenguas de Australia).
9. Familia caucásica (ejemplo: el circasiano).
10. Idiomas aislados en Europa: el vasco y el antiguo etrusco.
11. Familia sudafricana.
12. Lenguas del África Central.
13. Lenguas indígenas de América.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Jakob Grimm, Wilhelm von Humboldt y Max Müller, importantes pero anticuadas.

W. Kundt. *Volkerpsychologie (Psicología de los pueblos)*, t. I: *Die Sprache* (La Lengua).

Van Ginneken. *Principes de linguistique psychologique*, París, 1907.

Albert Dauzat. *La vie du langage*, París, 1910.

- _____. *La philosophie du langage*, París, 1912.
- Delbrück. *Einleitung in das Sprachstudium (Introducción al estudio de las lenguas)*, Leipzig, primera edición, 1880; quinta edición, 1910. Hay traducción inglesa.
- A.H. Sayee. *Principles of Comparative Philology*, Oxford, 1874, 1879 (anticuada).
- A. Hovelacque. *La linguistique*, París, 1876 (anticuada).
- A. H. Sayee. *Introduction to the Science of Language*, Oxford, 1879 (anticuada).
- H. Ortel. *Lectures on the Study of Language*, Nueva York, 1901.
- Edward Sapir. *Language*, Nueva York, 1922.
- F. de Saussure. *Cours de linguistique générale*, París, Lausana, 1916.
- O. Jespersen. *Language: its Nature, Development and Origin*, Londres, 1922.
- J. Vendryés. *Le langage: introduction linguistique á l'histoire*, París, 1922.
- Hermann Paul. *Prinzipien der Sprachgeschichte (Principios de historia del lenguaje)*, Halle, 1886, cuarta edición, 1909.
- Strong, Logeman & Wheeler. *The History of Language*, Londres, 1891.
- Henry Sweet. *The History of Language*, Oxford, 1900.
- M. Breal. *Éssai de semantique*, 5^{ta} edición, París, 1911.

III

LENGUAS INDOEUROPEAS

Las lenguas indoeuropeas se hablan en Europa y en una porción de Asia que se extiende desde el Mediterráneo hasta la India. Todas las lenguas que se hablan en Europa pertenecen a este tipo, excepto el vasco, el húngaro, el finlandés (si bien en el vocabulario, por lo menos ha sufrido grandes invasiones del sueco) y el turco. Los colonizadores europeos han extendido sus lenguas a otros continentes, en particular a las dos Américas, donde se hablan ahora el español, el portugués, el francés, el inglés y en pequeña escala otras como el danés (Islas Vírgenes).

Se dividen las lenguas indoeuropeas en dos grupos: el grupo Satem y el grupo Centum; al comienzo de estas dos palabras, que representan el número 100, se encuentra, en las lenguas del primer grupo, un sonido sibilante (principalmente la *s*) y en las del segundo un sonido gutural o

velar (especialmente el sonido *k*). Dentro de cada grupo hay cuatro familias; la clasificación se basa en primer lugar en la estructura morfológica y en segundo lugar en el vocabulario y la sintaxis.

Al grupo Satem pertenecen las familias:

1. Indo-iranian: comprende:
 - a. El sánscrito, el práctico y otras lenguas de la India;
 - b. el zendo;
 - c. el persa antiguo y el moderno.
2. Armenia (probablemente relacionada con el antiguo frigio).
3. Balto-eslavónica: comprende:
 - a. El ruso con sus variedades, el búlgaro antiguo y el moderno, el serbio, etc.;
 - b. el polaco, el checo o bohemio, etc.
4. Albanesa (posiblemente relacionada con el antiguo ilirio).

Al grupo Centum corresponden las familias:

1. Helénica: comprende el griego antiguo con sus variedades, —arcadio y ciprio, eólico, jónico y ático, dórico—; y el griego moderno.
2. Céltica: comprende:
 - a. Las lenguas de P, —galés, bretón de Francia, cómico, que murió en el siglo XIX, y lenguas muertas como el galo antiguo—.
3. Germánica o teutónica: comprende:
 - a. El gótico;
 - b. lenguas escandinavas, —el nórdico antiguo, del cual nacieron el sueco, el islandés y el danés con su variedad el noruego—;
 - c. lenguas germánicas occidentales, como el alemán con sus variedades antiguas y modernas, el bajo franco, del cual se derivan el holandés y su variedad el flamenco, el frisón y el inglés.¹

¹ Generalmente se clasifica al inglés entre las lenguas germánicas pero hay quienes se inclinan a considerarlo como lengua mixta, germano-románica. He aquí la historia del inglés: en las Islas Británicas se hablaban lenguas célticas al comienzo de la era cristiana (de ellas sobreviven cuatro); los romanos llevaron el latín a Inglaterra durante cuatro siglos, pero no destruyeron el idioma céltico (británico); en el siglo V llegaron de Dinamarca y de la Alemania del norte los invasores germánicos, y durante seis siglos el idioma anglosajón o

4. Itálica: comprende lenguas muertas, como el osco, el umbro y el latín, y lenguas vivas derivadas del latín, que reciben el nombre de románicas o romances.

BIBLIOGRAFÍA

A. Fick. *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen* (*Diccionario comparado de las lenguas indo-europeas*). 3 vols. 1890-1908.

A. Millet. *Les dialectes indoeuropéens*, París, 1908.

Brugman y Delbrück. *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen* (*Summa de la gramática comparada de las lenguas indoeuropeas*), 1886-1900; hay nueva edición. Parte de la obra (fonología y morfología) está traducida al inglés.

IV

LENGUAS ROMÁNICAS

Las lenguas románicas son (enumerándolas por orden geográfico de oriente a occidente):

inglés antiguo se impuso (con cuatro variantes regionales), suplantando al latín y al británico, y recibiendo de ellos muy poca influencia. A partir del siglo XI con la invasión normanda o francesa, el idioma anglosajón pasa a segundo término, y la gente culta habla y escribe francés; durante los siglos XII y XIII, Inglaterra es literariamente mera prolongación de Francia: el idioma anglosajón está sumergido, y solo produce una que otra obra. Cuando el inglés renace, o nace, en el siglo XIV es muy distinto ya del anglosajón: la mitad de su vocabulario proviene del francés; sus flexiones se han simplificado (y continuarán simplificándose hasta llegar a la extrema sencillez de hoy) y a veces se han modificado en direcciones semejantes a las de las lenguas románicas (v. gr., los plurales existían en el anglosajón, pero no eran los únicos ni los principales): su sintaxis se hace muy parecida a la francesa. El inglés no se detiene ahí: continúa evolucionando y solo adquiere su forma actual durante los reinados de Isabel y Jacobo, con Shakespeare, Bacon y la traducción de la Biblia. Bibliografía: O. Jespersen, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, Heidelberg, 1909; *Progress in Language*, Londres, 1894; O. F. Emerson, *History of the English Language*, Londres y Nueva York, 1894; Henry Bradley, *The Making of English*, Londres, 1904; Henry Sweet, *The History of English Sounds*, Londres, 1874 (con varias ediciones posteriores retocadas); *The Cambridge History of English Literature*.

1. El rumano,
2. el dalmático,
3. el rético o reto-romano,
4. el italiano,
5. el sardo,
6. el provenzal,
7. el francés,
8. el catalán,
9. el español,
10. el gallego-portugués.

No todas las clasificaciones están de acuerdo. Así vulgarmente se cree que en Cerdeña se hablan dialectos italianos, pero los filólogos estiman el sardo como idioma aparte, y precisamente como el más antiguo de todos los romances, el primero que se desprende del tronco latino. Hay quienes clasifican el catalán como simple variedad del provenzal, del cual apenas se distingue hasta el siglo XIII, pero otros los separan, porque durante seis centurias han ido alejándose gradualmente el uno del otro. El gallego y el portugués son, a los ojos del vulgo, dos lenguas distintas, pero no sino dos formas en una misma lengua, y hasta el siglo XVI no había gran diferencia entre ellos. Hay quienes dividen el italiano hablado en varias ramas, que les parecen tan diversas entre sí como el francés y el provenzal. Hay quienes dividen el territorio románico de Francia no en dos, sino en tres regiones, y en la región del sudeste colocan como grupo aislado de dialectos el franco-provenzal o francés sudoriental.

Las lenguas románicas nacieron en aquellas regiones del antiguo Imperio Romano que llegaron a latinizarse completamente. Al desmembrarse el Imperio (siglo V), fue muy rápida en cada región aislada la evolución del latín hablado, latín vulgar; así nacieron, no los actuales idiomas, sino multitud de dialectos dentro de cada país. Cuando, más adelante, en las diversas porciones del antiguo Imperio volvieron a constituirse unidades políticas de importancia, se iniciaron movimientos de unificación lingüística. Después del siglo X, las lenguas románicas comienzan a escribirse, tanto en documentos oficiales como en obras literarias (hasta entonces, solo al latín se le estimaba digno de la escritura). Con el tiempo, el dialecto de la región o de la ciudad dominadora se erige en lengua oficial de cada reino: así, el francés de París o de la *Île-de-France*. No basta la influencia política para crear la unidad

lingüística: la cultura, la actividad literaria, sirven también, y son esenciales para la fijación de la lengua. Cuando una lengua se vuelve culta, es decir, cuando sirve como medio de expresión para las ciencias y la literatura, conserva a través del tiempo mayor uniformidad que la lengua meramente hablada; y no solo a través del tiempo, sino a través de la distancia: v. gr., en el español, el portugués y el inglés escritos no hay diferencias sustanciales entre América y Europa.

Pero lo que más contribuye a fijar la lengua, a darle uniformidad, es la aparición de escritores de talento dominador. La unidad italiana en política no se realiza hasta el siglo XIX; pero la unidad de la lengua literaria la realiza Dante desde los comienzos del siglo XIV.²

El francés tiene muchos de los caracteres de la lengua culta durante la Edad Media, desde el siglo XI hasta el XV; sin embargo, vivió entonces en continua evolución y solo comienzan a darle fijeza los escritores del siglo XVI (Montaigne y la Pléyade, por ejemplo): quienes terminan la obra son los grandes escritores de principios del XVII, como Descartes y Corneille. El español llega a la adultez con *La Celestina* (1499-1502) y acaba de definirse con Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

Friedrich Diez. *Grammatik der romanischen Sprachen*, 3 vols, Bonn, 1836-43; quinta edición, 1882.

— Traducción francesa de A. Brachet, A. Morel-Fatio y G. París, París 1872-87; *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* (*Diccionario etimológico de las lenguas románicas*), 2 vols., 1852 (o 4?).

— *Grundriss der romanischen Philologie*, dirigido por G. Gröber, 3 vols., Estrasburgo, 1904 (1906?).

Meyer-Lübke. *Grammatik der romanischen Sprachen* 4 vols., Leipzig 1890-1901. Traducción francesa de E. Rabiet y A. Doutrepoint, 4 vols., París, 1890-1905.

— *Romanischen etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1911.

— *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft* (*Introducción al estudio de la lingüística romance*), Heidelberg, 1901, 2ª edición 1909, Traducción española de Américo Castro, Madrid, 1911.

² Según Foerster, Benvenuto Cellini la completa en el siglo XVI.

- G. Korting. *Lateinische-romanisches Wörterbuch*, 3ª edición, Paderborn, 1907.
- E. Gorra. *Lingue neolatine*, Milán, 1894.
- E. Boureiez. *Elements de linguistique romance*, París, 1910.
- A. Zauner. *Romanische Sprachwissenschaft*, 3ª edición Leipzig, 1914.
- P. Savi-Lopez. *Le origini neolatine*, Milán, 1920.
- G. B. Festa. *Glottología romana*, Turín, 1904.
- P. E. Guarneno. *Fonología romanza*.

► *Panfília*, núm. 3, Santo Domingo, 15 de agosto de 1923, pp. 8-9-12; y núm. 4, 30 de agosto de 1923, p. 2.

EN BUSCA DEL VERSO PURO¹

¿Será cierto que hay dos únicos modos de expresión verbal: el verso y la prosa? ¿Y será cierto que el verso y la prosa deben mantenerse puros, antitéticos e inconfundibles entre sí? Vivimos bajo el terror de que nos descubran parentesco con el inmortal *bourgeois gentilhomme*. Y más si el parentesco existe. Pero padecemos escrúpulos innecesarios. Quizás M. Jourdain era menos tonto de lo que Molière creía, como Bouvard y Pécuchet eran menos tontos de lo que Flaubert creyó. Quizás no era M. Jourdain quien se equivocaba, sino el maestro de retórica, según hábitos de su tribu. Recordemos al árabe describiendo la prédica de Mahoma: “No es poesía, ni es prosa, ni es lenguaje mágico, pero impresiona, penetra...”

INTERMEDIO POLÉMICO²

Leopoldo Lugones, maestro del verso y de la prosa, los define y los declara inconfundibles: en verdad, *sus* versos nunca se confundirán con *su* prosa. Cree que verso es ley. No existe verso libre. Cuando la “agrupación de palabras” que llamamos verso no está sumisa a la ley de la cantidad silábica, al juego de las sílabas largas y breves, como en griego y en latín clásico, debe caer bajo la ley de la rima, como en el latín de la Edad Media y en las lenguas románicas. Nuestro antiguo verso libre, el endecasílabo blanco, sin rimas, que Boscán trajo de Italia

¹ El presente estudio desarrolla las ideas principales que expliqué en la primera lección del curso sobre *Problemas del verso castellano*, en el Colegio de Estudios Superiores. La primera versión se publicó en la revista *Valoraciones*, de La Plata, 1926-1928, núms. X, XI y XIII. / Lo rehice para enviarlo como contribución al homenaje que se proyectó en 1930 en honor del ilustre pensador e íntegro ciudadano de Cuba Enrique José Varona y que no llegó a publicarse hasta 1934. [Nota de PHU aparecida en *Pedro Henríquez Ureña*, antología de textos del maestro dominicano, prologada por Ernesto Sábato Ediciones Culturales Argentinas, p. 169, 1967. N.d.e.]

² Este acápite fue suprimido en las ediciones siguientes: desde el *Homenaje a Enrique José Varona* (1935) hasta *Estudios de versificación* (1961). N.d.e.

a España, no es más que “prosa monótona”. Aquel buen luchador tradicionalista que fue Cristóbal de Castillejo pensaba como Lugones y decía de Boscán y los suyos:

Usan ya de cierta prosa
medida sin consonantes...

Pero “basta que haya rima para que resulten versos las más variadas y audaces combinaciones métricas”. Ejemplo: *Lunario sentimental*.

Cuando empezaba a olvidarse la polémica que ardió meses atrás en torno de sus tesis, Lugones reaviva el fuego (*La Nación*, 13 de julio), a propósito de José Pedroni y su *Gracia plena*: hasta encuentra la fórmula de su disgusto llamando “antiverso” al renglón de los poetas de vanguardia.

Leopoldo Marechal, docto en prestidigitaciones de imágenes y de ritmos, le advierte a su “tocayo y maestro”, reloj en mano, que en la hora actual “el hombre está cansado de métrica y pide versos libres”... “La métrica y la rima nacieron: 1º, en la necesidad de estimular la memoria; 2º, en la pobreza del lenguaje... Son recursos bárbaros...” Leyes y teogonías “revisten formas métricas en sus originales: el verso era una percha terminada en el gancho de la rima, que se colgaba en el ropero de la memoria... La métrica fue el pantalón corto de la poesía: *ahora* la poesía es adulta”. ¿Qué es el verso libre, el nuevo? Nos quedamos a oscuras. Porque negación no es definición.

Jorge Luis Borges, poeta fino y fuerte, cuya amistad con el pensamiento y el estudio se hace ejemplar en medio de nuestra incurable ligereza, tercia en la lucha, pero solo para atacar la rima, flanco débil del enemigo, con armas extraídas del arsenal de Milton: viejas, pero eficaces. La querella de la rima durante cuatro siglos le ofrecería rico armamento, si lo quisiera.

Marechal, creyente en el progreso como cualquier devoto del positivismo ¡y en el progreso artístico!, habla de métrica como si la hubiéramos inventado ayer, en tiempos de Zorrilla, consciente y deliberadamente, para facilitar el aprendizaje de la doctrina cristiana y el Código Civil. Porque la antigüedad... ¿Cree el *retrucador* que hay rimas en la *Teogonía* hesiódica, en los cantos del *Rig Veda*, en los himnos sumerios? ¿Cree que hay métrica siquiera en las profecías de los hebreos? Y decir que “la música del verso es pobre como música” es engañarse con una metáfora: cf. Guillermo Juan, *Diccionario de metáforas*, Buenos

Aires, Editorial Proa, 1928. Que “las poesías de Verlaine son más hermosas traducidas libremente al castellano”. Francamente...

El maestro definidor lleva ventaja al juvenil tocayo en la perspectiva histórica: habla del verso en el compás de treinta siglos; pero habla como si el verso se hubiera inventado en Grecia o solo en Grecia. ¿Dirá que para explicarnos el verso español nos basta con el Mediterráneo? El verso español hasta fines del siglo XIX, tal vez sí. Pero no desde aquellos *Heraldos* de Rubén Darío, heraldos inconscientes de ejércitos futuros. La actual invasión de los ejércitos del verso sin medida ni rima es para muchos desazón y plaga, es la lluvia de fuego, la abominación de la desolación. Pero es.

BARRIDO

Las nociones usuales sobre el verso son incompletas, o limitadas, o equivocadas. Cada quien parte, para definirlo, de su idioma propio y de sus propios métodos de versificar. Con tal punto de partida, equivocan la ruta y hasta descarrilan. Hace falta la noción genérica. La gente de lenguas germánicas no oye el verso de lenguas romances sino después de aprendizaje especial. Filólogos alemanes³ hay que se enredan al explicar el verso italiano: se empeñan en ajustarlo a nociones germánicas sobre el acento y hasta sobre el valor de las vocales en grupo. Pulula en escritores ingleses la confesión de sordera para el verso francés: cosa sencilla les estorba, el valor pleno que conservan para el metro las sílabas mudas. Pero creo que muchos ingleses no entienden todavía su propio verso, hijo confuso de dos familias contrarias, capaz de traicionar unas veces al padre acento y otras veces a la madre sílaba: así me lo confirman los formidables volúmenes de Saintsbury. Donde no por eso falta la perentoria declaración de que ningún extranjero comprende el verso inglés... ¿Y el secular problema semítico? ¿Y todos los problemas de Oriente, lejano y cercano, de India y de China, de Persia y de Arabia, con su multitud de formas intermedias entre el verso y la prosa?

En castellano,⁴ después de siglos beatos de realismo ingenuo, desde Nebrija nos dedicamos laboriosamente a complicar y falsear nuestra

³ En lugar de “filólogos alemanes”, en la edición de *Valoraciones*, leemos: “como Karl Vossler ¡jefe de escuela!”. A partir de ahora, citaremos esta edición como *Val.* N.d.e.

⁴ *Val.*: en lugar de “En español”. N.d.e.

noción del verso. Tiempo y paciencia lo alcanzaron al fin: los preceptistas latinizantes decidieron que procedíamos como en Grecia y Roma, combinando sílabas largas y breves. Por fortuna, los poetas no leían los tratados y componían “de oído”, como el músico de pueblo “que no sabe nota”: confiándose al hábito, evitaban el error de los libros. Después que Bello y Maury nos devolvieron a la ley real de la sílaba de cantidad única, padecemos cerca de cien años nueva sordera: toda obra poética del idioma creímos explicarla con el verso de número fijo de sílabas. Hombres eminentes perdieron largas horas de su vida en el minucioso error de constreñir en medida exacta los poemas de versificación irregular: Cornu con el *Cantar de Mio Cid*, Marden con el *Fernán González*, Pietsch con los *Disticha Catonis*. La historia de las letras españolas⁵ nos avisa que nuestro verso puede ceñirse a tres normas —la medida, el acento, la rima— o vivir libre de cualquiera de ellas. Los poetas de vanguardia⁶, ahora, nos gritan que debe libertarse de las tres.⁷

RITMO

Desatando al verso de la cadena de rigores con que se pretende sujetarlo, todavía se aferra al último eslabón: la ley del ritmo. ¿Es justa, entonces, la familiar definición del verso como *unidad rítmica*?

Sí: la definición es justa siempre que se encierre dentro del círculo exacto de definición mínima, siempre que se recoja estrechamente dentro de la noción limpia y elemental de *ritmo*, apartando de sí cualquier enredo con la idea de acento o de tono o de cantidad, cualquier exigencia de igualdades o siquiera de relaciones matemáticas.

El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como “agrupación de sonidos”, obedece solo a una ley rítmica primaria: la de la repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso, en sencillez

⁵ Val., “castellanas”. N.d.e.

⁶ Val., “Los ultraístas” en lugar de “Los poetas de vanguardia”. N.d.e.

⁷ Aquí concluye esta parte, con la siguiente oración que luego será eliminada de las versiones posteriores, por tratarse ya de un ensayo no publicado por entregas: “En artículo posterior trataré de definir el verso en fórmula que abarque todas sus especies. La Plata, 1926”. N.d.e.

pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series: para formar series, las unidades pueden ser semejantes o desemejantes.⁸

La unidad aislada carece de valor: la serie le da carácter rítmico y la frecuencia del uso le presta apariencia de entidad. Cuando decimos que frases como “Lo cierto por lo dudoso” o “Amar sin saber a quién” o “En un lugar de la Mancha” son versos octosílabos, es que la abundancia de aquel tipo métrico en la poesía española crea costumbre y obliga al oído a reconocerlo suelto o dentro de la prosa.⁹ Cualquier tipo de versificación, cuando es nuevo, cuando falta la costumbre de él, desconcierta al oyente: los tradicionalistas sentencian que “no es verso”, que “suena mal al oído”. Así se dijo del endecasílabo español en el siglo XVI; así, a fines del XIX, de la rica versificación de Rubén Darío y los suyos: todavía se oyen ecos de aquella disputa cuando estalla otra nueva.

VERSO, MÚSICA Y DANZA

La definición mínima, abstracta, como no pide igualdades ni relaciones matemáticas, se contenta con cualquier serie de unidades fluctuantes. Pero la realidad histórica del verso impuso limitaciones. El verso nace junto con la música, unido a la danza: nace sujeto al ritmo de la vida, que si con el espíritu aspira a la libertad creadora, con el cuerpo se pliega bajo la necesidad inflexible: sobre el cuerpo pesan todas las leyes

⁸ En todo ritmo de sonidos hay por lo menos dos elementos distintos: los sonidos y el intervalo de silencio que los separa: “El ritmo concreto —dice Paul Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, tres vols., París, 1909-1910— “...está constituido por una división perceptible del tiempo o del espacio en intervalos sensiblemente iguales” (intervalos rítmicos). O bien “el ritmo está constituido por el retorno, a intervalos sensiblemente iguales de determinado fenómeno o siquiera del signo que hace perceptible la división del tiempo o del espacio”. Los intervalos de verso a verso, las pausas, son “sensiblemente iguales”, pero los versos, las unidades contenidas dentro de las pausas, pueden no ser iguales, ni siquiera semejantes. No debe olvidarse que el ritmo, en el arte, es mental, es impuesto por el espíritu, aunque se apoye en fenómenos concretos.

⁹ “El hábito de los metros artísticos —observa Landry, *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, París, 1911— ha creado en nosotros la tendencia a ver el metro en todas partes, hasta donde no está”. Del “papel activo del espíritu en la percepción métrica” trató, con ejemplos abundantes de versos castellanos, el pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira en su libro *Sobre la percepción métrica*, Barcelona, 1920.

de la materia, desde la gravitación. El hombre que habla, como su esfuerzo físico es escaso, puede olvidarlo y gozar la ilusión de la libertad: en su ilusión ningún cauce lo contiene, ningún dique lo detiene. Río inextinguible de la palabra pura, cuyo murmullo trasciende a la plática encendida de Santa Teresa y al cuento de nunca acabar que es el *Quijote*¹⁰. Pero el hombre que danza no se siente libre: corazón y pulmones le dictan su ritmo breve. La danza está obligada a la conciencia del límite; cada paso de danza tiene su límite.

Históricamente,¹¹ el verso nace con la danza: es danza de palabras, danza de sonidos de la voz. Los nombres arcaicos que designan el verso y la música y la danza son, en su origen, comunes a los tres: *areíto* entre los indígenas de Santo Domingo, o *coro* entre los griegos, son nombres indivisos del baile con canto. Y hasta nuestro día las artes del hombre rústico, y aun las del vulgo en las ciudades populosas (tango en Buenos Aires o jazz en Nueva York), conservan los tres metales en confusión, como en veta nativa.

LIMITACIONES HISTÓRICAS

Así, el verso, al nacer, no se modela sobre la onda inagotable de la charla libre, sino en los giros parcos de la danza¹². La primera limita-

¹⁰ “El ritmo de la voz es casi completamente libre. El peso de los órganos... insignificante... No hay más resistencia que la de la atmósfera”, dice Landry. Pero “las series rítmicas... están limitadas por la necesidad de respirar...”. “Ejemplo notable de desproporción entre la energía motriz y la sonora”. Landry le llama metro a la especie de ritmo cuyos caracteres son el isocronismo de los tiempos y la acentuación o diferenciación de intensidad: “El ritmo, actividad del cuerpo, es esencialmente energía y desarrollo continuo de la energía; el metro, creación del espíritu, es ante todo duración e igualdad de duración en una serie discontinua”. Así, en el verso, “el isosilabismo es creación del espíritu”: se da en idiomas donde la sílaba es siempre variable en su duración, sin cantidad aproximadamente fija, como en las lenguas de la India antigua y de Persia, de Grecia y de Roma.

¹¹ Val., “En la historia”, en lugar de “Históricamente”.

¹² No existiendo disparidad de *esencia*, sino de *organización*, entre el habla y el canto, la música de la voz —origen de toda música— nace libre, sin vallas, como la plática. ¿Estará olvidada en América la jugosa tradición española de la mujer que canta todo el día sobre sus labores? ¡Y el pájaro! El baile es quien dictó a la música el compás, y en él arraiga la profusa vegetación de leyes rítmicas que el Occidente hizo culminar, como en finales, supremas, abrumadoras flores de invernadero, en las rosas centifolias de la sonata, el cuarteto y la

ción que padece va contra la longitud: ha de ceñirse a formas breves; no admite prolongación indefinida: de ahí que la conciencia del límite perdure hasta en Whitman o en Claudel o en Apollinaire. El español antiguo no se arredraaba ante dieciocho sílabas; ni el griego ante veinticuatro; ni el árabe ante treinta. Pero tales cifras se alcanzan raras veces con la sílaba como elemento puro: se requieren apoyos rítmicos. En la métrica regular del español, el verso llega sin dificultad hasta nueve sílabas; de ahí en adelante, para construir la entidad sonora, pide auxilios: cortes o cesuras, acentos interiores fijos.

Sobre la unidad fluctuante, elástica, con que se contenta la definición mínima, la realidad histórica impone nuevas limitaciones al verso: el grupo de sonidos, de fonemas, que lo constituye, a más de no prolongarse indefinidamente, requiere contornos exactos. Hay que saber dónde empieza y dónde acaba la entidad rítmica. Y siendo la palabra punto en que se cruzan sonido e idea, el término se fija, o por procedimiento fonético, o por procedimiento intelectual.

Entre los procedimientos fonéticos, el más fácil será exigir semejanza, aproximación aritmética entre los versos de cada serie: en su natural desarrollo, esta tendencia llevará a pedir igualdades estrictas. La fluctuación no nace como libertad absoluta. En sus comienzos históricos, el verso fluctúa dentro de márgenes que nunca rebasa: el número de sílabas no crece ni mengua demasiado. Se sabe cuándo el poeta canta en versos largos y cuándo en versos cortos; dominando la fluctuación hay siempre paradigmas inconscientes. Menéndez Pidal ha descubierto la ley matemática que, a hurto de los poetas, gobierna la fluctuación, según la frecuencia del uso, en seis o siete poemas de la Edad Media española. En el verso largo del *Cantar de Mio Cid* (siglo XII) y del *Roncesvalles* (siglo XIII) predominaba la medida de catorce sílabas; le seguía, en orden de frecuencia, la de quince; luego, la de trece; luego, la

sinfonía. Después, la influencia de los ritmos danzantes ha ido declinando: la “melodía infinita” de Wagner es en su esencia el ideal contrario a la danza. Separada del baile, la música fluctúa con amplia soltura rítmica: el Occidente la conoce en el canto llano de la Iglesia Católica y en el cante hondo de los gitanos, herencias de civilizaciones orientales con largas tradiciones de música libre, música sin compás. Sobre los orígenes del verso, son muy interesantes las observaciones (que he leído después de escritas estas páginas) de Karl Bücher en su famoso libro *Arbeit und Rhythmus*, donde habla del ritmo del trabajo como antecedente del ritmo métrico.

de dieciséis... La fórmula aritmética es curiosa: doble corriente de medidas que crecen y de medidas que decrecen:

15 16 17 18
14
13 12 11

Y el verso corto de la cántica de los veladores, en el *Duelo de la Virgen*, del maestro Gonzalo de Berceo, fluctúa en sentido contrario:

10
9
8

La fluctuación inicial, con sus ondulaciones graduales, no permite que conscientemente se hagan alternar versos de longitudes disímiles. La historia nos da como tardía la combinación de versos francamente desiguales, especie de síncope de la versificación. En Grecia, el metro épico, en hexámetros uniformes, precede al metro elegíaco, en dísticos de hexámetro y pentámetro; todavía son posteriores las combinaciones complejas, como en las odas de Píndaro y los coros de la tragedia. En España, la copla de pie quebrado hace su aparición después de tres siglos de renglones parejos, regulares o irregulares.

El procedimiento intelectual para definir la entidad rítmica será exigir que cada verso termine en el final de una palabra (no a la mitad de ella, como en Sófocles o en Simónides) y lleve sentido completo: frase, por lo menos; si oración, mejor. En los orígenes del verso, y todavía después mientras vive como hijo del pueblo, cada unidad rítmica es unidad de sentido. La alteración de esta ley, cuando ocurre, es fruto de edades cultas. Existen idiomas que nunca se permiten violarlas: el árabe, el finlandés. En español, la ley rigió desde el *Mío Cid* hasta el *Rimado de Palacio*, y el cantar del pueblo la cumple todavía; en la poesía culta, la alteración es normal desde los tiempos de Juan de Mena. El siglo XII nos irá dando tantos conceptos como versos:

Mío Çid fincó el cobdo, en pie se levantó,
el manto trae al cuello, e adeliñó pora'león;
el león cuando lo vio, assí envergonçó,
ante Mío Çid la cabeça premió e el rostro fincó. . .

El cantar del pueblo, en el siglo XVI:

Morenica me llaman, madre,
desde el día que yo nací;
al galán que me ronda la puerta
blanca y rubia le parecí...

El siglo XVIII, en cambio:

El polvo y telarañas son los gajes
de su vejez. ¿Qué más? Hasta los duros
sillones moscovitas y el chinesco
escritorio, con ámbar perfumado,
en otro tiempo de marfil y nácar
sobre ébano embutido, y hoy deshecho,
la ancianidad de su solar pregonan. . .
(Jovellanos)

El verso libre de idiomas europeos, en nuestros días, tiende espontáneamente a cumplir la vieja ley, porque no necesita romper las unidades de sentido para construir unidades rítmicas:

Inmenso almendro en flor,
blanca la copa en el silencio pleno de la luna,
el tronco negro en la quietud total de la sombra,
cómo, subiendo por la roca agria a ti,
me parece que hundes tu troncón
en las entrañas de mi carne. . .
(Juan Ramón Jiménez)

Con mi soledad
tu ausencia se torna grande y sencilla
como la noche que baja al arrabal cansado. . .
(Nora Lange)

¿Qué correspondencia tendrá mi faz con la luna?
¿Qué correspondencia tendrá mi alma con el viento?
Soy el que fui hace siglos y no me conozco...
(Domingo Moreno Jimenes)

APOYOS RÍTMICOS

En los largos amaneceres de la poesía, el verso escinde sus caminos: uno, para acompañar a la danza y a la música; otro, para recorrerlo con la música sola, hasta aprender a separarse de ella. Y este verso que solo se canta —o se canturrea— admite suma simplificación: así se ve en la poesía narrativa de los tiempos heroicos, capaz de crecer y multiplicarse en bosques de epopeyas. Pero el verso de la danza, como la música

danzante, tiende al compás preciso. Ante todo, el verso largo se parte en dos, como la célula: el poema épico, en general, no llega a abandonar la norma; las dos porciones del renglón serán aproximadamente iguales, como en el *Mío Cid*, o francamente desiguales, como en el *Roland*. Pero la división avanza, y hay entonces, en vez de hemistiquios, pies, o ambas cosas.

Y, en vez de la medida fluctuante, la danza impuso medidas exactas: *acentos* de intensidad bien marcados, o *tonos*, o valores de sílabas (*cantidad*), o, finalmente, *número fijo de sílabas*. Apoyos rítmicos que definen agudamente la estructura del verso.

O bien el apoyo rítmico se busca en la homofonía, en la repetición de sonidos: la *rima* —igualdad o semejanza en la terminación de las palabras (a veces, como en el latín eclesiástico, basta la repetición del último fonema, vocal inacentuada, o, como en chino, la equivalencia de los tonos, sin equivalencia de los fonemas)—; o la *aliteración* —rima al revés, rima de los comienzos de las palabras, en que basta la igualdad de sus sonidos iniciales o en ocasiones (como en el inglés antiguo) el regulado contraste entre ellos. Rima y aliteración ocurren en el interior o en los extremos del verso: en el hecho histórico, la aliteración ha sido las más veces interior; la rima, exterior, de verso a verso. Pero la rima interior es más frecuente que la aliteración exterior.

Para ligar verso a verso se acude a la repetición, no ya de simples fonemas o tonos, sino de palabras enteras: el recurso halla su máximo desarrollo en el *encadenamiento*, muy conocido en la poesía trovadoresca de todos los idiomas románicos. La repetición ideológica toma principalmente la forma de *paralelismo*, rima de ideas, típico de la poesía hebraica.

Últimos son los recursos convencionales que nacen de la escritura y que el oído no atrapa, como el *acróstico*. Desdeñados como juegos pueriles en las literaturas occidentales, reciben mejor acogida en Oriente: así, el acróstico alfabético entre los hebreos¹³.

¹³ Los versos, al ligarse entre sí, es natural que produzcan combinaciones diversas. En la literatura arcaica de muchos pueblos se les encuentra en series amorfas, de longitud indefinida —tipo que representan los poemas homéricos y hesiódicos, el *Roland*, el *Cid*, el *Beowulf* de los anglosajones, el *Cantar de los Nibelungos*, y también en agrupaciones simples, la *sloka* de dos versos en el *Ramayana* y el *Mahabharatta*, el dístico desigual de la elegía helénica, los dísticos y tercetos paralelísticos de los hebreos, de los babilonios, de los egipcios, de los finlandeses, los dísticos rimados de *Aucassin et Nicolette* o del

FÓRMULAS DE VERSIFICACIÓN

Para desvanecer el prejuicio de que solo es verso el de nuestro idioma en nuestro tiempo, de que solo merece el nombre aquella unidad rítmica cuyas leyes nos son familiares, nada mejor que una peregrinación a tierras lejanas¹⁴. Los pueblos que nos son exóticos hablan lenguas cuyos sistemas gramaticales resultan irónicamente contrarios al nuestro; su música se organiza sobre escalas distintas de las nuestras. ¿No será natural que el verso difiera? Lo es.

El verso varía de pueblo a pueblo, de siglo a siglo. Pero varía menos que las armazones lingüísticas o los sistemas tonales, porque trabaja con material uniforme, la sílaba, arcilla sonora sujeta a modulaciones pero intacta en su esencia.

Si representamos con letras los recursos principales del verso, podremos resumir en fórmulas la versificación de todos los idiomas. Sean: A, la unidad fluctuante, de medida elástica; B, la combinación de versos desiguales; C, la cesura; D, el número fijo de sílabas; E, la regulación de la cantidad, el número fijo de valores de sílabas (largas y breves) ; F, los acentos de intensidad; G, la regulación de los tonos o diferencias de altura musical entre las sílabas; H, la rima; I, la aliteración; J, el encadenamiento; K, el paralelismo; L, el acróstico.

CHINA. La historia de su versificación, a juzgar por las descripciones, da estas fórmulas: A+H; D+F; D+G+H; B+D+H; D+G+K; D+G+H+K. La principal es, según parece, D+G+H+K: número fijo de sílabas y de tonos, con rima y paralelismo. La regulación del tono musical de las sílabas, cuyo cambio altera el sentido de las palabras, tiene formas sutiles: combinada con el paralelismo —que es antiguo de tres mil años— crea complicaciones microscópicas.

JAPÓN. D; B+D (la versificación típica; ejemplo, el Hai Kai, métricamente parecido al final moderno de las seguidillas españolas: tres ver-

Misterio de los Reyes Magos, los tercetos monorrimos del *Dies irae*, los cuartetos monorrimos de la cuaderna vía de Berceo y el Arcipreste. De ahí nace la estrofa; una vez nacida, toma las veredas de la complicación, hasta llegar a la selva de formas rigurosa y minuciosamente legisladas de la poesía china, o de la árabe, o de la sánscrita, o de la provenzal.

¹⁴ Hallé estímulo para esta investigación en la disputa (1926-1927) entre dos de los mejores poetas argentinos, Leopoldo Lugones y Leopoldo Marechal. El uno en contra y el otro en favor del moderno “verso libre”; pero los dos hablaban atribuyéndole al verso los caracteres del español, o, a lo sumo, del latino y el griego, como si no existiesen otros tipos.

sos, uno de cinco sílabas, uno de siete, otro de cinco). A veces hay paralelismo: D+K. Versificación cuya sencillez contrasta con los artificiosos enredos de la china. No hay rima en ningún caso.

Los HEBREOS. A+K; F+K; C+F+K; B+C+F+K; C+F+J+K; C+F+K+L. Después de centurias de discutir y divagar, la investigación ha llegado a puerto, gracias al timón de Sievers: la versificación hebraica, en los poemas y cantares de la Biblia, está constituida por pies acentuales, con número variable de sílabas. El paralelismo es usual, bajo formas varias: simples igualdades, o progresiones, o contrastes. El verso más común es el de tres acentos (*Libro de Job*; muchos Salmos); frecuente el de cuatro (Salmos); el de cinco es usual en la *Kiná*, la *Lamentación*. El apoyo rítmico del acento, como todos los de carácter fonético, se usa con libertad; en su uso hay curiosas asimetrías, y ante ellas se ve perplejo el europeo acostumbrado a versificación regular. George Adam Smith¹⁵ las explica como casos de la tendencia, general en Oriente, que él llama *simetrofobia*. “Como el paralelismo es el principio característico y dominante del verso hebreo, y el poeta busca constantemente el ritmo de las ideas, se ve obligado a modificar sus ritmos de sonidos. Como su propósito primordial es producir renglones paralelos en ideas, es natural que esos renglones no siempre resulten iguales en longitud... Como la ley de los versos hebreos exige que sean, cada uno, oración o frase completa, tenderán, dentro de ciertos límites, a variar de longitud, a variar en el número de acentos... En toda especie de arte oriental descubrimos la influencia de lo que podría llamarse simetrofobia: aversión instintiva a la simetría absoluta, que, en casos extremos, se expresa en alteraciones arbitrarias y aun violentas del estilo o el plan de la obra artística... A la luz de lo que sabemos sobre la poesía de los semitas y de otros pueblos, el empeño de reducir los versos en la poesía hebraica a métrica estricta, y el paralelismo a simetría absoluta, me parece anticientífico.”

Pero el verso principal, en la Biblia, el de mayor número de obras, no es el de los poemas y cantares: es el de las profecías. Normalmente, el verso de los profetas no es acentual sino fluctuante, con el solo apoyo del paralelismo (A+K) y a ratos sin él (A); así en el libro que corre

¹⁵ *The early poetry of Israel*, Londres, 1912.

bajo el nombre de Isaías, voz de dos vates poderosos, con adición de cosas menores y ajenas.¹⁶

La rima cruza la Biblia muy de tarde en tarde (trozos del *Cantar de los Cantares*; Salmos VI y XVIII); pero la poesía hebrea de los últimos diez siglos la adopta, bajo el influjo árabe.

ASIRIA Y BABILONIA. C+F; B+C+F; C+F+K (fórmula principal); B+C+F+K. El acento es la norma esencial. El paralelismo, importante. Incidentalmente se usan la rima, la aliteración, el encadenamiento, el acróstico. La interpretación del sistema poético de los asirios y los caldeos ha sido fácil, gracias a la excepcional precisión de las inscripciones, que separan con líneas horizontales y verticales las estrofas (en su mayoría dísticos y trísticos), los versos y los pies acentuales. El verso de cuatro acentos es el de la epopeya.

Fundamento tradicional de la liturgia arcaica de Babilonia, los himnos sumerios, en la lengua de aquel pueblo extinto, con antigüedad hasta de cincuenta siglos, no parecen llevar sino el verso simple, fluctuante (A): a modo de complemento único añaden conatos de paralelismo, repeticiones verbales, íntegras o con variaciones, y respuestas de letanía.

Los ÁRABES. A+C+H; C+F+H; B+C+F+H; C+D+F+H; B+C+D+F+H. La rima es esencial en la versificación de los árabes desde épocas remotas, desde el Saj', el "arrullo de paloma", que en su retórica clasifican ellos como prosa rimada (como verso tendría la fórmula A+H). Hay quienes erigen la hipótesis del Saj' primitivo, fluctuante y vago, sin rima, pero tal vez paralelístico a la manera hebraica (A+K). Muy peculiar la cesura: cae, en muchos versos, a mitad de palabra. La versificación de la era clásica está llena de artificios laboriosos, de que se han contagiado las literaturas de Turquía, de Persia y de la India.

EGIPTO. En el verso de la antigua literatura egipcia entraban, en medidas diversas, al parecer, el principio del número fijo de sílabas, el de los acentos, el paralelismo, la aliteración, y hasta la rima, en cantares mágicos.

¹⁶ La formulación de este párrafo en *Val.* es la siguiente: "Pero en los profetas abunda el verso fluctuante con el solo apoyo del paralelismo (A+K) y a ratos sin él: tal es en el libro que corre bajo el nombre de Isaías, voz de dos vates poderosos, con adición de cosas menores y ajenas". N.d.e.

LENGUAS INDOEUROPEAS. Si las lenguas del Extremo Oriente, como el chino y el japonés, construyen su verso sobre el fundamento sonoro de la sílaba pura, y las lenguas semíticas, como el babilonio, el hebreo, el árabe, sobre el acento, las indoeuropeas en su origen lo asentaron sobre la cantidad, el juego de sílabas largas y sílabas breves. A pesar de la importancia que tuvo para la estructura de las palabras, el tono musical, explica Meillet, no ejerció influencia ninguna sobre el ritmo de la frase en la primitiva lengua indoeuropea de donde proceden las nuestras. El acento de intensidad, tampoco. “Pero como toda sílaba del indoeuropeo tenía una cantidad breve o larga fija (salvo, en cierta medida, la final), las oposiciones cuantitativas eran muy perceptibles para el oído y eran constantes. Por lo tanto, solo en el retorno regular de sílabas largas y sílabas breves en lugares determinados, junto con ciertas reglas sobre los finales de palabra, se funda la métrica de los *Vedas* y del griego antiguo; en otros términos, el ritmo del indoeuropeo era un ritmo puramente cuantitativo, no un ritmo de intensidad.” La cesura debió de existir también: “en el verso de más de ocho sílabas, el védico, el avéstico y el griego antiguo llevan generalmente un corte, que consiste en un final de palabra obligado, en lugar definido; igual cosa en el saturnio de los romanos”¹⁷. Después, los nuevos idiomas en que se partió el indoeuropeo trastornaron el equilibrio sonoro de la lengua madre. “El ritmo deja de ser puramente cuantitativo —dice luego Meillet—; la cantidad misma se altera, o desaparece totalmente, como en griego desde el siglo segundo antes de la era cristiana, en latín durante la época imperial, o en armenio.”

El griego clásico conservó la cantidad en su versificación (fórmulas E: C+E; B+C+E) hasta el siglo IV de la era actual: en su última época la conservaba artificialmente, porque el ritmo del habla había dejado de ser cuantitativo. Los pies subían desde dos hasta cinco sílabas, y se enlazaban en multitud de formas, con enorme variedad de efectos, desde la solemne monotonía del hexámetro homérico y la llaneza cotidiana del trímetro de los diálogos teatrales hasta el salto y el vuelo de las odas corales y los interludios de la tragedia y la comedia. El latín arcaico, en el *carmen saturnium*, había abandonado el principio indoeuropeo de la cantidad para escribir versificación fluctuante atribuyéndole

¹⁷ Pero en el verso antiguo de los idiomas indoeuropeos hay problemas complejos que Meillet trata en su estudio *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, París, 1923: los caracteres peculiares del hexámetro, por ejemplo, que le hacen pensar en origen egeo.

importancia al acento, y sobre todo a la cesura; pero el influjo helénico restauró el principio cuantitativo, y el latín clásico trató de serle fiel hasta sus últimos días. Bajo el Imperio, el latín vulgar, aceptando descaradamente la realidad fonética, adopta el número fijo de sílabas uniformes, sin distinguir entre largas y breves. El cuento de sílabas persiste a lo largo de la Edad Media y domina por fin en la poesía de la iglesia cristiana, donde se le incorpora la rima, ignota para griegos y latinos clásicos. Los idiomas célticos, cuando los conocemos (siglo VI), no conservan la cantidad, pero sí la cesura del antiguo indoeuropeo, y poseen acentos fuertes, aliteración, rima, y hasta número fijo de sílabas. Y los idiomas germánicos, en los más antiguos restos sobrevivientes de su poesía, se presentan ya bajo el sistema acentual, abandonado el cuantitativo, y guardando solamente la arcaica cesura: añaden la aliteración, que dura en ellos más de mil años. La rima surge, tardía, y espontánea al parecer, en Alemania, en Islandia y aun en Inglaterra: desde el siglo XI la refuerza el influjo francés; convive con la aliteración, y acaba por desplazarla.

Porque entre tanto, a lo largo de la Edad Media, de entre los cien dialectos en que se partió el latín, como su progenitor el indoeuropeo, emergían hacia la luz los que iban a imponerse sobre sus rivales y a crear literaturas. La poesía de las lenguas románicas se organiza bajo el principio común de la rima, y tiende a contar números iguales de sílabas, pero no con éxito igual en todas partes: Francia, en el Sur y en el Norte, lo alcanza desde temprano; Italia, muy pronto; Portugal, también; pero Castilla tarda mucho —hasta fines del siglo XIV— en llegar francamente al isosilabismo. La cesura ha persistido en los versos largos; el acento, esencial siempre al final del renglón, se vuelve obligatorio también en el interior del verso largo, con la cesura o sin ella, y en el verso corto sirve de apoyo rítmico variable¹⁸.

¹⁸ H. Gavel, en su estudio *De coro, decorar (del Homenaje a Menéndez Pidal, tomo I)*, supone que acaso el verso irregular haya precedido al regular en la epopeya francesa, como en la poesía española, y sugiere como antecedente posible la salmodia litúrgica de la Iglesia Católica; pero las pruebas faltan. En los poemas anglonormandos de lengua francesa se halla versificación irregular, pero como degeneración de la regular. Y cosa semejante ocurre con poemas franco-italianos. Problema curioso es el que suscita el verso libre de los vascos: v. Georges Hérelle, *La versification dramatique des Basques et l'origine probable du vers libre.*, en los *Anales du Midi*, de Tolosa, 1921.

La versificación regular de Francia, Provenza e Italia, durante toda su historia desde la Edad Media hasta la aparición del verso libre, se resume fácilmente en fórmulas: D+H; B+D+H; D+F +H; C+D+F +H; B+C+D+F+H. Hay que agregar el verso blanco de Italia (D+F). Pero la versificación española, junto a esas fórmulas, tiene otras suyas. El español ofrece, como pocas lenguas, el espectáculo del mundo que acaba de brotar del caos y ensaya laboriosamente, bajo nuestra mirada, figuras y formas. La versificación irregular de metros cortos, como en *Santa María Egipciaca* o *Elena y María*, tiene como recurso único la rima (fórmula: A+H):

Qui triste tiene su coraçón
venga oír esta razón;
odrá razón acabada
feita d'amor e bien rimada...

(*Razón de amor*)

Los poemas épicos, y los poemas de clerecía en que no se acertó a aplicar el principio de las “sílabas cuntadas”, como el *Libro de buen amor*, vuelven —atávicamente— a partir el verso en dos hemistiquios (fórmula: A+C+H): como la cesura cae siempre después de palabra acentuada, los exigentes requerirán que se cuente también el acento (fórmula modificada: A+C+F+H). El verso de arte mayor en el siglo XV: número variable de sílabas, pero cesura y acentos fijos, con rima (C+F+H):

Tanto anduvimos el cerco mirando
hasta que topamos con nuestro Macías...

(Juan de Mena)

La versificación irregular de los cantares líricos populares entre el siglo XV y el XVII ofrece unas cuantas especies: el cantarcilio (A+H):

Guárdame las vacas,
carillejo, y besarte he;
si no, bésame tú a mí,
que yo te las guardaré...

la seguidilla arcaica (A+B+H):

Ojos de la mi señora
¿y vos qué avedes?
¿por qué vos abaxades
cuando me veedes?...

los cantares de verso largo, tipo muiñeira, cuyo recurso característico es el acento de intensidad, distribuido con escasa regularidad (A+F+H):

Molinico ¿por qué no muelas?
Porque me beben el agua los bueyes...

los cantares paralelísticos (F+H+K), populares todavía en Asturias;
los cantares paralelísticos y encadenados (F+H+J+K):

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día,

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,
non traigáis compañía.

Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compañía...¹⁹

¹⁹ En su estudio sobre *La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío* (en la *Revista de Filología Española*, de Madrid, 1922), D. Tomás Navarro Tomás trata de la cantidad en las sílabas castellanas, medida científicamente por su duración en centésimas de segundo. Los versos de la *Sonatina* de Rubén Darío (dos estrofas) le sirven, ante todo, como material de investigación fonética, para continuar sus estudios sobre la cantidad en nuestro idioma (*Manual de pronunciación castellana*, Madrid, 1918; tercera edición, corregida y aumentada, 1926; en la *Revista de Filología Española: Cantidad de las vocales acentuadas*, 1917; *Diferencias de duración entre las consonantes españolas*, 1918; *Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española*, 1921). Le sirven, después, para averiguar si hay ley cuantitativa que presida a la versificación castellana. Los resultados son: existen grandes diferencias de duración entre las sílabas castellanas, hasta la proporción de uno a cuatro; pero esas diferencias no dependen de la estructura de la sílaba (como en griego o en latín, donde el diptongo, por ejemplo, era “largo por naturaleza”): dependen de su colocación dentro del conjunto. Las causas de la superioridad cuantitativa de unas sílabas respecto de otros son “el acento rítmico, el énfasis y la posición final ante pausa”. “El hecho de que las sílabas hayan sido o no gramaticalmente acentuadas no ha sido fundamento para hacerlas largas o breves. El hecho de que hayan sido abiertas o cerradas, tampoco... Las sílabas no han manifestado tener por sí mismas una cantidad propia. Toda sílaba, cualquiera que haya sido su naturaleza o estructura, ha recibido una u otra duración, se-

gún las circunstancias rítmicas, psíquicas o sintácticas en que se ha pronunciado.” Las diferencias de duración “ni van ligadas en nuestra lengua a la significación propia de las palabras, ni se dan en éstas en proporción regular y constante, ni tienen en nuestra ortografía signo alguno que las represente, como lo tienen, por ejemplo, la entonación, el acento y las pausas, todo lo cual basta para explicarse el hecho de que dichas diferencias pasen, en general, inadvertidas”. No es posible fundar sobre esas diferencias ninguna versificación castellana: de ahí el fracaso de nuestros ensayos de métrica cuantitativa al modo griego o latino. “La idea de una métrica cuantitativa a la manera clásica resulta completamente insostenible.” La distribución de la cantidad de las sílabas castellanas resulta asimétrica dentro de las normas de la versificación de las lenguas clásicas: en la *Sonatina*, las sílabas donde caen acentos rítmicos llevan —en general, aunque no siempre—, mayor duración que las inacentuadas adyacentes; pero la sílaba final de los versos llanos, inacentuada, es por lo común de igual o mayor duración que las sílabas donde caen acentos rítmicos interiores.

Pero los versos de la *Sonatina* tienden a equilibrarse en su duración total: a pesar de las desigualdades entre las sílabas, consideradas aisladamente, la suma de sus cantidades da resultados muy semejantes (fluctuación de menos del diez por ciento). Todavía más; el Sr. Navarro descubre que dentro de cada verso hay pies cuyo núcleo es el acento rítmico, el *tiempo marcado*, y esos pies, en el verso llano, tienden a ser iguales, isócronos. Cuando no lo son, a veces se compensan entre sí en la suma total del verso.

Problema interesante: los versos agudos, en el experimento de la *Sonatina*, quedan siempre, poco o mucho, por debajo de la duración media del alejandrino llano. ¿Nuestro hábito de equiparar versos agudos y versos llanos es asimetría deliberada? La resistencia contra el final agudo, en el endecasílabo, por ejemplo (v. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo XIII, *Boscán*, Madrid, 1908, págs. 219 a 226), pudiera fundarse en el instinto de la simetría rítmica. Recuerdo, de mi adolescencia, la lectura del *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, donde abundan las sugerencias musicales (el *leit motif*, entre otros): el poema se desenvuelve en endecasílabos y heptasílabos llanos, salvo unos cuantos pentasílabos arrulladores en las canciones de la española cautiva; después de muchas páginas, en el primer diálogo entre Blanca y Tabaré los versos pares se vuelven agudos:

Tú hablas al indio, tú, que de las lunas
tienes la claridad!

El cambio de los finales llanos a los agudos me produjo la impresión brusca de pasar a la plena música, con extraño compás lleno de síncopas.

Portugal comparte con Castilla, probablemente, todas sus especies de versificación: tal vez una que otra, como la épica, haya de discutírsele; en cambio ejerce señoría sobre el cantar paralelístico y encadenado.

EL VERSO CONTEMPORÁNEO

La excursión a través de unas cuantas literaturas de Asia, África y Europa revela cuántos fenómenos distintos reciben el nombre de verso. ¿Qué habrá de común entre el Hai Kai de los japoneses, cuyo único recurso rítmico es la regularidad aritmética de la serie de sílabas, y el poema germánico, con sus incisivos acentos, pausas y aliteraciones, pero de medida silábica vaga? ¿Qué habrá de común entre la estrofa de Safo o de Anacreonte, tejida con delicados filamentos de matices en la duración del sonido, y la profecía hebrea, en versículos de extensión indeterminada, unidos por la duplicación o el contraste de los pensamientos o las imágenes? ¿Qué habrá de común entre las rigurosas runas finlandesas del *Kalevala*, todas de ocho sílabas, con cuatro acentos fijos, con aliteración y paralelismo, y los vagos contornos del cantar-cillo español, ceñidos apenas por el lazo pueril del asonante? De común solo existe la noción mínima, esencial, de unidad rítmica (la fórmula A)²⁰.

²⁰ Se ve ahora por qué yerran definiciones como la del Diccionario de la Academia Española: "Palabra o conjunto de palabras sujetos a medida y cadencia, según reglas fijas y determinadas." Exige demasiado: número estricto de sílabas y distribución regular de acentos. Y yerran teorías como las de Lipps en su *Estética* (1903): su base es el acento, legítima para el verso de lenguas germánicas, pero inaceptable para otras tan diversas entre sí como el japonés y el griego, donde la cantidad silábica iba muchas veces en franco desacuerdo con el ictus, el golpe de intensidad. Lipps estudia, después de partir del acento, la pausa, el tono musical, el número de sílabas, la rima (consonancia y asonancia solamente) y la aliteración; reconoce las posibles y hasta frecuentes oposiciones entre los apoyos rítmicos; pero permanece inmovible en su base acentual. No es menos rígido —y falso— en su estética de la música, suponiéndola irremediabilmente atada al compás y asumiendo como escala única la diatónica de Europa, con ligeras incursiones cromáticas. Admite, eso sí, la elasticidad del ritmo, y con ella vagas implicaciones del verso libre. Meumann, a pesar de sus preocupaciones retóricas, admite la elasticidad, en sus célebres *Investigaciones sobre la psicología y la estética del ritmo* (1894), define el ritmo como fenómeno intelectual, y reconoce en el verso dos tendencias, una hacia el orden, otra hacia la libertad. Todo verso necesita elementos de desorden: la regularidad absoluta resulta intolerable.

A la unidad rítmica, desnuda y clara, se atiene el verso libre a que se consagran hoy, en típica confluencia, poetas jóvenes de las más divergentes naciones occidentales. Si es verdad que nuestro tiempo cava hasta llegar a la semilla de las cosas para echarlas a que germinen de nuevo y crezcan libres; si el empeño de simplificación y de claridad toca a los fundamentos de los valores espirituales, y del valor económico, y de la actividad política, y de la vida familiar ¿por qué no ha de tocar a las formas de expresión? Reducido a su esencia pura, sin apoyos rítmicos accesorios, el verso conserva intacto su poder de expresar, su razón de existir. Los apoyos rítmicos, que a unos les parecen necesarios, a otros les sobran o les estorban. Y tales apoyos tienen vida limitada: recorren ciclos y desaparecen. Desapareció la cantidad en los viejos idiomas indoeuropeos; desapareció la aliteración en los germánicos... El siglo XIX, en Europa, está lleno de quejas contra la rima. ¿Por qué la rima resiste todavía el ataque? Cuando se la expulsa, se va con ella el cuento de sílabas: de otro modo, habríamos creado especies nuevas de verso blanco en medidas exactas. Y el verso blanco está lejos de la “prosa monótona”: órgano de sonoridades rotundas o diáfanas bajo las manos de Shakespeare y de Milton, de Keats y de Shelley, de Goethe y de Leopardi, aun hoy, en inglés, busca apoderarse de “los tonos de la voz hablada” en los poemas de Robert Frost; pero su fuerza parece exhausta. No hay formas universales ni eternas.

Aceptemos la sobriedad máxima del ritmo; el verso puro, la unidad fluctuante, está ensayando vida autónoma. No acepta apoyos rítmicos exteriores; se contenta con el impulso íntimo de su vuelo espiritual²¹.

Pero la base, para Meumann, está en el acento. La preocupación germánica de explicar todo verso por los acentos cunde fuera de Alemania, sin otra justificación que la procedencia. Explicar toda la versificación francesa o española como acentual conduce a la paradoja de convertir en versos libres, en virtud de la irregularidad de los acentos, muchos renglones que los poetas escribieron como regulares en virtud de la igualdad del número de sílabas.

²¹ Como el castellano, a diferencia del francés, nunca olvidó las dos especies de rima que conoce, nuestros poetas de verso libre se aprovechan del asonante en ocasiones como puente intermedio entre la tiranía de la consonancia y la libertad entera (Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Moreno Villa, Gerardo Diego, Nora Lange, Borges).

POESÍA Y PROSA

No atribuyo importancia a la romántica discusión —que es significativo encontrar ya en Rousseau— de si la poesía reclama el verso o existe sin él. Mero conflicto verbal. Unos dicen: doy el nombre de poesía a la obra cuyo contenido, en emoción, imagen y concepto, a la vez que en manera expresiva, sea de la calidad que llamamos poética, aunque esté en declarada prosa. Otros dicen: doy el nombre de poesía solo a las obras escritas en franco verso. Y el problema se reduce a la acepción del vocablo poesía. No hay modo de forzar a los unos ni a los otros para que cambien sus usos.

El problema de definir la poesía —significación espiritual— queda intacto después de definir el verso, fenómeno del orden de los sonidos. Si al verso alcanzamos a encerrarlo dentro del círculo de la noción mínima, es porque existe como entidad sonora en todas las lenguas, y, despojado de sus variaciones, persiste como unidad rítmica que se desarrolla en series. Pero queda el otro problema adyacente, el de los límites entre la prosa y el verso. Y este problema, que muchos pretenden resolver con el tajo brusco entre las dos formas, solo admite una solución: la separación entre el verso y la prosa no es absoluta; del verso a la prosa hay grados, escalones, etapas descendentes.

Se dice, con la solemnidad del maestro de M. Jourdain, que hablamos en prosa. Distingo. Hay dos acepciones de prosa, una negativa y otra positiva. Si —según el arbitrio popular— decidimos aplicar el nombre de prosa a cualquier uso del lenguaje que no sea verso, podrá tolerársele su explicación al retórico de la comedia. Pero si el nombre se aplica a una forma de expresión literaria, obra de esfuerzo consciente y claro propósito, no hablamos en prosa. Hablamos, y nada más.

La historia no deja dudas: la prosa no nace como mera proyección del lenguaje hablado; se crea como derivación y a ejemplo del verso. Nuestro *período*, en los discursos, es una imitación de la estrofa. El orador clásico se sentía cercano al poeta, al punto de hacer acompañar su declamación con música de flautas. Y las huellas de aquellos orígenes podemos rastrearlas: todavía existen oradores cuya entonación es como de himno exaltado, especie de canto solemne para el público, sin semejanza con la conversación familiar. La prosa del Antiguo Testamento está todavía cortada en trechos que calcan el versículo de los poetas. Y, como en la literatura babilónica, hay pasajes de corte dudoso. La *Gadya*, en sánscrito, es prosa que “guarda el aroma del metro”. Y con las *Prosas profanas* de Rubén Darío se ha divulgado entre noso-

tros la curiosa —pero significativa— circunstancia: nuestra palabra románica para designar la forma de expresión opuesta al verso representó, en su origen, una especie de versificación suelta, sin medida pero con rima. Esas prosas litúrgicas ejercieron influjo que no conocemos bien. En los comienzos de la prosa castellana, en la *Crónica general* compilada bajo la inspiración de Alfonso el Sabio, tropezamos con barrocas confusiones y vaivenes; los autores prosifican, para convertirlos en historia, los poemas épicos, y en la prosificación dejan rastros de verso; pero en ocasiones trabajan al revés: versifican a medias la prosa que les sirve de fuente.

Con oriental precisión, los persas distinguen cuatro modos de componer: verso, con medida y rima; lenguaje rimado pero no medido; prosa poética, medida y no rimada; prosa pura, sin metro ni rima. Para los árabes hay formas intermedias entre verso y prosa: el *saj*, el *arrullo de la paloma*, su versificación irregular, rimada, es para ellos la fuente de los dos ríos, y el *Corán* está situado en el punto en que se inicia la divergencia de corrientes. Los chinos poseen el *wun chang*, prosa medida pero no separada en renglones, con frecuentes efectos paralelísticos.

En Occidente, la prosa se nos revela en su desenvolvimiento gradual a través de la historia, desde el dibujo incipiente en que apenas se separa del verso hasta las más complejas arquitecturas. Una de sus formas avanzadas es la exposición sistemática de ideas abstractas. Pero su última conquista es la copia exacta de la conversación real: justamente la más difícil hazaña ha sido parecerse a aquello con que torpemente se la confunde. En español, por ejemplo, salvo antecedentes excepcionales como el de Moratín, el lenguaje de la conversación solo ha penetrado en el teatro con nuestro siglo, y no por cierto con Benavente, cuyo diálogo estuvo cargado de artificio durante largo tiempo.²² Hay tipos de prosa como hay tipos de versificación, y en general se alejan del verso en la medida en que los asuntos se alejan de la calidad poética. Se les ha estudiado ampliamente desde el punto de vista del estilo, pero no en su aspecto simple de organización de sonidos en series y grupos. Los trabajos que existen son apenas esbozos, a veces muy discutibles, como los de Saintsbury. Ejemplo: la obra experimental de Patterson,

²² Primera variante de este párrafo en *Val.*: “En castellano, salvo antecedentes excepcionales como el de Moratín, el lenguaje de la conversación no ha penetrado en el drama hasta nuestro siglo: uno de los agudos y certeros reproches que hizo Pérez de Ayala al Benavente de los triunfos populares fue el ridículo artificio de su lenguaje.” N.d.e.

The rhythm of prose, fascinadora por su modo de exponer ideas y datos, se queda clavada en el comienzo del camino, sin ir más allá de la diferenciación elemental entre el ritmo del verso, con su tendencia a las repeticiones uniformes, y el de la prosa, con sus ritmos entrelazados y sincopados. Eso no basta. Quedan intactos los puntos intermedios, los grados entre verso y prosa: con excesiva ligereza. Patterson los da por indemostrables, solo porque no cabían en sus ingeniosos experimentos, enderezados hacia fines preconcebidos. Y quedan intactos los tipos de prosa. Hay que estudiar, por ejemplo, la medida. En otra obra experimental, *Pause*, Miss Snell da estos resultados, que solo atañen al idioma inglés: la unidad de frase, en el verso endecasílabo, lleva solamente seis sílabas como término medio; la unidad, en la prosa imaginativa, de sabor literario, es de ocho sílabas; en la prosa simple, de tipo periodístico, es de catorce sílabas.²³

La escala, artística e histórica, baja desde el verso en sus formas estrechas, complicadas y difíciles, como se dan en chino, en árabe, en finlandés, en provenzal, en el castellano de los siglos de oro; pasa a través de formas sencillas, como las japonesas y las hebraicas, hasta llegar al límite del *verso puro*, de unidades fluctuantes, impulsadas rítmicamente por la serie. Debajo de la terraza del verso simple principian los escalones de formas variadas que tienden hacia la prosa y conservan reliquias de verso: rima, en particular. Después se llega a la prosa de la oratoria clásica, el discurso —oda de Demóstenes y de Cicerón, de Bossuet y de Castelar—, y de grada en grada se alcanzan las contemporáneas imitaciones de la conversación. Un paso más, y hemos abandonado la escala de las formas artísticas para descender al llano de la con-versación en la vida cotidiana. Existe, sí, todavía, para los inquietos, la galería subterránea donde la prosa de Edouard Dujardin, de James Joyce, de John Dos Passos, de Virginia Woolf, copia el íntimo fluir del pensamiento.

La Plata, diciembre 1926.

²³ Son importantes las investigaciones de Marbe y su escuela sobre la prosa alemana.

► *Valoraciones*, tomo 4, pp. 3-6, 73-88 y 174-177, agosto de 1926, enero de 1927 y marzo de 1928; *Repertorio Americano*, t. XIII, núm. 13, 1926, pp. 205-206; *Cursos y Conferencias*, Buenos Aires, 4 de marzo de 1934, pp. 225-249. [con añadidos]; *Homenaje a Enrique José Varona*, La Habana, 1935, pp. 29-48.

APUNTACIONES SOBRE LA NOVELA EN AMÉRICA

I

POR QUÉ NO HUBO NOVELAS EN LA ÉPOCA COLONIAL

Cuando se recorre la historia literaria de la América española, se advierte en seguida que la novela tiene escaso florecimiento y que su aparición es tardía. Durante la época colonial, se dice, no hubo novelas: la afirmación, rotunda, es aceptable; solo pueden oponérsele ligeros reparos, distingos, excepciones. La primera novela sale a luz durante la guerra de independencia: *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (1776-1827); primera edición en México, 1816, en tres volúmenes: el cuarto y último lo completó en 1831. Es todavía una novela picaresca, con más de Lesage que de los narradores españoles, y con mucho de las preocupaciones humanitarias del siglo XVIII. *El Pensador* escribió tres novelas más: *La Quijotita y su prima* (1818-1819), completada en 1831, como el *Periquillo*; *Noches tristes* (1818); *Don Catrín de la Fachenda* (de publicación póstuma, 1832)¹. En la Argentina hay que esperar a 1851 para que aparezca la *Amalia*, de Mármol; *El Matadero*, de Echeverría, que se cita como antecedente o conato novelesco, es poco anterior².

En torno de estos hechos se hace muy a menudo *Volkerpsychologie* de periódico. Inútil gasto de ciencia nueva: no hay razones “psicológicas” ni “sociológicas” para que en América no hayamos escrito novelas durante tres siglos en que escribíamos profusamente versos, historia, libros de religión. La razón es de hecho, aunque raras veces se recuerde: en disposiciones legales de 1532 y de 1543, se prohibió, para todas las colonias, la circulación de obras de imaginación pura, en prosa o en verso (“que ningún español o indio lea... libros de romances, que traten materias profanas y fabulosas, e historias fingidas, porque se si-

¹¹ *Antología del centenario*, de Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel (México, 1910), biografía de J. J. Fernández de Lizardi.

² Escrito hacia 1838, no se publicó hasta 1871.

guen muchos inconvenientes”) y se ordenó que las autoridades no permitiesen que se imprimieran o se trajeran de Europa³.

Los habitantes de las colonias, que vivían cercados de prohibiciones, se volvieron peritos en contrabando; novelas y poemas impresos en España penetraban en América, a pesar de frecuentes pesquisas y secuestros en las naves. La extensa circulación del *Quijote* lo demuestra. Pero las imprentas del Nuevo Mundo no podían violar la ley: eran demasiado pocas, demasiado pobres en equipo y personal, demasiado sujetas a vigilancia, para que se arriesgaran a intentar ediciones clandestinas de libros novelescos. Si las hubo, no se han identificado aún.

El *Periquillo Sarniento*, por eso, hace su aparición después que las Cortes de Cádiz rompen las viejas restricciones de la imprenta. La constitución dura poco en vigor (1812-1814; 1820-1823), pero se da como definitivamente caducada la prohibición contra la novela. Si la parte final del *Periquillo* tuvo que esperar a la consumación de la independencia para publicarse, fue por razones políticas.

Es natural que, después de la independencia, haya crecido lentamente la novela entre nosotros. Hubo, en los comienzos, falta del hábito de escribirlas; después, y por encima de todo, dificultades editoriales: no hay muchas novelas, ni libros de aliento, donde faltan medios de publicarlos. El libro de versos, o de ensayos, no es problema igual: se forma poco a poco, y algún día se colecciona y se imprime; aun así, en el siglo XIX no fueron muchos los poetas de la América española que llegaron a publicar más de uno o dos volúmenes de versos. La literatura política, la historia, que entre nosotros nació del impulso político, de él tomaron fuerza. Pero la novela, como todo libro que exige dedicación uniforme y larga, sin obedecer a otro impulso que el artístico, no se emprende ante una perspectiva indefinida... No tuvimos centros editoriales en el siglo XIX sino uno, la ciudad de México entre 1840 y 1880, con las imprentas de Galván, Lara, Cumplido, García Torres, Rafael, Andrade, Escalante y Díaz de León: allí se llegó a la empresa que es corona de las modernas actividades editoriales desde el siglo

³ La palabra *novela* no existía en el castellano del siglo XVI: a las narraciones imaginativas se les llamaba historias o fábulas. Cervantes, en *El curioso impertinente*, la inserta en la primera parte de *Don Quijote* (1605), y en las *Novelas ejemplares* (1613), es probablemente el primero que trae de Italia el vocablo, y no lo usa para designar narraciones largas, sino de mediana extensión, como en el país de origen, entonces y ahora, y en Alemania, y en Francia (*nouvelle*).

XVIII, una enciclopedia en muchos volúmenes, y se retornó a la empresa que fue corona de las actividades editoriales en el siglo XVI, una Biblia monumental. Hubo, paralelamente, muchas novelas, a partir de las de Manuel Payno y el Conde de la Cortina en 1845. Más que la calidad, abundó en ellas la dimensión, tal vez por instigaciones comerciales: era intensa todavía la afición del público a los *novelones*. Aquella gran producción editorial se apagó gradualmente bajo el gobierno de Porfirio Díaz (1876 a 1911): so pretexto de proteccionismo, se implantaron tarifas aduaneras destinadas a favorecer a una fábrica cuyos dueños eran amigos del grupo imperante, y el papel subió a precios que mataron el libro mexicano. En los últimos tiempos de aquel régimen, no se imprimían en México más de cuatro o cinco libros de literatura cada año. Ahora, en el siglo XX, la novela principia a multiplicarse en la América española, y especialmente en la Argentina, cuya actividad editorial va adquiriendo vigor e independencia. El año de 1926 hace pensar que se inicia una nueva era para la literatura de imaginación en América, con el éxito fulminante y simultáneo de unos cuantos libros en Buenos Aires: a la cabeza el poderoso *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y el *Zogoibi* de Larreta.

II

CONATOS DE NOVELA EN LA ÉPOCA COLONIAL

Cuando se dice que no hubo novelas en la época colonial, debe entenderse libros de entretenimiento que los censores incluyeran dentro de las prescripciones dictadas bajo Carlos V. Los investigadores encuentran aquí y allí obras que se aproximan a la novela: si lo son o no lo son, es para mí pueril problema de retórica⁴. A veces, la armazón es de novela, pero la substancia es alegoría o prédica religiosa. Hasta llega a encontrarse la novela indiscutible: en tales casos, o permanece inédita,

⁴ Los “géneros literarios” son designaciones prácticas: muy dudoso su papel como categorías estéticas. Y, aun atribuyendo valor sustancial a la noción de género, en cualquier época hay multitud de obras que escapan a las clasificaciones, y resulta puerilidad escolástica empeñarse en definir las. Hay casos, como el de la *Celestina*, en que interesaría saber cómo pensó el autor: para mí, pensó dramáticamente, y escribió su obra, no tal vez con propósitos de representación, pero sí teniendo en la mente el escenario de “decoraciones simultáneas”.

o se imprime en Europa. Lo importante es que nunca se violaron las disposiciones de 1532 y 1543⁵.

NOVELISTAS VIAJEROS

Hubo novelistas españoles que vinieron a América en la época colonial. Hasta Cervantes estuvo a punto de venir a Bolivia o a México, donde difícilmente habría escrito el *Quijote*. Mateo Alemán, el autor del *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), pasó en 1608 a México, donde publica dos opúsculos y se pierde su rastro: debe haber muerto en el país. Tirso de Molina, que además de dramaturgo fue novelista, estuvo unos tres años en Santo Domingo (1616-1618). Juan Pina Izquierdo, oscuro autor castellano (de Buendía) que residió y escribió en México, dejó publicadas en Madrid unas *Novelas morales* (1624) y *Casos prodigiosos* (Madrid, 1627). Ninguno de ellos publicó novelas ni cuentos en América.

Atención especial merecen Bernardo de Valbuena (1568-1627) y Agustín de Salazar y Torres (1642-1675): nacidos en España, se educaron en México y pasaron en América gran parte de su vida; son, pues, escritores de América más que de España. Valbuena escribió *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, novela pastoril, en prosa y verso, según el uso (1608): se imprimió en España, no en América. Y Agustín de Salazar no escribió novelas: se ha pensado en él como novelista, equivocadamente, solo porque una de sus comedias en verso, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* o *La segunda Celestina*, evoca en su título a la zurcidora de voluntades de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en cuyo derredor se agita siempre la discusión del “género literario”. Las obras de Salazar fueron publicadas en Madrid (1694) por su amigo Juan de Vera Tasis y Villarroel, que terminó la inconclusa *Segunda Celestina*.

⁵ Datos, en J. M. Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, 3 vols., México, 1816-1821; Francisco Pimentel, *Novelistas y oradores mexicanos*, en el tomo V de sus *Obras completas*, México, 1904; Luis González Obregón, *Breve noticia sobre los novelistas mexicanos en el siglo XIX*, México, 1889; Luis Castillo Ledón, “Orígenes de la novela en México”, en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México*, 1922 (hay tirada aparte).

Entre la descendencia inclasificable de la *Celestina* figura, como la mejor, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), en prosa, atribuida a Sancho de Muñón. Del probable autor se supuso que habría estado en México, pero el viajero era simple homónimo suyo⁶.

Otro caso de duda, no resuelto todavía, es el de Bernardo de la Vega, autor de *El Pastor de Iberia* (1591), una de las novelas pastoriles censuradas en el *Quijote*. O él, o algún homónimo suyo, estuvo en México y en la Argentina (Tucumán).⁷

HISTORIA NOVELESCA

La opinión española, asombrándole como inverosímiles los esplendores del Imperio incásico, tachó de novelesca la obra histórica del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), los *Comentarios reales* (1609-1616). Hay quienes citan al Inca entre los precursores de la novela en el Nuevo Mundo⁸. Es demasiado. A más, hoy se les devuelve su crédito a los *Comentarios reales*: nuestro entendimiento de las civilizaciones muertas ha mejorado⁹.

La biografía y la anécdota adquieren carácter novelesco, voluntaria o involuntariamente, en el *Cautiverio feliz*, relato de aventuras personales entre indios, del chileno Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1607-1682); en la *Restauración de la Imperial y conversión de almas infieles*, llena de episodios pintorescos, escrita en Chile, hacia 1693, por Fray Juan de Barrenechea y Albis¹⁰; los *Infortunios de Alonso Ra-*

⁶ Hizo las primeras indicaciones sobre el asunto M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana* (véase t. 1, Madrid, 1911, sección de México), y *Orígenes de la novela*, capítulo dedicado a la *Celestina* y su descendencia. Después Francisco A. de Icaza dilucidó el caso definitivamente en su artículo "Los dos Sancho de Muñón", publicado en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo 3, Madrid, 1925.

⁷ Nicolás Antonio habla de *La bella Cotalda y cerco de París, poema* (¿caballeresco?) de Bernardo de la Vega, publicado en México en 1601. No creo que el dato se haya confirmado, y lo juzgo dudoso.

⁸ Cf. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. 1, Madrid, 1905, pp. CCCXC-CCCXCII, e *Historia de la poesía hispanoamericana*, t. 2, Madrid, 1913, pp. 86 y 173.

⁹ Consúltense José de la Riva Agüero, *La historia en el Perú*, Lima, 1910, y "Elogio del Inca Garcilaso", en la *Revista Universitaria* de Lima, 1916,

¹⁰ Sobre Pineda Bascuñán y Barrenechea, véase José Toribio Medina, *Historia de la literatura colonial de Chile*, Santiago, 1882.

mírez (México, 1690), donde el polígrafo mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) cuenta las aventuras de aquel marino puertorriqueño desde las Filipinas hasta Yucatán; en *El peregrino con guía y medicina universal del alma* (México, 1750-1761), historia espiritual del fraile mexicano Miguel de Santa María, llamado en el siglo Marcos Reynel Hernández¹¹; en la autobiografía de la Monja Alférez, la guipuzcoana Catalina de Erauso (1585-c. 1635).

LITERATURA RELIGIOSA

Aparte de autobiografías como la de Reynel, hubo obras en que se combinaron la tendencia religiosa y, en mayor o menor grado, la forma o el carácter novelescos. La más antigua es *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, del bachiller Francisco Bramón, mexicano, impresa en México en 1620. Es una pastoral religiosa, escrita en prosa y verso, con predominio del verso, según parece: Beristáin le atribuye semejanza con la *Galatea* de Cervantes (1585); tal vez se acerque más a *Los pastores de Belén*, de Lope de Vega (1612). ¿Por qué esta obra, cuyo interés novelesco será escaso o nulo, pero que oficialmente es novela, fábula o “historia fingida”, pudo publicarse en América? Porque es de asunto religioso: las prohibiciones se referían a “materias profanas y fabulosas”.

Especie de novela religiosa se dice que fue *Sucesos de Fernando o La caída de Fernando*, escrita hacia 1662 por el padre Antonio Ochoa, mexicano, de Puebla. No debió de imprimirse.

Otra obra religiosa, de tipo alegórico, alcanzó a publicarse en el siglo XVIII: *La portentosa vida de la Muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo y muy señora de la humana naturaleza*, del fraile español Joaquín Bolaños (México, 1792). Le sirvió de modelo *La vida de la Muerte*, de fray Felipe de San José (siglo XVIII).

¹¹ Autobiografías semejantes a la de Reynel, de carácter religioso, escritas en prosa, o en verso, o en una y otro, no son raras en América. A fines del siglo XVIII fue famosa en España la del peruano Pablo de Olavide (1725-1803), víctima ilustre de la Inquisición española y de la Revolución francesa: *El Evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado* (Valencia, 1798). En la Argentina existe *El peregrino en Babilonia*, toda en verso, del poeta cordobés Luis de Tejeda (1604-1680): su descubrimiento, que debemos a Ricardo Rojas, es la revelación de una época literaria, antes desconocida, en la Argentina colonial.

NOVELAS INÉDITAS

En el siglo XVIII se escribió en México una novela de asunto profano cuya publicación, a juzgar por las noticias, habría violado francamente las disposiciones del siglo XVI. Pero no se imprimió. El manuscrito, fechado en 1760, estuvo en la biblioteca del impecable historiador y bibliógrafo mexicano Joaquín García Icazbalceta (1825-1894): no sé si la conservan sus descendientes, después de los percances que sufrió aquella extraordinaria colección de libros durante la conmoción política de 1914. La novela se titulaba *Fabiano y Aurelia*: su autor, el padre José González Sánchez, mexicano al parecer. Leyó la obra Pimentel, el historiador de la poesía, la novela y la oratoria en México: le halló poco mérito, y explicó que trata de “amoríos livianos” y “poco decentes”; dio muestra del estilo, tejido de lugares comunes del culteranismo; en América persistió la moda culterana hasta principios del siglo XIX, aunque no con imperio exclusivo. Si realmente la novela pinta con libertad amores ligeros, y no termina en castigo y moraleja, el fenómeno sería sorprendente, no solo por el lugar y la época, sino por la profesión sacerdotal del autor¹².

Otra novela que no llegó a imprimirse fue *Cartas de Odalmira y Elisandro*, del padre Anastasio de Ochoa y Acuña (1783-1833), buen poeta mexicano, excelente traductor de las *Heroidas* de Ovidio. Se dice que reflejaba las costumbres del país. Pero es probable que se haya escrito después de cerrado el ciclo colonial por el grito de independencia.

NOVELAS TRADUCIDAS

Dos o tres o cuatro novelas fueron traducidas del francés a fines de la época colonial, por escritores nuestros; ninguna se imprimió en América.

Jacobo de Villaurrutia, escritor dominicano (1757-1833), publicó en Alcalá de Henares, 1792, una “novela moral” en cuatro pequeños Volúmenes, *Memorias para la historia de la virtud*: es traducción de una obra inglesa. Otro trabajo de Villaurrutia, *La escuela de la felicidad*, impreso en Madrid, 1786, bajo el anagrama de Diego Rulavit y Laur, está constituido, según parece, por narraciones y reflexiones morales; es traducción del francés, pero no la conozco ni supongo cuál sea su original.

¹² Cf. Francisco Pimentel, *op. cit.*

Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827), singular figura de la independencia mexicana, a quien la literatura debe una de las más pintorescas autobiografías que existen en español, fue el primer traductor de la *Atala* de Chateaubriand. La versión se publicó en París, 1801, bajo la firma S. Robinson. Según cuenta Mier en sus *Memorias*, hizo él la traducción, por indicaciones de Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, de modo que la firma de traductor con que se imprimió es el seudónimo del patriota venezolano¹³.

Doña Leona Vicario de Quintana Roo, heroína de vida romántica durante las guerras de independencia de México, se entretenía en su juventud de damisela rica poniendo en castellano el *Telémaco* de Fénelon: la versión nunca se publicó, si es que llegó a terminarse.

III

VILLARRUTIA Y LA NOVELA INGLESA

Personaje “muy siglo XVIII” fue don Jacobo de Villaurrutia; especie de breve copia de Jovellanos. Nació, hijo de distinguido funcionario, en Santo Domingo (1757), donde ya había nacido su hermano Antonio (1755); comenzó su educación en México, y la completó en Europa, adonde lo llevó en su séquito el opulento y brillante Cardenal Lorenzana (1772); en España permaneció unos veinte años, se hizo doctor en leyes y ejerció cargos como el de corregidor de letras en Alcalá de Henares. Allí adquirió y cultivó aficiones y preocupaciones de “espíritu avanzado”: el problema de la felicidad humana, las normas jurídicas, el pensamiento de los monarcas filósofos, la situación de las clases obreras, la educación de los ciegos, el periodismo, el progreso del teatro, la enseñanza del latín, las reformas ortográficas, la novela inglesa... No cayó en la heterodoxia, como Olavide, y combinó, como mejor pudo, las ideas de su siglo con la tradición católica: le quedó tiempo para ocuparse en cuestiones de teología e historia eclesiástica. Se le ve intervenir en la fundación de sociedades de literatos y de juristas (en una de las primeras figuraban su coterráneo Antonio Sánchez Valverde, el autor de la *Idea del valor de la Isla Española*, y Ranz Romanillos, el traductor de Isócrates y de Plutarco); redactar en Madrid *El*

¹³ Véase Mier, *Memorias*, pp. 243-246, reimpresión de Madrid, 1917; Alfonso Reyes, *Reloj de sol*, serie V de *Simpatías y diferencias*, pp. 185-189, Madrid, 1926; Jean Sarrailh, “La fortune d’*Atala* en Espagne” en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo 1, pp. 255-257, Madrid, 1925.

correo de los ciegos durante dos años (1786-1787); publicar *Pensamientos escogidos* de Marco Aurelio y Federico II de Prusia (Madrid, 1786); instituir premios para el drama... En Guatemala, donde fue oidor de 1792 a 1804, dio impulso a la cultura con sus publicaciones y dirigió las *Gacetas*. En la Nueva España, adonde regresó como oidor, fundó en 1805 el primer periódico cotidiano de la América española, el interesantísimo *Diario de México*, en unión del prolífico escritor y ardoroso patriota Carlos María de Bustamante (1774-1850). Partícipe en las agitaciones políticas que en 1808 estuvieron a punto de separar a México de España, se vio obligado a salir de la colonia, so color de ascenso, y pasó en Europa unos cuantos años. Después de la independencia regresó a México y allí murió¹⁴.

La novela inglesa le interesó como medio de propaganda moral. Pero ¿cómo llegó a traducir las *Memorias para la historia de la virtud*? En el siglo XVIII, la literatura de Inglaterra empezaba apenas a conocerse en España y sus colonias; las corrientes que de ella se filtraban habían de atravesar el tamiz francés, con pocas excepciones. Así, el jesuita mexicano Agustín Castro tradujo a Milton, Pope, Young, a través de versiones francesas, según el testimonio de su biógrafo Maneiro¹⁵. Villaurrutia tampoco debía de saber el inglés.

Las noticias de Beristáin y Pimentel sobre las *Memorias para la historia de la virtud*, novela moral en forma de cartas, indicaban el camino de Richardson. En la biografía de Villaurrutia que incluí en el apéndice de la *Antología del Centenario* (1910), apunté que tal vez habría traducido *Pamela o la virtud recompensada*. Poco después encontré la obra en los puestos de libros viejos del célebre Mercado del Volador, en la ciudad de México, y vi que no era la *Pamela*, pero sí muy influida por ella y dedicada a Richardson: no llevaba nombre de autor. Años más tarde, mientras enseñaba en la Universidad de Minnesota, recordé el curioso problema, y me fue fácil resolverlo con ayuda del doctor Cecil A. Moore, catedrático de literatura inglesa, especialista en el siglo XVIII:

¹⁴ Véase *Antología del Centenario*, pp, 1011-1013.

¹⁵ En un estudio sobre *Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de independencia*, publicado en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México*, 1913, recordando las versiones del padre Castro, las supuse directas del inglés. El anciano historiador Agustín Rivera me llamó entonces la atención sobre el testimonio del padre Juan Luis Maneiro (1744-1802), *De vitis aliquot mexicanorum...*, 3 volúmenes, Bolonia, 1791-1792.

el original de las *Memorias para la historia de la virtud* eran las *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, publicadas en Londres en 1761 sin firma del autor. Pero la firma era secreto a voces.

Toda la gente de letras sabía, en Inglaterra y en Irlanda, quién era la autora de las *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*: Frances Sheridan (1724-1766), dama irlandesa, esposa de Thomas Sheridan. Su nombre de soltera había sido Frances Elizabeth Chamberlaine. Famosa en sus días, apenas se le recuerda hoy como madre del orador político y dramaturgo Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), el autor de *Los rivales* y *La escuela de la murmuración*, ingenio de la siempre renovada serie de humoristas que da Irlanda a la literatura inglesa, desde Swift hasta Bernard Shaw. Mrs. Sheridan no pareció poseer humorismo ninguno que legar a su hijo: su literatura era sentimental y lacrimosa en exceso, prolija en pormenores, a veces pueril en las ideas que presenta bajo forma de reflexiones; y si en los defectos se parece a su maestro, le faltan las cualidades dramáticas y la sagaz psicología que hace interesante cualquier página de Richardson, separada de las interminables series en que corren siempre. La historia de *Sidney Bidulph* resulta extrañamente sombría: la autora se propuso contar una vida en que la virtud, lejos de ser recompensada, como en *Pamela*, solo tropieza con infortunios. La primera parte de la narración es “buen asunto”; hacia el final se complica y se vuelve absurda. Pero el siglo XVIII fue la era de la sensibilidad, de las lágrimas derramadas sobre minuciosos análisis de sentimientos doloridos, y la *Sidney Bidulph*, marchando sobre las huellas de Pamela y Clarisa, se apoderó de toda Inglaterra e Irlanda. La obra había sido escrita en 1756 y salió a luz por consejo de Richardson; la publicó en tres volúmenes el editor Dodsley, en Londres, con fecha 12 de marzo de 1761; a los tres meses se hizo nueva edición, y otra se imprimió en Dublin¹⁶. El doctor Samuel Johnson, monumental encarnación del criterio inglés, con sus aciertos y sus angosturas, dirigió a la autora este elogio, que ahora nos figuramos de doble filo: “No creo, señora, que tenga usted derecho, según principios de moral, para hacer sufrir tanto a sus lectores”. Fox, el estadista, el jefe de los *Whigs*,

¹⁶ No he visto la edición príncipe. Conozco la de Dublin, 1761: *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*, | Extracted from her own Journal, | And now first Published, | In three volumes. | Vol. I. (Adornos) | Dublin: | Printed & sold by H. Saunders, at the Corner of | Christ-church-lane, in High-Street. | M DCC LXI. Los tres volúmenes tienen paginación corrida: el primero hasta la página 158; el segunda, hasta la 328; el tercero, hasta 1492.

preciaba la *Sidney Bidulph* como “la mejor novela del idioma inglés”. ¡Cambian los gustos! Los ruegos de admiradores obligaron a Mrs. Sheridan a continuar la obra, y a su muerte (1766) dejó escrita la segunda parte, donde hace padecer a las hijas de Sidney Bidulph tanto como padeció antes la madre. La continuación se publicó en dos volúmenes en Londres, 1767.¹⁷

La fama de *Sidney Bidulph* no se limitó a Inglaterra e Irlanda: se extendió a Francia, donde se tradujo y aun se dice que se hizo una adaptación al teatro¹⁸. El abate Prévost (1697-1763) —cuya incomparable *Manon* ejemplifica la virtud de la brevedad, desconocida para la escuela de Richardson— había traducido las tres enormes novelas del maestro (*Clarissa Harlowe* en 1741; *Pamela* en 1742; *Sir Charles Grandhoun* en 1755), y, contagiado por el entusiasmo inglés, tradujo la obra de la discípula al año siguiente de su aparición. Al traducirla le modificó el título: *Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu*. La traducción se imprimió en Colonia, 1762. Muerto al año siguiente, no sobrevivió para traducir la continuación de 1767; pero equivocadamente se le ha atribuido una versión francesa que existe y hasta se ha incluido entre sus obras¹⁹.

¹⁷ Tampoco de la continuación conozco la edición príncipe, pero si la reimpresión inmediata de Dublin, en dos volúmenes, editor G. Faulkner, 1767: los volúmenes llevan los números III y IV, en vez de IV y V, que realmente les corresponde; el primero con 172 páginas y el segundo con 179. Conozco otra edición, que lleva el nombre de Mrs. Sheridan y contiene las dos partes de *Sidney Bidulph* en volumen único de 402 páginas, Londres, Harrison and Co., 1786, como parte de la serie del *Novelist's Magazine*. Sobre la autora, véase John Watkins, *Memoirs of the public and private life of the Rt. Hon. Richard Brinsley Sheridan*, tercera edición, dos volúmenes, Londres, 1818. volumen 1, páginas 66, 106, 107, 108; Percy Fitzgerald, *The lives of the Sheridan*, dos volúmenes, Londres, 1886, especialmente volumen 1, página 2, 25 y 48 (la novela “had an extraordinary success”); W. Frazer Roe, *Sheridan*, dos volúmenes, Londres, 1896, volumen I, pp. 43 a 45; Walter Sichel, *Sheridan*, dos volúmenes, Boston, 1909, volumen 1, p. 244 (la novela “took London by storm”) y 251.

¹⁸ W. Frazer Roe, *Sheridan*, volumen 1, p. 44 (“a dramatized version was put ou the Paris stage”).

¹⁹ La versión de Prévost la he consultado en la edición de sus *Oeuvres choisies* hecha por Leblanc, impresor, para Grabit, librero en París, a principios del siglo XIX. Ocupa los tomos 30 y 31 de las *Oeuvres* (1816). El tomo 32 (1816) lo ocupa, indebidamente, la continuación de *Sidney Bidulph*, que no es

El cotejo de la versión castellana de Villaurrutia con el original de Mrs. Sheridan descubre muchas diferencias. Cotejándola con la versión de Prévost, se comprueba que el escritor dominicano tradujo del francés y no del inglés. Cuando el Abate introduce modificaciones, tanto en pormenores de la narración como en estilo, Villaurrutia las repite. Así, hay nombres alterados; “Orlando Faulldand”, del original, se vuelve “Alcandre Falkland” en francés, y en consecuencia “Alcandro Falkland” en castellano; “Sir George” se reduce en francés a “le Chevalier” y en castellano a “el Caballero”, sonando de manera extraña en el trato íntimo; Burchell se vuelve Burchill; Patty, Betty; Ellen, Sara. Unas veces, el texto se acorta; otras, que son más, se alarga²⁰.

Villaurrutia tradujo solamente la parte primera de la obra de Frances Sheridan, la que se publicó en 1761 y el Abate Prévost vertió al francés²¹. La parte segunda no debió de llegar a su noticia, a pesar de la ver-

del Abate. Sobre Prévost y sus versiones del inglés, ver las indicaciones sucintas de V. Schroeder, *L'Abbé Prévost*, París, 1898, pp. 101, 103 y 104: nada dice sobre el error de atribuirle la versión de la segunda parte de la *Bidulph*.

²⁰ Sirva de ejemplo una de las cartas del principio, fechada en 4 de agosto: “As I am now well enough to receive the visits of our intimate acquaintance, I am never without company. I am really in pretty good spirits, and bear my disappointment (as I told you I would) very handsomely. I never hear Mr. Faulkland mentioned...” (edición de 1786, p. 30).

En francés: “A présent que je commence à me trouver en état de recevoir nos intimes connaissances, je ne suis jamais sans compagnie. Le courage ne me manque pas contre les assauts de mon propre coeur, qui, sous les yeux mêmes de nos amies, n’en fait pas une guerre moins cruelle à ma raison. Quand dois-je espérer, de l’exemple de ma mère, ou plutôt de l’assistance qu’elle me promet du ciel, la fin d’un combat auquel je suis quelquefois surprise, dans la langueur où je suis encore, de trouver la force de résister! On ne prononce pas devant moi le nom de M. Falkland...” (t. 30 de las *Obras escogidas* de Prévost, 97).

²¹ Los cuatro tomos de la traducción española llevan pie de imprenta de Alcalá de Henares, 1792. Son en 16° (14 1/2 X 10 cm.). La portada del tomo I, dice: *Memorias | para la historia | de la virtud, | sacadas | del diario de una señorita. | tomo 1. |* (Adorno) *| en Alcalá: año de M.DCC.XCII. |* En la Imprenta de la Real Universidad. Con *licencia*.— La portada del tomo 2 solo varía la indicación del número. Los tomos III y IV, además, “*De una señora inglesa*”, en vez de “*Una señorita*”. El primero tiene XXVI (sin foliar) más 326 páginas; el segundo, 413; el tercero, 403; el cuarto, 417 más 5 de anuncios de libros, que incluyen dos publicaciones de Villaurrutia, *El correo de los ciegos* y

sión del desconocido traductor francés. Su estilo tiene mediano sabor literario, como el de la obra original. Declara, en la nota preliminar, que ha procurado “evitar los dos extremos de una libertad ilimitada en la traducción y de una sujeción servil” y agrega: “para reformar mis descuidos la he sujetado enteramente a la corrección de sujetos de inteligencia y capacidad, que me han hecho el favor de ejecutarla con la franqueza debida”.

Fue Villaurrutia uno de los primeros aficionados a la novela inglesa en España. Su versión de la *Sidney Bidulph* precede en el tiempo y abre el camino a las novelas de los grandes maestros, Fielding y Richardson.

► *Humanidades*, La Plata, t. 15, pp. 133-146, 1927.

[NOTA EDITORIAL:

Reproducimos las consideraciones de M. López Palmero sobre estos ensayos y, a continuación, la respuesta de Pedro Henríquez Ureña.]

RECENSIÓN DE M. LÓPEZ PALMERO

Pedro Henríquez Ureña, profesor que fue de la Universidad de Minnesota, actualmente catedrático de la Facultad de Humanidades de La Plata, tiene motivos más que suficientes para conocer bien el inglés y para ser dueño de una envidiable cultura literaria inglesa. A tanto llega su grado de información en estas cuestiones que, entre nosotros, donde se pueden contar con los dedos de la mano los escritores que conocen inglés, no se le puede discutir su plaza de erudito. Probado y más que probado está en las notas sobre Jane Austen y sobre Bernard Shaw.

Lo está también en la nota más larga del fascículo, la que lleva por título “Al margen de la *Historia de las ideas estéticas*”, y cuya lectura me ha impulsado a escribir estas líneas.

La escuela de la felicidad.

El autor de la interesante obra sobre versificación castellana, pertenece al grupo que dirige en España Menéndez Pidal, eminente filólogo cuyo trabajo viene haciendo tanto bien a la literatura española. No se puede hablar de él ni del sabio grupo de hombres que le rodean sin veneración. Pero el reconocimiento de sus grandes méritos no excluye la puntualización de sus pequeños defectos, entre los cuales encuentro uno que me es francamente antipático: el ataque sistemático a don Marcelino Menéndez y Pelayo.

Se trata de un antagonismo curioso, de una enemistad constante entre una escuela científica que se basa y se queda en el cultivo de lo minucioso frío y de un temperamento que continúa la línea de los grandes humanistas europeos, que vive en el mundo de las grandes ideas y que contempla las cosas con ojos y desde planos distintos a los que disponen sus contrarios. Don Marcelino no fue filólogo y pudo muy bien equivocarse en cuestiones de filología. No lo fue porque estaba por encima de esa ciencia y bien que manifestó, cuando correspondió hacerlo y con la grande nobleza y sinceridad de su espíritu, la admiración que le provocaba la obra de Menéndez Pidal. Mirar las cosas desde la altura no es lo mismo que mirarlas desde bajo la tierra y desde la altura miraban los ojos de don Marcelino. Su pecado ha sido ver mucho, verlo bien y decir sobre ello la palabra definitiva.

Se trata, ahora, de buscarle errores. Alguien encontró ya, porque miraba desde su plano, que se había equivocado en su juicio sobre Góngora. Otros han sacado a relucir fechas imposibles, nombres inexactos. Pedro Henríquez Ureña le busca hoy faltas de información o debilidades de criterio en sus opiniones sobre escritores ingleses.

Comienza por dárselo todo, para ir quitándole luego cosas que van dejando ese todo sin asentamiento. Analiza y transcribe algunas de las apreciaciones de P. H. U., para concluir:

Lo bueno de la cuestión es que Henríquez Ureña, como la mayoría del grupo filológico, admira a Menéndez y Pelayo. La lucha literaria exige otra cosa, y ahí están todos dispuestos. La sombra del gran polígrafo es una cosa tan inmensa que estorba.

► *Nosotros*, t. 65, núms. 243-244, agosto-septiembre de 1929, pp. 394-396.

CARTA DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

El ilustre escritor dominicano Pedro Henriquez Ureña, actualmente profesor en La Plata y en Buenos Aires, nos pide la publicación de la carta siguiente:

La Plata, 25 de octubre de 1929.

Señores Directores de *Nosotros*.

Queridos amigos:

En la reseña de mis *Notas sobre literatura inglesa*, publicada en el número último de *Nosotros*, el señor López Palmero —muy amable en sus otras apreciaciones— me atribuye uno de los “pequeños defectos de la escuela de Menéndez Pidal: el ataque sistemático a don Marcelino Menéndez y Pelayo”. Aclaro: ni Menéndez Pidal ni su escuela atacan (o atacamos, ya que se me hace el honor de incluirme en el grupo), ni sistemática ni esporádicamente, la obra del gran maestro de la historia literaria en España. “Siempre hemos de partir de su nombre al hablar de literatura” dice Menéndez Pidal en la primitiva poesía lírica española. ¿Que a veces se le hacen rectificaciones? Es inevitable: el continuo movimiento de la investigación lo exige. Pero es pueril creer que obedecen al deseo de empequeñecer la obra gigantesca. Y nadie censura al maestro porque no haya sido filólogo: no era esa su profesión, y sería tan irracional reprochárselo, como reprocharle que no haya sido astrónomo o biólogo. En cuanto a mí, lejos de atacarlo, lo he defendido contra las censuras de mi excelente amigo Azorín: la defensa está en el libro *En la orilla. Mi España* (1922). Y por fin, mis observaciones “Al margen de la *Historia de las ideas estéticas*”, que forman parte de las *Notas sobre literatura inglesa*, son un trabajo juvenil, escrito en 1912, en vida de Menéndez Pelayo, con quien me encontraba en relación epistolar: las escribí con la modesta aspiración de que lo incitaran a ampliar sus capítulos sobre la estética inglesa. Pero el maestro no llegó a conocerlas, porque murió aquel mismo año. Ahora, no teniendo otro trabajo extenso que ofrecer a la revista *Humanidades*, las abrevié y retoqué ligeramente. En ellas se dice todavía que “admirable por su ciencia, don Marcelino Menéndez y Pelayo lo fue aún más por el vigor de su espíritu, en perpetua plenitud y en renovación constante. Su *Historia de las ideas estéticas en España* me parece su obra maestra. Es la me-

jor historia de la crítica, dice George Sainstbury en la suya. Es la mejor historia de la estética, dice en la suya Benedetto Croce.... ¿Mi censor preferiría que, en vez de esas notas, se publicaran obras *orgánicas*? Yo también lo preferiría. Pero ¿qué hemos de hacer los que vivimos abrumados por las horas de clase?

Suyo.

Pedro Henríquez Ureña

► *Nosotros*, t. 66, núm. 245, octubre de 1929, pp. 144-145.

NOTAS SOBRE LITERATURA INGLESA

I

JANE AUSTEN (1775-1817)¹

Jane Austen es la escritora femenina por excelencia: la que responde, mejor que ninguna, a las nociones usuales sobre lo que es el espíritu femenino y cómo debiera manifestarse en literatura. El arquetipo que contradicen tantas escritoras, desde Mme. de Staël hasta Virginia Woolf, Jane Austen lo realiza fácilmente. Viva intuición psicológica; claro sentido de la realidad; fina percepción del detalle; don de ironía; sentimiento y emoción discretos; pasión quizás, pero nunca con expresión tempestuosa; estilo fácil y terso, a la vez familiar y depurado, sin ornamentación ni rebuscamientos; ninguna concepción vasta; nada de preocupaciones ideológicas; nada de paisajes: así aparece, en su conjunto, la obra de este arquetipo de mujer.

Pero hay más en Jane Austen. Su personalidad es única. Su fascinación es incomparable para el lector inglés: para los hombres de letras, se vuelve pasión; para Walter Scott como para Coleridge, para el arzobispo Whately como para el ministro Disraeli, que se leyó diez y siete veces *Orgullo y prejuicio*.

Las seis novelas, *los seis libros inmortales* de Jane Austen, no deben su fascinación a los *asuntos*. En Jane Austen apenas hay *asunto*: no hay conflictos intensos ni sucesos complicados, como que sus obras fueron, en parte, una reacción contra las truculentas narraciones de los novelistas de la escuela del Terror, encabezada por la entonces popular Ann Radcliffe. Si las novelas de Terror, contemporáneas precisamente de la guillotina francesa, pecaban por exceso de *asunto*, las de Jane Austen, oponiéndose a aquel mundo de fantasía sin alas, se proponen como único tema los amores, rigurosamente terminados en boda, de

¹ Esta primera parte fue publicada con el título "Jane Austen. La escritora femenina por excelencia", en *Revista Azul*, núm. 3, México, septiembre de 1913; *El Fígaro*, La Habana, 30 de noviembre, y en *Cuna de América*, Santo Domingo, junio de 1919. N.d.e.

las jóvenes distinguidas en las pequeñas poblaciones de provincia. Y alrededor de estos temas triviales la novelista construye el intrincado panorama de las costumbres de la provincia inglesa, el estrecho círculo social donde los únicos problemas son: buscar una posición a los hijos en la marina, en el ejército o en el sacerdocio, si no les tocó en suerte el mayorazgo, y casar a las hijas en condiciones satisfactorias de dinero y relaciones distinguidas. De ese medio sacó “el breve trozo de marfil, ancho de dos pulgadas —como dice ella misma— sobre el cual trabajó con menudo cepillo”.

No en los asuntos, en los personajes está el secreto de invención de Jane Austen. Su individualización es absoluta. Se les conoce “hasta el tono de la voz”. Y a pesar de sus vidas, pobres en acontecimientos, limitadas hasta en su radio espiritual, inspiran preferencias. “Que hable Elizabeth Bennet —dice el humanísimo Stevenson— y ya estoy yo a sus pies”. Cuando Tennyson estuvo de visita en Bath y se le ofrecía llevarlo a sitios históricos, rehusó saber de ellos, y pidió: “Quiero ver dónde fue la caída de Louisa Musgrove”.

Grave error, en que puede caer el lector extranjero, como cayó Mme. de Staël, atribuir vulgaridad a Jane Austen. La inexplicable provinciana, “ojo de águila y de hormiga”, no se confunde con el mundo que pinta: lo juzga desde su belvedere satírico. Su concepto satírico del mundo lo define, en *Orgullo y prejuicio*, Mr. Bennett, personaje en quien conviven tan naturalmente el talento ingenioso y la debilidad de carácter: “¿Para qué vivimos sino para reírnos de nuestros vecinos y divertirlos con nuestras locuras?”

Nadie ha pintado mejor que ella las limitaciones y las trivialidades de su sexo. Llega a estupendas caricaturas, como su Miss Bates, la solterona parlanchina cuyos minuciosos discursos duran hasta tres o cuatro páginas. Pero no olvida a la mujer discreta, que es siempre su protagonista, el triunfo del buen sentido en el mundo de la tontería. ¿Quién no adivina el autorretrato en Elizabeth Bennett? Su arte pertenece a la más exquisita especie de comedia social, que en la literatura inglesa se prolonga, alambicándose gradualmente, hasta la víspera de nuestros días, hasta Henry James y George Meredith. “Quizá el más perfecto artista literario de su tiempo, —dice Herford—, es Jane Austen la fina flor del expirante siglo XVIII: absolutamente inglesa, hasta provinciana, en sus instintos, su punto de vista, sus escenarios; griega en su ingenio vivaz, en su delicada ironía, en su claridad perfecta.” Su don satírico, su fuerza de creación humana, sus talentos de observación, su

limpieza de forma, justifican el lugar único que ocupa en la literatura inglesa, entre los cinco o seis mayores novelistas, entre los máximos inventores de personajes (Macaulay la ponía cerca de Shakespeare), y explican cómo ha atravesado las edades, con menudo paso, según la expresión del poeta, recogién dose discretamente la falda ante los lodazales del camino.

II

AL MARGEN DE LA "HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS"²

Admirable por su ciencia, don Marcelino Menéndez y Pelayo lo fue aún más por el vigor de su espíritu, en perpetua plenitud y en renovación constante. Su *Historia de las ideas estéticas en España*, inconclusa como la mayor parte de sus empresas, me parece su obra maestra. Es la mejor historia de la crítica, dice George Saintsbury en la suya. Es la mejor historia de la estética, dice en la suya Benedetto Croce, estimándola fundamental para los escritores españoles, superior a cualquier otra para el estudio del platonismo en la Edad Media y en el Renacimiento e insustituible en la exposición de la estética francesa.

La parte dedicada a la literatura y la estética del siglo XIX —precisamente la que quedó trunca— contiene estudios críticos de los mejores, como el de Víctor Hugo. La exposición de la estética alemana es excelente: la de Hegel podría imprimirse separadamente, como introducción a su estudio. Dentro de esos tres admirables volúmenes, la única porción débil es la dedicada a Inglaterra. Es, desde luego, demasiado corta. Los juicios, tanto generales como individuales, yerran pocas veces; los errores principales son de perspectiva, como la excesiva importancia que se atribuye a Macaulay en la crítica literaria o a Thomas Moore en la poesía, en comparación con la que se da a Coleridge o a Keats.

Comienza el primer capítulo con un rápido bosquejo de la evolución de las teorías estéticas en Inglaterra desde Bacon, como introducción al siglo XIX. Las figuras que en él aparecen están bien delineadas: Bacon, Edmund Spenser, Ben Jonson, Milton, Pope, el doctor

² La primera versión de este ensayo se leyó en el Ateneo de México el 26 de abril de 1912, publicándose posteriormente con el título de "La Inglaterra de Menéndez y Pelayo", en *Cuna de América*, Santo Domingo, 22 y 28 de febrero de 1914. Véase el vol. 6, 1911-1920, tomo III, pp. 252-271. N.d.e.

Johnson, Burns.³

Habría podido mencionarse a John Dennis, para ilustrar los orígenes del criterio académico representado por Pope; y sobre todo a Swift, con su *Batalla de los libros*, a propósito de la querella de los antiguos y los modernos. Se echa de menos a los pintores teorizantes: a Sir Joshua Reynolds, con sus disertaciones, y a William Blake (1757-1827), en verdad mayor poeta que pintor. El resumen de la historia de la poesía y el teatro en el siglo XVIII, desde Pope hasta los albores del romanticismo, es demasiado severo, se resiente de la antigua intransigencia romántica. ¿No exigen recordación las comedias de Goldsmith, en quien comienza el curioso predominio de los irlandeses en el teatro inglés? ¿No son dignos de mayor elogio los poemas ossiánicos, tan lejanos de la estupenda excelsitud a que se les encumbró (Werther alternaba, según las estaciones, a Homero con Osian) como de la extraordinaria inferioridad a que los rebaja la reacción del despecho, como si no hubiera en ellos ningún material auténticamente antiguo y como si careciese de valor la parte personal de Macpherson? Y merecen aprecio los aspectos espontáneos y nuevos que tuvo la poesía de la naturaleza y la del sentimiento en Thomson, Collins, Young. De ellos a Cowper y Crabbe no hay distancia grande: con ellos renace el sentimiento de la naturaleza, que se había adormecido durante cien años en la poesía de Inglaterra, y ayudan a su renovación en Francia; representan, junto con Cowper, y Crabbe, y la canción escocesa que culmina en Burns, y Gray con sus versiones de literatura galesa y escandinava, y las *Reliquias de la poesía antigua*, recogidas por Percy, y las falsificaciones de Chatterton, y el *Ossian* de Macpherson, y las extraordinarias invenciones de William Blake, la corriente de disidencia contra el Parnaso académico del siglo, la corriente de heterodoxia que, al crecer, iba a desembocar en el río romántico.

³ En tomo anterior, dedicado al siglo XVIII, hay páginas sobre las teorías estéticas de Dryden, Addison, Hutcheson, Hume, Burke y Blair. Las dos exposiciones se completan, pero en desorden: al tratar del siglo XVIII, solo se estudia a escritores que expusieron su doctrina en trabajos especiales; al iniciar el estudio del siglo XIX, se recorre la ideología estética de los creadores. Habría sido interesante detenerse en la de Shakespeare, con ayuda del *Hamlet* y de las comedias.

El estudio del siglo XIX comienza con los poetas lakistas. El juicio sobre Wordsworth es correcto. Pero debió establecerse claramente que el poeta olvidó en muchas composiciones, aun de las mejores, como la oda sobre la inmortalidad, su teoría sobre la dicción poética, la dicción natural, libre de *literatura*, de asociaciones o evocaciones.

A seguidas dice Menéndez y Pelayo: “Los otros poetas *lakistas* son muy inferiores a este gran poeta y, en realidad, su fama ha venido muy a menos con el transcurso de los años... Entre ellos figuró Coleridge, el primer escritor inglés en quien se advierte la influencia de la poesía alemana; ingenio desigual y calenturiento, lleno de visiones humanitarias y de sueños de universal regeneración, que intentó llevar a la práctica fundando en América una república socialista. Su imaginación, excitada por el uso frecuente del opio, que turbó su razón y abrevió sus días, ha dejando tras de sí relámpagos poéticos más bien que completa poesía”.

Esta opinión me resulta inexplicable. ¿O es que Menéndez y Pelayo solo supo de Coleridge a través de la *Revista de Edimburgo*, del ensayo de Matthew Arnold sobre *Joubert* y de la *Literatura inglesa* de Augustine FILON? ¿Puede afirmarse que Coleridge es el primer escritor inglés en quien se advierte influjo alemán, cuando desde 1790 se inicia bruscamente en Inglaterra el delirio germánico, con abundancia de traducciones o imitaciones, y solo la *Lenore*, la balada de Bürger, se tradujo seis veces, en 1795 y 1796, contándose entre los traductores Walter Scott y Robert Southey? Coleridge creyó siempre, con buen fundamento, que la sociedad moderna está económicamente desorganizada; pero ¿a qué detenerse en su proyecto juvenil de la *Pantisocracia*, sugerido por Southey? Es cierto que el opio le hizo mal; pero ¿“abrevió los días” de quien vivió más de sesenta años? Y sobre todo: en una *Historia de las ideas estéticas* no hay derecho para juzgar a Coleridge en ocho o diez líneas; en la Inglaterra de principios del siglo XIX, Coleridge es la figura esencial como teorizante de estética y como crítico literario.

No pretendo negar sus defectos: con pocas excepciones, su obra se reduce a notas, esbozos, ensayos inconclusos; en sus enredados apuntes de filosofía y de estética, hasta hay páginas enteras de Schelling o de August Wilhelm Schlegel, que él no se tomó el trabajo de señalar como ajenas.⁴ Pero con esta obra, desquebrajada y rota en virutas y

⁴ Hay ediciones de sus obras en que se señalan fuentes: véanse especialmente

astillas, le basta para ser uno de los mayores poetas y uno de los pensadores más interesantes de Inglaterra. Frente a la mole maciza y severa que es la obra poética de Wordsworth, levanta apenas la arquitectura de aire y sueño de unos cuantos poemas breves y maravillosos: *Kubla Khan*, *Christabel*, la *Balada del viejo marinero*, donde cruzan, entre frescas imágenes de mar y de atmósfera, entre imágenes extrañas de mundos sobrenaturales, concepciones intensas como el anhelo hacia la luna y la perfección de la vida estelar. Y como pensador, a la vez que revelador de la filosofía alemana en Inglaterra, es el iniciador de una era de reacción contra el empirismo del siglo XVIII. Místico intelectualista, en quien se unían las vivaces intuiciones súbitas con las minuciosas observaciones y los rigurosos análisis, dueño de gran poder de estímulo, según testimonio unánime de sus contemporáneos, suscita una corriente de pensamiento metafísico y religioso que, a través de todo el siglo XIX, se opone en Inglaterra al triunfo de la escuela utilitarista y luego, al menos en el mundo universitario, a las invasiones del positivismo. Su influencia se extiende a los Estados Unidos, al grupo de los escritores de Concord. En estética, postuló la armonía entre la razón y la imaginación, bajo cuyo nombre agrupaba las demás fuerzas espirituales. Aquel momento fue de reacción contra el clasicismo académico, que desde Francia había irradiado sobre toda Europa; y en la reacción se insinuaba el ataque contra la función de la inteligencia en la creación artística, el irracionalismo estético cuya invasión hemos visto después. Coleridge, a pesar de sus personales tendencias al desorden, a pesar de las exaltaciones de su imaginación y su sensibilidad, se mantiene fiel a la luz de la inteligencia, define el arte como armonía de elementos diversos y “conciliación de contrarios”. Adelantándose a Croce, cree que la intuición implica la expresión; y, con suma agudeza, describe como enfermizo el estado subjetivo que no halla expresión objetiva: “Quíteseles a los sonidos la impresión de exterioridad, y ¡qué horrible enfermedad sería cada minuto! Una carrera sobre un pavimento sería una intensa tortura. ¿Qué es la compasión, si los sentimientos no se manifiestan? Una reverberación interior del grito ahogado del sufrimiento”.

las notas de Sarah Coleridge; además, la tesis de Anna Helmholtz (Mrs. Phelan, mi estimada compañera de la Universidad de Minnesota), *The indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm von Schlegel*, en el *Boletín de la Universidad de Wisconsin*, tomo III, 1903-1907.

Para apreciar el contraste entre la opinión que formula Menéndez y Pelayo y la que en general merece Coleridge, recúrrase a los mejores críticos de letras inglesas.⁵

Según Gosse, “su *Christabel* produjo una revolución en el verso inglés y abrió la puerta a mil experiencias... En *Kubla Khan* y en algunas de sus poesías líricas, Coleridge alcanzó un esplendor de melodía verbal que lo encumbra hasta muy cerca de la cima del Parnaso inglés”. Según Pater, difícilmente se le halla émulo en la literatura inglesa, aunque se acuda a Shakespeare o a Scott, en la delicadeza con que concibe las imágenes sobrenaturales. Bentham y él son, en opinión de John Stuart Mill, los jefes de los dos mayores movimientos de ideas en la Inglaterra de su tiempo: dos movimientos contrarios. Sir Leslie Stephen lo llama “el padre de la teología metafísica que trató de hacer revivir la antigua religiosidad espiritualizándola bajo nuevas formas”. Carlyle señala su influencia como preludio del movimiento iniciado dentro de la Iglesia Anglicana por Pusey, Keble y Newman.⁶ En él, según Saintsbury, alcanza su culminación la crítica literaria moderna. Para Emerson, su *Biographia literaria* era el mejor libro inglés de crítica. Desde 1849, o antes, su contemporáneo Charles Knight lo consideraba fundador de una era nueva en la interpretación de Shakespeare con sus conferencias de 1814 (cuyos apuntes forman volumen): Charles Lamb y William Hazlitt son los precursores.

⁵ Basta echar una ojeada sobre cualquiera de los mejores manuales de historia de la literatura inglesa: George Saintsbury, Stopford Crooke, Andrew Lang, Oliver Elton, Edmund Gosse; o sobre la *Cambridge History of English Literature*; o sobre las *Corrientes principales en la literatura del siglo XIX*, de Brandes; o sobre la *Historia de la filosofía moderna*, de Hoffding. O consultar los principales libros que sobre él se han escrito: los de Henry Duff Traill, en la serie *English Men of Letters*, J. D. Campbell, Richard Garnott y J. W. Mackail, en inglés; los de Alois Brandl y F. Maringer, en alemán; o ensayos sueltos, como el admirable de Walter Pater en *Appreciations*.

⁶ Newman, como es bien sabido, acabó por pasarse con armas y bagaje a la Iglesia Católica; se convirtió en su inquieto defensor, y suscitó dentro de ella otro movimiento que ha sido, quizás, el preludio de la herejía *modernista* del siglo XX. A este propósito es interesante recordar una coincidencia entre Coleridge y su contemporáneo español Donoso Cortés: la explicación de la Trinidad por comparación con la tríada hegeliana.

A la inaceptable opinión sobre Coleridge sigue, en la *Historia de las ideas estéticas*, una bien fundada apreciación de Southey, a quien se celebra ahora por la amplitud de su cultura y por sus cualidades de prosador más que por sus versos. De Southey, a través de breve párrafo dedicado a Charles Lamb, se pasa a Thomas Moore, sobre quien se formula juicio exacto, aunque se le llama «gran poeta»;⁷ y de Thomas Moore y Thomas Campbell, mencionado apenas, se pasa a Scott, Byron y Shelley.

La mención de Charles Lamb hace echar de menos una excursión a diversos campos donde la literatura inglesa floreció pomposamente durante la primera mitad del siglo XIX y donde se obtendría rica cosecha de ideas estéticas, especialmente el campo del *ensayo*. La pléyade de ensayistas de la época romántica es deslumbradora, por la agudeza de sus observaciones sobre vida y arte, por su humanismo pródigo, por el ingenio humorístico, por el esplendor de sus estilos perfectos. Aquí aparece Landor, estilista supremo, cuya obra es torre de marfil orgullosa y hermética. Aquí aparece Hazlitt, arquetipo de hombre de letras, rico de opiniones, cargado de recuerdos librescos, inagotable en la elegancia del estilo. Y junto al siempre amable y humano Lamb, junto a Leigh Hunt, Thomas de Quincey, en quien el capricho se disfrazaba bajo terrible dialéctica; detrás de él se ha desvanecido la figura de *Christopher North*, que se le asemeja en cualidades de forma. Todos los escritores de este grupo se relacionan estrechamente, como amigos o discípulos, con Wordsworth, Coleridge y Southey⁸; interesantes los juicios sobre Scott, Byron y Shelley. Menéndez Pelayo los conocía bien: hace buen retrato psicológico de

⁷ De los poetas del Reino Unido en la época romántica, fue Moore, después de Byron, el más popular en España y en la América española. Dos poetas nuestros lo tradujeron asiduamente: el cubano Rafael María de Mendive (1821-1886) y el dominicano José Joaquín Pérez (1845-1900).

⁸ Para Nietzsche, cinco eran los prosistas perfectos del siglo XIX: Goethe, Leopardi, Mérimée, Landor y Emerson. Asombra que diera la preferencia a Landor sobre escritores como Hazlitt, Lamb y Thomas de Quincey, que tuvieron más ideas y escribieron igualmente bien y con mayor agilidad. (Alfonso Reyes, al iniciar su *Diálogo de Aquiles y Elena*, de *El plano oblicuo*, lo sitúa en “escenario no muy vasto, no tan vasto como se asegura: la cabeza de Walter Savage Landor”). Stevenson, *qui s’y connait*, admiró sobre todos a Hazlitt, y Saintsbury, que dedicó largos años a estudiar el arte de la prosa, llevaba su admiración hasta los menores artistas del grupo y se extasiaba ante esta melodía verbal de *Christopher North: The sad sky with all its misty stars*.

Byron; defiende las novelas de Scott contra la crítica pueril de los naturalistas; define a Shelley como bardo del optimismo trascendental, sin contagiarse del inexplicable error —de que no se escapó Sainte-Beuve— de considerarlo pesimista. Al estudiar a Byron, afirma que, a pesar de manifestarse en teoría clásico académico, devoto de Pope y Dryden, tuvo “una especie de romanticismo interno o subjetivo, en parte psicológico, en parte fisiológico”. Lo estima como “el primer poeta inglés de su tiempo.” Desde mediados del siglo XIX, a pesar de la profecía de Matthew Arnold, Byron ha descendido constantemente en la opinión inglesa, y hasta se da el caso de que Alice Meynell lo haya omitido en su antología.⁹ Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, desconocidos y maltratados cuando Byron y Moore eran leones de la popularidad, son muy superiores poetas.

El capítulo concluye enumerando, en resumen, las glorias del período romántico en Inglaterra, y agregando una sumaria, demasiado sumaria, recordación de Keats, uno de los poetas mayores de Europa. Menéndez Pelayo, que tuvo de él tan vaga noticia como de Coleridge, lo llama “aquel pobre John Keats” y repite la fábula de que la censura de las revistas lo mató. Elogia los sonetos y la incomparable oda *A una urna griega*; se inclina a dar preferencia, y sería justa, al *Hiperión* sobre el *Endimión*; pero cree imperfecto al poeta porque, escribiendo sobre temas antiguos, le faltaba “trato directo y familiar” con la antigüedad. Keats no sabía griego, ni tenía conocimientos arqueológicos, pero eso no le impedía sentir hondamente la hermosura helénica, ni dar a los temas clásicos nueva vida y apasionado esplendor, a la manera del Renacimiento; su parentesco cercano es con los isabelinos, con los artistas de la edad de opulencia en la poesía inglesa. Eso lo afianza y lo sostiene, como raíz profunda, sobre el suelo de su país: “es el más inglés de los poetas”, dice Edmund Gosse. Y la belleza fue para él

⁹ La fina escritora declara que solo se habría decidido a representarlo con pasajes del *Childe Harold*; pero no quiso incluir nada fragmentario. Otro hecho significativo, como mero indicio: en una de las pueriles encuestas de periódico, el *New York Times* preguntó a veinte y cinco poetas ingleses y norteamericanos cuál estimaban como la mejor poesía de la lengua inglesa. Nadie se acordó de Byron, aunque hubo quien se acordara hasta del soneto a la noche, que el español Blanco White escribió en Inglaterra. Keats fue el poeta que obtuvo más sufragios; después, Shelley y Wordsworth.

pasión y embriaguez. De sus odas dice Swinburne, con su característica exaltación: “el mundo ha escuchado tal vez poesía lírica más elevada; más bella no la ha escuchado jamás: ni es posible”.

El capítulo segundo y último que dedicó Menéndez Pelayo a la Inglaterra del siglo XIX se refiere a las ideas estéticas de los filósofos y de los críticos de arte y letras; tiene tanta importancia como el primero en sus juicios sobre los escritores, y más importancia como análisis de teorías, pero ofrece también mucha materia de discusión. Se abre con una exposición sintética del movimiento romántico: “...Se cumplió la revolución literaria en Inglaterra más con poemas que con teorías, muy al contrario de lo que sucedía en Alemania, donde la teoría precedió y acompañó siempre a la producción artística. Imposible hallar en Inglaterra esa ordenada, lógica y, por decirlo así, *rítmica* sucesión de ideas que va de Winckelmann a Lessing, de Lessing a Kant, de Kant a Schiller y Goethe por una parte; y, por otra parte, a Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer y Herbart... El poético individualismo inglés, que nunca había sido completamente ahogado por la influencia doctrinal y clásica, ni por el espíritu analítico y reflexivo, y que no tenía, por tanto, grandes obstáculos que vencer, ni grandes barreras que derribar, triunfó sin lucha y sin programa; reformó o transformó totalmente el arte, sin necesidad de largas discusiones ni aparato agresivo... Si es verdad que faltó en Inglaterra un espíritu tan vasto y comprensivo como el de Goethe, en quien se reflejase toda la inmensa variedad de la poesía y de la cultura modernas, sus poetas presentan, aislados, la mayor parte de los rasgos que en la obra múltiple de aquel gigante del pensamiento pueden encontrarse reunidos. La crítica que en Inglaterra acompañó a esta nueva primavera poética fue, y no podía menos de ser, muy inferior a la poesía que juzgaba. Ante todo, le faltaban principios superiores y razonados de crítica, y, por otra parte, tampoco solían ejercerla los artistas mismos, que, a falta de otra cosa, hubieran llevado a ella el instinto seguro, aunque exclusivo, de su propia vocación estética. La filosofía dominante continuaba siendo la escocesa, con su habitual timidez metafísica y sus pacientes y prolijos análisis ideológicos.”

Sí, la revolución romántica en Inglaterra fue más literaria que filosófica, y resulta pálida si se la compara con la maravillosa renovación de todas las ideas que poco antes había iniciado el genio alemán. Pero tuvo ambiente filosófico; no todo era psicología escocesa ni utilitarismo en el pensamiento inglés de comienzos del siglo XIX: recuer-

dese a Coleridge.¹⁰ Y la crítica estuvo lejos de ser cosa inferior: si se equivocó muchas veces al juzgar a los contemporáneos, fue por las inevitables disensiones de escuelas (porque sí hubo luchas y programas); y el error estuvo principalmente en las opiniones autoritarias y parciales de las revistas. La crítica libre —Coleridge, Hazlitt, Lamb, De Quincey, Southey, Leigh, Hunt, *Christopher North*— fue de la mejor;¹¹ y no son de olvidar las interesantes contribuciones, en ideas y en juicios, de artistas creadores como Wordsworth, Scott, Shelley, Keats, Byron, Landor.

Hace luego Menéndez Pelayo una exposición de las ideas de Dugald Stewart sobre psicología de los sentimientos estéticos; le sigue una rápida historia de los orígenes de las grandes revistas inglesas, y, tras ella, el examen de la labor crítica de la *Revista de Edimburgo* y su director Francis Jeffrey, famoso en su tiempo. La historia de aquellos periódicos es interesante; pero la figura de Jeffrey, limitado y superficial, se ha desvanecido hasta hacerse imperceptible fuera de los pormenores de los anales literarios.

Por el puente de un párrafo incidental sobre Sir William Hamilton, en el cual se siente la maestra mano que escribió los ensayos sobre el platonismo de España y sobre los precursores de Kant (Menéndez Pelayo fue tan buen crítico filosófico como crítico literario), pasamos de Lord Jeffrey a Lord Macaulay, personaje típicamente inglés que, con los años, ha venido a menos en reputación, aunque no ha dejado de ocupar puesto principal en la historia literaria de su país. Ningún aspecto de su obra ha resistido íntegro al desgaste: fue él demasiado orador y periodista, demasiado hombre de partido, pensador vulgar bajo su retórica de seriedad elegante, con aparentes audacias. Del orador, del historiador, del escritor político, del ensayista, todavía queda en pie mucho; del crítico literario, muy poco. Y es significativo que él mismo fuera el primero en reconocerlo, cuando, en la madurez, revisó sus estudios escritos en la juventud. Menéndez Pelayo conservaba entusiasmo desmedido por Macaulay: llega a ponerlo cerca de Saint-

¹⁰ “Nunca se insistirá demasiado sobre la circunstancia de que en Inglaterra y en Alemania, lo mismo que en Francia y en Italia, la reacción [romántica] fue filosófica a la vez que literaria.” — *Brunetière*.

¹¹ Saintsbury, en su *Historia de la crítica*, opina que ningún grupo de críticos literarios es comparable al del período romántico en Inglaterra.

Beauve. En su juicio¹² solo sobran los ditirambos; pero los reparos son suficientes para probar que ha comprendido bien el espíritu de Macaulay: “Fantasía refleja... Las limitaciones de su entendimiento, que le constituyen en uno de los tipos más acabados del común pensar inglés... No vaga en la región de las teorías; profesa por ellas afectado y aun irracional desprecio... No es que todo sea metal de buena ley en estos ensayos. La fuerza dialéctica del autor, su erudición abrumadora, su imperturbable dogmatismo, el brío y la fuerza oratoria de su estilo, ocultan mucho de apasionado y de sofístico. Macaulay era un hombre de partido, un *whig* convencido y fervoroso, que no daba cuartel a sus adversarios, y llevaba hasta la crítica literaria sus prevenciones y rencores de hombre de partido... Da al principio de la *asociación de ideas* un valor exagerado (y por ella pretende explicar el poder sugestivo de Milton)... Es sin duda el primero de los críticos apasionados... La crítica literaria es en sus manos una rama de la crítica moral... Sus defectos mismos, el abuso del estilo periódico y la búsqueda del efecto...”

Después de Macaulay, vienen dos jefes de escuela, dos personajes representativos de la era victoriana, cuyo pesado ambiente los incita a luchas titánicas: Carlyle y Ruskin. Menéndez Pelayo los juzga con viva penetración, especialmente a Ruskin, cuyos libros cree que son “lo más importante que... ha producido la filosofía del arte fuera de Alemania, sin que valgan en contra de esto las infinitas contradicciones, paradojas e ideas falsas de que están sembrados...”

Termina el estudio de la estética inglesa con un excelente análisis de las teorías de los positivistas, especialmente en Herbert Spencer y Grant Allen. El párrafo final —que se completa con una nota sobre Matthew Arnold y el Rector Shairp— es una enumeración sintética de las glorias de la era victoriana, con adición de los nombres de tres poetas de los Estados Unidos (Bryant, Longfellow, Whittier). Como se ve, el estudio de aquella era, cercana a su fin cuando escribía Menéndez Pelayo (1890), resulta incompleto, a causa de no sé qué deliberada prisa. Se echa de menos —caso extraño— al Cardenal Newman, en

¹² Este juicio es ampliación del breve prólogo a la traducción de los *Estudios literarios* de Macaulay en la *Biblioteca clásica*. La traducción, obra de Mariano Juderías Bender, es curiosa por la preocupación oratoria con que se hizo: los párrafos, largos ya en inglés, so vuelven desmesurados en español, mediante el artificioso procedimiento de alterar la puntuación del original y enlazar, valiéndose de conjunciones, trechos que estaban separados.

cuya obra, honda de sinceridad, aguda de pensamiento, perfecta en el estilo, no faltan observaciones sobre la literatura: por ejemplo, en la *Idea de una universidad*, las consideraciones sobre la enseñanza de los clásicos, con el resonante elogio de Cicerón. Se echa de menos la historia de la Fraternidad Prerrafaelista. Menéndez Pelayo debió de tener noticias inexactas sobre su constitución, aunque la fundación databa desde 1850, y solo menciona a Edward Burne-Jones, que fue socio, aunque no fundador, y a Walter Pater, que no fue *hermano* sino amigo. El *Brotherhood* lo fundaron, en realidad, Dante Gabriel Rossetti, el espíritu dominante, Holman Hunt y John Millais; se les suman después Burne-Jones y Ford Madox Brown. Todos son pintores: Rossetti quería convertir en pintor a todo el que se le acercaba; el propósito esencial, transformar la pintura moderna inspirándose en el ejemplo de sinceridad y devoción de los primitivos italianos, no se logró, y mejor que aquella pintura artificial es la poesía de Dante Gabriel y de su celeste hermana Christina. Se echa de menos a William Morris, que del grupo prerrafaelista pasó a desarrollar actividades propias; artista y artesano, poeta y teorizante en doctrina social y en estética, con influencia igual a la de Ruskin, reformador extraordinario, discutible pero fertilísimo, de toda especie de artes, industrias y oficios: pintura mural, ornamentación escultórica, vidrieras de colores, trabajos de forja, orfebrería, muebles, alfombras, tapices, papel de tapizar paredes, telas, bordados, impresión de libros...

Y habríamos deseado mejor estudio de Matthew Arnold. Espíritu de melancolía y a la vez de combate, que se enorgullecía, piensa Chesterton, “en decir, no la verdad, sino la semiverdad impopular”, defensor del ideal clásico, al cual solo supo guardar fidelidad completa en la tersa limpidez de su estilo dórico, fue, a pesar de sus caprichos de sectario, gran germinador de ideas y de juicios estimulantes, creador de valores.

Menos conocido para el gran público de su tiempo, pero más caro a los iniciados, Walter Pater, señor de un palacio hermético por perfección, por depuración incalculable, no por desdén ni soberbia, es un espíritu clásico: sobre él nunca se ciernen sombras. Curioso como quien tuviese por modelo a Heródoto, define como quien hubiera aprendido a pensar con Aristóteles. Trabaja sobre copioso tejido de reminiscencias; pero tiene el don de descubrir y adivinar. ¿Quién como él ha definido el genio de Platón? Toda su obra combina la imaginación con el sentido crítico, ya sea novela o estudio filosófico. Y su estética está

en síntesis en dos de sus ensayos centrales: el *Giorgione*, de su libro sobre *El Renacimiento*, y el *Wordsworth*. Del uno al otro ascendemos desde la música hasta la mística; y en el *Wordsworth* queda vencido el hedonismo que suele atribuírsele con demasiada ligereza, quizás porque él defendió siempre el criterio estético como suficiente para juzgar las obras de arte.

Y por más que Menéndez Pelayo no acostumbraba detenerse en los novelistas —y es verdad que poco se obtendría, en doctrina estética, de Dickens o de Thackeray— no sería inútil excursión la que se hiciera por las obras de George Meredith y de Robert Louis Stevenson, ensayista que ha escrito con fina perspicacia sobre técnica del estilo y sobre la psicología literaria. Y, por fin, puesto que hizo mención de escritores norteamericanos, habría cabido una rápida ojeada sobre las ideas de Poe, de Emerson, de Lowell y de Holmes.

Hasta ahí pudo haberse extendido el examen de las ideas estéticas en países ingleses, para terminar por los años de 1890. Después han sobrevenido cambios, orientaciones nuevas. Sirve de lazo entre la era victoriana y la novísima, resumiendo las elegancias estéticas de la expirante y anunciando las audacias de la naciente, Oscar Wilde, pintoresco y trágico como héroe de circo: hay mucho en él que es mero ejercicio retórico y reminiscencia de lecturas; pero, junto a sus mejores obras —los poemas en prosa, cuatro o cinco cuentos, la irresistible comedia *The Importance of Being Earnest*, unas cuantas páginas del *De profundis*— hay que poner su libro *Intentions*, y en particular el rico diálogo sobre *La crítica y el arte*.

La época novísima no tiene el reposo de los últimos tiempos victorianos; ha vuelto a los combates osados y ardientes y ha abandonado el muelle esteticismo de Wilde en busca de más profundo sentido de la vida. La última voz victoriana es Kipling, ronco cisne del imperialismo: junto a él, surgen grupos —cuyos directores naturales son Bernard Shaw, Hilaire Belloc, Chesterton, Wells— consagrados a la tarea de demoler sistemáticamente las bases de orgullo y ceguera en que parcialmente descansaba el edificio victoriano. Y las nuevas generaciones, tras ellos, están creando una nueva e inesperada Inglaterra.

III

BERNARD SHAW¹³

A) EL LIBRO DE P. P. HOWE

Al estallar el conflicto de 1914, Bernard Shaw escandalizó a Inglaterra con sus artículos sobre “el sentido común y la guerra”. Ahora sabemos que tenía razón cuando repartía responsabilidades, cuando se irritaba contra las noticias absurdas de la propaganda y contra toda la histeria colectiva del momento, cuando declaraba inevitable el estallido en la monstruosa organización del mundo moderno. Solo se equivocaba en la cuestión fundamental. ¿Era indiferente el resultado de la lucha? El mundo monstruoso de 1914, ¿se transformaría más fácilmente con la victoria de la Alemania imperial que con la de los aliados? Y no siempre aplicaba castigos justos. Sir Edward Grey, por ejemplo, fue sincero amigo de la paz de Europa, como lo ha demostrado, entre otros, Gilbert Murray.

Los artículos que se escribieron para contradecir a Shaw fueron innumerables. Después, se intentó contra él la conspiración del silencio. El puritanismo inglés, después de veinte y cinco años de soportarle sus ensayos de disección, ya serios, ya humorísticos, pretendió vengarse de Shaw como se había vengado de su coterráneo Oscar Wilde. “Es peligroso jugar con las fieras, aun enjauladas, aun encadenadas”, decía Enrique José Varona comentando el problema de Wilde. Pero ahora la víctima era distinta: a Wilde pudo aplastársele con la ley, y su escasa energía moral quedó rota; Bernard Shaw, vida intachable y carácter enérgico, resultó invencible. La conspiración del silencio no pudo durar mucho: ya en 1915 la rompía, con un ingenioso libro, P. P. Howe, uno de los críticos jóvenes de aquel momento. Había publicado pocos libros: uno, *Retratos dramáticos*, sobre el teatro inglés del siglo XX (Pinero, Jones, Wilde, Shaw, Barrie, Granville Barker, St. John Hankin, Hubert Henry Davies y John Galsworthy); otro, sobre Synge, el principal dramaturgo del movimiento de independencia espiritual en la Irlanda de hoy; otro, *La crítica*, en una serie de manuales literarios.

El libro versa sobre la obra literaria de Shaw: nada dice sobre los artículos de la guerra, y pudo escribirse antes que ellos; pero fue

¹³ La primera versión de este ensayo apareció en *Novedades*, Nueva York, el 26 de agosto de 1915. N.d.e.

significativo que se publicara cuando era mayor la irritación del público inglés. Escritor de aficiones dialécticas, de estilo afilado, P. P. Howe va sembrando de observaciones perspicaces cada página. Hace lo que nadie había hecho: comienza a estudiar a Shaw como economista; luego estudia sus teorías estéticas; luego, sus creaciones dramáticas. Shaw ha dicho que en todos sus dramas “sus estudios económicos desempeñan papel tan importante como el de la anatomía en las esculturas de Miguel Ángel”. Pero nadie, antes de Howe, se había detenido en la base anatómica del teatro de Shaw: allí, el hombre es el *homo economicus* de los tratadistas clásicos, retocado por Marx y Engels; no es el ser de pasiones que nos da Shakespeare, ni el ser de ideales que nos da Ibsen.

Shaw rechaza todo parentesco con Shakespeare; en cambio ha sido apóstol del evangelio de Ibsen y ha pretendido, como el cuarto evangelista de Jesús, explicar con su propia metafísica la obra del maestro. Pero la humanidad que se mueve en la comedia de Shaw no es la humanidad que se mueve en el drama de Ibsen. No inventaba Shaw personajes trágicos, encarnación de ideales excelsos o víctimas de injusticias supremas: Brand, Stockmann, Solness (solo muchos años después del libro de Howe se ha revelado capaz de la creación heroica, en *Santa Juana*). Sus personajes, a pesar de su extraordinaria vitalidad, forman una humanidad *recortada*, de contornos precisos y salientes; son seres capaces de discutir con vivacidad inagotable todas las tesis y se aferran a la vida, tanto por la energía con que defienden su papel en el mundo —desde el punto de vista económico, muchas veces— cuanto por las peculiaridades y rarezas individuales que su creador cuida de atribuirles. Esta humanidad de contornos limitados es una humanidad para la comedia de costumbres y de caracteres, una humanidad como la de Molière: no se equivocó del todo quien le puso a Shaw el nombre de “Molière del siglo XX”; su teatro es una crítica racionalista de las costumbres inglesas, en que se reduce al absurdo la organización social del mundo occidental contemporáneo.

La mejor parte del libro de Howe es la primera, la dedicada a la economía política de Bernard Shaw. En las tres siguientes, dedicadas a su estética, su dramaturgia y al “secreto en el corazón del poeta”, el crítico psicólogo se va convirtiendo en discutidor de teorías; y la obra, que pudo ser un excelente retrato de Bernard Shaw, resulta, en parte, una discusión más sobre sus ideas. Y como Shaw tiene y expresa ideas sobre *omni re scibili*, sería necesario, para discutir las, escribir tanto

como él, o más... lo cual solo está al alcance de hombres como Chesterton. Quizá no había remedio: no se pueden escribir treinta páginas sobre Shaw sin comenzar a discutir sus ideas; y, cuando se ha comenzado, acabar es difícil.

Se advierte, bajo las discusiones de Howe, que tiene afecto y admiración completas por su héroe. Es de los que conocen su sinceridad, su profunda devoción a las cosas altas y al bien humano, y no se limitan a aplaudir su ingenio o a indignarse contra él. Solo le falta al libro lo que esperábamos hallar revelado en el capítulo final, *El secreto en el corazón del poeta*: la escondida vena de poesía que raras veces sube a la luz, en el Marchbanks de *Cándida*; en el diálogo entre el sacerdote loco y el grillo, de *La otra isla de John Bull*; en la inesperada canción de César y Cleopatra:

*The white upon the blue above
Is purple on the green below;*¹⁴

en momentos de *Santa Juana*, como cuando el prelado reprime la frivolidad de la corte: “¡No os reís de mi indignidad sino de su fe!”

¹⁴ *Lo blanco sobre lo azul de arriba
es púrpura sobre lo verde de abajo.*

b) PIGMALIÓN CONTRA GALATEA¹⁵

¿Qué fin se propuso Bernard Shaw —siempre lleno de propósitos— en su comedia *Pigmalión*? ¿Demostrar, como dijo en su *Common sense about the war*, la imposibilidad de tomar en serio a un país como Inglaterra, que no hizo caso de sus augurios sobre el conflicto internacional de 1914, pero discutió durante semanas la osadía de poner en boca de la novísima Galatea una palabra proscripta del lenguaje de “las personas decentes” en Londres? Quizás; porque en *Pigmalión* no se descubre una idea central —como en *La otra isla de John Bull*, por ejemplo—, a la cual el autor conceda importancia de tesis o de problema.

El ambiente y el proceso de la comedia sugieren la proximidad de la tesis; pero la idea inicial es a tal punto delgada y de poco momento, que se hace difícil aceptarla como núcleo teórico. Pigmalión, el maestro de fonética, promete, y logra, dar a una florista del arroyo aspecto de gran dama, con solo enseñarle la recta pronunciación de su idioma y alterar su indumentaria. Tesis elemental: todos los seres humanos son iguales, y difieren solo en cosas externas, como el traje y la pronunciación. Pero tesis demasiado manoseada, que Bernard Shaw no se tomaría el trabajo de probar.

La comedia solo destruye la tesis elemental, a manera de esbozo humorístico, de que pareció arrancar: Pigmalión descubre que su Galatea no asumirá el papel de dama elegante con el solo equipo de la indumentaria, y la prosodia de los salones. Necesita más: necesita, junto con la prosodia, la sintaxis; necesita el vocabulario distinguido, con sus limitaciones académicas. Todo lo adquiere al fin... Y el problema inicial de la comedia desaparece.

A la Galatea mitológica le faltaba el alma: a la moderna no; y el interés de la obra, en su segunda parte, es la revelación del alma de la florista. Pero entonces, si el mármol en que trabajó *Pigmalión* era excelente ¿por qué sorprendernos de que la estatua lo revele? La contradicción, que destruye el conato de tesis inicial, nada significa para Bernard Shaw; la olvida, y a poco andar se enreda en uno de sus problemas favoritos: el eterno conflicto, teórico y práctico, entre el hombre y la mujer. Pigmalión admira su obra como creación científica, pero

¹⁵ Publicado originalmente en *El Heraldo de Cuba*, La Habana, el 15 de marzo de 1915. N.d.e.

Galatea se inclina demasiado humanamente hacia el escultor. Pigmalión se opone a Galatea. Pero no está en eso la tesis: Bernard Shaw la expondría claramente; es poco amigo de lo implícito, de lo tácito; es, según él mismo se define, esencialmente explicativo. La querella en torno al tema bíblico, “la mujer es el viejo enemigo del hombre”, no aparece sino como incidente natural, supuesto el autor. O, quizás, como recurso para cerrar la comedia. ¿Termina con amor? ¡Imposible! Triunfa, como siempre en Bernard Shaw, una lógica irónica.

► *Humanidades*, t. 18, 1928, pp. 103-122; *El Libro y el Pueblo*, México, mayo de 1931, pp. 18-29.

GÓNGORA

Mucho se habla de Góngora, pero muy poco interesante se ha dicho sobre él. Muy poco se le ha leído; muy pocos versos suyos corren en las antologías. ¿Comenzaremos ahora a conocerlo?

Góngora precursor. Precursor del simbolismo francés. Precursor de nuestro modernismo. Precursor de la nueva sensibilidad. ¿Será cierto?... Prefiero a Góngora en sí, sin referirlo a sucesiones demasiado hipotéticas.

Los críticos académicos habían recibido del siglo XVII la leyenda del doble Góngora, “ángel de luz” y “ángel de tinieblas”. No: Góngora es uno. Los caminos de su imaginación, de su sensibilidad, de su don rítmico, de su don de palabras, son siempre unos mismos. ¿Y la leyenda del pecador que empezó bien y acabó mal? Menos infundada, pero falsa en su esencia. Porque la complejidad de los últimos años, del *Polyfemo* y las *Soledades* y el *Panegírico*, es la de los años mozos, la de “Los rayos le cuenta al sol”... y “Sobre dos urnas de cristal labradas”...: Solo hay diferencia de grado. Como todo artista de expresión muy personal y muy consciente, Góngora la va reconcentrando al avanzar en edad: aroma que se condensa hasta volverse enervante; veneno que el cuerpo absorbe en dosis cada día crecientes hasta impregnarse de él. Y solo quien resista el aroma y el veneno se aventura en las cámaras herméticas donde se guardan.

Los pasos del desenvolvimiento espiritual, el ascenso de condensación y concentración, son parecidos en Góngora y el Greco. Góngora admiró y ensalzó al Greco. Pero no se exageren las semejanzas: el Greco echaba sobre el lienzo su mundo interior llameante; Góngora se dedicó a estilizar y enredar líneas, colores, ritmos arrancados al mundo exterior: para él, “el mundo exterior realmente existía”.

Como el Greco, Góngora es hijo del Renacimiento a quien el Renacimiento no le basta; quiere ir, ultraísta, más lejos. Pero ni el uno ni el otro salen del círculo encantado del Renacimiento, donde el mundo se concibe como visión pura, donde toda exaltación espiritual se justifica. Visión y exaltación místicas, o estéticas, o intelectuales. Ni el uno ni el otro presienten el mundo moderno, la época que va del siglo XVII al XIX, la época del realismo y del sentido pragmático en la vida y en el arte: época cuyo presentimiento es cavilación en Montaigne y tempestad en Miguel Ángel, cuyo advenimiento es conflicto trágico en Shakespeare y melancólica ironía en Cervantes, y cuya presencia declaran al fin, tranquilamente, Bacon, Descartes, Molière, Velázquez.

Con Góngora vivimos en pura contemplación estética del mundo. La razón, el concepto, se ha sometido al ímpetu visionario. Su ley:

¡Goza, goza el color, la luz, el oro!

En toda Europa, para las letras y para las artes, el Renacimiento terminó en barroquismo. En España la literatura barroca se partió en dos: culteranismo y conceptismo. El culteranismo, estilización de formas, se anuncia desde que Garcilaso hace escuela: aún más, apunta en la canción *A la flor de Gnido*. Y el conceptismo venía germinando desde que en el siglo XV adquiere la poesía castellana resabios de ergotismo escolástico. Todo poeta español, para 1580, cuando Góngora empieza a escribir, tenía puntos de culterano y de conceptista. Góngora, andaluz maravilloso, —sentidos e imaginación—, se aparta del concepto tradicional: solo le aprende unas cuantas antítesis y retruécanos. Se vuelve el culterano puro. Andaluces también, Rioja en Sevilla, Espinosa en Antequera, crean culteranismos que rivalizan con el de Córdoba, pero diversos de él. Los castellanos se apoderan del conceptismo, seco y gris como sus mesetas. Pero después de la hora heroica todo el mundo español vuelve a mezclar culteranismo y conceptismo. Así aquella mujer extraordinaria que fue toda inquietud y virtud activa, Sor Juana Inés de la Cruz, la que cantó la “diuturna enfermedad de la esperanza”.

Hay años en la vida de Góngora en que se le vuelve obsesión jugar con los colores. Hasta escribe un soneto “a una dama muy blanca vestida de verde”: dos de los tonos esenciales de su gama, con el oro y el púr-

pura. No pudo, ni de seguro quiso, evitar las repeticiones (así las imágenes de aurora y de sol). Los hallazgos son muchos.

Los dones rítmicos —que no se le alaban tanto como los pictóricos— son riquísimos en Góngora. Sus ritmos de versificación irregular, aprendidos en el canto del pueblo, están llenos de síncopas ingeniosas:

No son todos ruseñores
los que cantan entre las flores...

Y su manejo del endecasílabo es singular en español: unas veces se atiene al límpido canon de Garcilaso:

En el cristal de tu divina mano...
Esquilas dulces de sonora pluma...
¡Oh, cuánto tarda lo que se desea!...

Pero otras veces, contradiciéndolo, descubrimos el verso atestado de sílabas, reforzado rítmicamente, y levemente dislocado y sincopado, por acentos insólitos, como el endecasílabo de Shakespeare en sus últimos años. Es el verso que ha vuelto a usar Juan Ramón Jiménez en sus *Sonetos espirituales*

Si Góngora fuese solo poeta de imágenes y ritmos, poeta de ingenio y gracia, interesaría apenas como Gautier o Swinburne. No tuvo mucha vida que contarnos en su poesía, o no quiso contarnos la que tuvo. Pero expresó hondamente, agudamente, sentires universales:

...Añadiendo siempre
pasión a pasión,
memoria a memoria,
dolor a dolor...

Que sospechas de amantes
y querellas después:
hoy son flores azules,
mañana serán miel...

Morir maravilla quiero
y no vivir alhelí...

O la extraña elegía en seguidillas arcaicas, “para Doña María Hurtado, en ausencia de Don Gabriel Zapata, su esposo”:

Mátanme los celos de aquel andaluz:
háganme, si muriere, la mortaja azul.

Perdí la esperanza de ver mi ausente:
háganme, si muriere, la mortaja verde...

La mitad del alma me lleva la mar:
volved, galeritas, por la otra mitad...

O su elogio de la virtud sacerdotal:

Sacro pastor de pueblos, que en florida
edad, pastor, gobiernas tu ganado
más con el silbo que con el cayado
y más que con el silbo con la vida...

► *Martín Fierro*, núm. 41, 28 de mayo de 1927, p. 2.

RUBÉN DARÍO Y EL SIGLO XV

Durante mucho tiempo, llamó mi atención el carácter “siglo XV” de los *Dezires, layes y canciones* que Rubén Darío agregó a sus *Prosas profanas* (libro de 1896) al reimprimirlas en Europa (en París, 1901). No tenía nada de extraño que el poeta, amigo de experimentar constantemente, ensayara las formas trovadorescas del siglo XV: lo extraño era que, puesto a escoger modelos, no los buscara en los grandes maestros, como Juan de Mena, Santillana, los Manriques, sino en poetas de mucho menor importancia, como Juan de Dueñas, Juan de Torres, Pedro de Santafé, Valtierra. Y sobre todo: ¿dónde había encontrado Darío la peculiar ortografía de esos nombres: Johan, Santa Ffe, Duenyas? ¿Por qué se había creído obligado a escribir *esparça, dezir, ffin, ffinida*?

Antes de 1900, tales peculiaridades ortográficas no se reproducían frecuentemente tratándose del siglo XV: la mayor parte de las antologías modernizaban los textos. Podía pensarse en el *Cancionero de Baena* (edición de Madrid, 1851): pero solo para desechar inmediatamente la idea, puesto que Dueñas, Torres, Valtierra y Santafé no figuran en aquella colección. Aun más podría pensarse en el *Cancionero de Stúñiga* (edición de Madrid, 1872), ya que allí figuran Dueñas y Torres: pero no se advierte relación entre las composiciones suyas que allí aparecen¹ y las de Darío; y, como se ve, faltan Santafé y Valtierra.

La solución del problema la encontré en el *Cancionero inédito del siglo XV* publicado por Alfonso Pérez Gómez Nieva en Madrid, 1884.² Este volumen, que no es muy conocido ni merece serlo, transcribe torpe-

¹ De Dueñas, *La nao de amor* y la composición que comienza “La franquesa muy extranna...”; de Torres, las que comienzan “Non sabes, Johan de Padilla...” y “Oh temprana sepoltura...”

² *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV existente en la biblioteca de S. M. el rey Alfonso XII; con una carta del Excmo. Sr. D. Manuel Cañete, de la Academia Española, y un prólogo, notas y apéndice por A. Pérez Gómez Nieva.* Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, calle del Soldado, núm. 8, 1884.

mente textos de trovadores castellanos y aragoneses que en su mayor parte pertenecieron a la corte de Alfonso V de Aragón en Nápoles.³ Y en este volumen, que caería casualmente en manos de Rubén Darío, halló el poeta de *Prosas profanas* la manera de ser, momentáneamente, “muy siglo XV”.

¿Qué tomó Darío de aquellos poetas menores? Apenas la versificación, y, de tarde en tarde, vagas *resonancias* de estilo, —las que suelen acompañar a toda forma métrica.

Del castellano de Dueñas toma dos formas de *decires*: una en doce versos, de ocho y de cuatro sílabas, rimas A a B A a B C C D E D E, con *finida* A a B A a B (composición “Senyor Don Juan, excelente...”; en Darío: “Reina Venus, soberana...”); otra de siete versos octosílabos, rimas A B A B C C B (composición “Entre todos los cuydados...”; en Darío: “Ponte el traje azul que más...”)

De Juan de Torres, la forma de *lay* en seis versos hexasílabos, rimas a a b a a b, luego b b c b b c (composición “Ay triste de mí...”; en Darío: “¿Qué pude yo hacer...?”).

De Valtierra, la forma de *canción* octosilábica, con cabeza de cuatro versos, rimas A B B A, y copla de ocho, rimas A B B A C D D C, sirviendo de *fin* los tres últimos versos de la última copla (composición “Enojados de tristura...”; en Darío: “Amor tu ventana enflora...”).

Del aragonés Pedro de Santafé⁴ —el poeta de quien hay más composiciones en el *Cancionero* de Pérez Nieva—, tres formas: 1, una canción en octosílabos y tetrasílabos, con cabeza de cuatro versos, rimas A B A b, y coplas de ocho, C D C D E B E b, repitiéndose como estribillo el verso corto b a través de toda la composición (en Santafé: “Senyora, maguer consiento...”; b: “No me e’nganyo”; en Darío: “Señora, Amor es violento...”; b: “La locura”); 2, otra canción en octosílabos y tetrasí-

³ Sobre Dueñas, Torres y Santafé, v. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo V, páginas CCLVI, CCLXXXV, CCXC, CCXCI a CCXCVIII, CCC a CCCII; tomo VI, pág. CCLXXIX; tomo VII, pág. CCLIII. De Dueñas reproduce la *Antología* (tomo II, págs. 145 a 153) *La nao de amor*. Foulché-Delbosc recoge todas sus composiciones conocidas —doce— en el tomo II de su *Cancionero castellano del siglo XV* (Madrid, 1915).

⁴ En los versos *Por Sandia de Lubián* Santafé se plañe del esfuerzo que le cuesta el señorío de la lengua de Castilla:

Blanda lengua castellana
que por guerra que la haga
tan dulcemente me llaga...

labos, rimas A a B B b A a C c A, con *fin* de cinco versos, rimas A a B b A (composición “Rey Alfonso esmerado...”; en Darío: “A qué comparar la pura...”); y 3, *copla esparza*, octosilábica, ocho versos con rimas A B B A C D D C y *tornada* E F F E (composición “Tanto, senyora, baledes...”; en Darío: “¡La gata blanca! En el lecho...”). De Santafé proviene también el intercalar un verso en latín en medio de los castellanos (*Tristis est anima mea* en “Pues mi triste corazón...” y *Regnum menm non est de hoc mundo*, en “Cerca mi gloria que beo...”; en Darío: “*Mel et lac sub lingua tua*, en “Señora, Amor es violento...”).

Al imitar sus formas, Rubén Darío superó con creces a los medianos trovadores del Cancionero: como en ellos había escasa materia poética, desdeñó sus temas de escolástica cortesana. En los *Dezires*, *layes* y *canciones* del poeta moderno, la versificación es “muy siglo XV”; pero la materia es, por lo general, “muy siglo XVIII”, muy llena de “la Grecia de la Francia” (con curiosa mezcla de los nombres latinos y los griegos: Venus, Afrodita, Eros, Juno, Diana...). A veces hay “siglo XVII”, Góngora (y, a través de él, Renacimiento italiano, Ariosto y Bernardo Tasso): “la lección que dio a Angélica Medoro”; “el garzón de Ida”. Y también frecuentes alusiones al amor hebraico: Ester, Belkiss, la Sulamita, —y hasta la cita “*Mel et lac...*” proviene del *Cantar de los cantares* en la Vulgata latina.

Admirables juegos de ingenio poético, elegantes divagaciones sobre temas de fina sensualidad, a los cuales se mezcla a veces la profunda nota del pesimismo de la carne:

...Que en el vino del amor
hay la amargura del mar.

Corresponden a la fase *Banville* de la obra de Darío: la curiosa exploración de formas caídas en desuso, pero que pueden dar de sí nuevamente elegancia o brillantez, como en los *Caprices*, las *Odelettes* y las *Améthystes* de Banville, o en los versos ingleses, sobre modelo francés, de Andrew Lang y Austin Dobson.

JOSÉ JOAQUÍN PÉREZ (1845-1900)

Ha transcurrido un lustro desde la muerte de José Joaquín Pérez, y todavía no se han cumplido las promesas que sobre su tumba expresó la admiración de los dominicanos¹. Escasos y pobres fueron los homenajes tributados a la memoria del poeta: el espíritu del país, en aquel período de renacimiento político (1899-1902), se embriagaba con las esperanzas de reconstrucción nacional y olvidaba de momento sus tradicionales aficiones literarias, en contraste con los precedentes años de despotismo, pródigos en revistas, y con los subsecuentes años de espantosas conmociones, entre las cuales ha surgido una desordenada legión de jóvenes poetas y escritores. ¿Será que nuestro temperamento antillano necesita de las guerras y de las amarguras para producir poesía? La producción de nuestros escritores está regulada por los vaivenes de la política, y la obra de José Joaquín Pérez lo demuestra.

Nacido en 1845, a los dieciséis años se presenta José Joaquín Pérez como poeta vigoroso en un soneto contra la reanexión de Santo Domingo a España (1861); en 1867 despide con acentos patrióticos a su ilustre maestro, el padre Meriño, desterrado por el gobierno de Báez en castigo de un gesto digno; durante los seis años de aquel gobierno, envía desde Venezuela sus lamentosos *Ecos del destierro*; y en 1874, triunfante el movimiento regenerador del 25 de noviembre, canta jubilosamente *La vuelta al hogar*. A partir de esta época se hace más independiente de la política militante: su vida es metódica, ejemplar; y de

¹ Ahora, por fin, se cumple el propósito de publicar en volumen sus poesías. Entrego, para que les sirva de prólogo, este trabajo mío, demasiado juvenil, pero el único en que hasta ahora se ha ensayado juzgar toda la obra del poeta. He retocado el lenguaje, pero no he agregado nada sustancial, porque creo que no se funden bien las ideas de épocas muy diversas en nuestra vida: basta corregir errores, sin pretender que el pasado se enriquezca con las conquistas de los tiempos nuevos. 1928.

su breve gestión en el Ministerio de Instrucción Pública, durante el gobierno de Francisco Gregorio Billini, ha podido decir con justicia Eugenio Deschamps: “José Joaquín Pérez, en la tempestuosa altura del poder, me hace el efecto de una flor derramando aromas sobre un cráter”.

Poeta verdadero desde la adolescencia —pues su soneto de 1861 contiene toda la fuerza de que era capaz—, antes de los treinta años compuso *Tu cuna y su sepulcro*, *Ecos del destierro*, *La vuelta al hogar*, que forman, con las *Fantasías indígenas*, los trofeos de su popularidad.

Esas composiciones, las más populares entre las suyas, no son únicas entre las mejores. Nuestro público acostumbra identificar a los poetas con sus primeras poesías, negándoles implícitamente la capacidad de progresar. José Joaquín Pérez no se estancó en sus primeras *Ráfagas* ni en las *Fantasías*: su espíritu tenía el don de la juventud inagotable, y hasta la víspera de su desaparición conservó el poder de renovar los tesoros de su pensamiento y las galas de su estilo.

Su vida literaria se divide en cuatro períodos: el primero, de 1861 a 1874; el segundo, de 1874 a 1880; el tercero, de 1880 a 1892; el cuarto, de 1892 a 1900. Después de las composiciones que en su mayor parte recoge la *Lira de Quisqueya* (1874) escribe las *Fantasías indígenas* (1877), cuya prometida continuación nunca se realizó. Entre 1880 y 1892 su labor es poco característica, como de transición; las composiciones que abarca son de carácter impersonal casi siempre: todas inspiradas en ideas de progreso, como *Ciudad nueva* y *La industria agrícola*; piezas de ocasión, como el *Delirio de Bolívar sobre el Chimborazo*, versificado en metro manzoniano para el centenario del libertador; traducciones de Thomas Moore.

Ignoro si hubo en su vida años de infecundidad: es dudoso. Por la breve duración de nuestras publicaciones literarias, no siempre dio a luz sus poesías con regularidad; pero desde 1892 hasta en vísperas de su muerte fue colaborador asiduo de *Letras y Ciencias*, *El Hogar*, *Los Lunes del Listín*, la *Revista Ilustrada*... Produjo entonces sus cantos del hogar; nuevas traducciones de Thomas Moore; los brillantes *tours de force* con que intrigó al público, de 1896 a 1898, bajo el seudónimo femenino e indígena de *Flor de Palma*; las *Americanas*; los *Contornos y relieves*; muchos otros versos de carácter íntimo o de carácter filosófico.

A través de esos períodos, su temperamento permanece idéntico en esencia. El autor del soneto patriótico de 1861 presagia al autor de *El nuevo indígena* de 1898. Cada verso suyo, aun en sus más diferentes maneras, lleva el sello peculiar de su personalidad: personalidad de poeta lírico, rico de emoción, completada por firme y amplia inteligencia.

José Joaquín Pérez es entre nosotros la personificación genuina del poeta lírico, el que expresa en ritmos su vida emotiva y nos da su historia personal, no solo en gritos íntimos, sino recogiendo las infinitas sugerencias del mundo físico y de los mundos ideales para devolverlas con el sello de su propio yo, siempre activo y presente. Su obra está llena de variedad en asuntos y formas: narraciones, descripciones de naturaleza, cantos heroicos, versos filosóficos; hasta ensayó la sátira y el drama; pero, como lírico verdadero, se distingue por la intensidad del sentimiento y de la emoción, en vigor o en delicadeza.

Fue sentimental, en plena época romántica, pero no quejumbroso. El título de poeta de las elegías, que le adjudicó Rafael Deligne, al juzgar las *Fantasías indígenas*, no le conviene sino parcialmente. En la poesía de su juventud hay notas de desaliento, pero nunca indican pesimismo fundamental, ni siquiera pasajero. Su composición *Diecisiete años* (escrita a esa edad, y sorprendente, más que por la calidad de la forma, por la elevación que da a manoseadas ideas románticas) es un espíritu de momentáneo desfallecimiento, de seguro más puerilmente imaginado que realmente sufrido. Después, su más delicada elegía, *Ecos del destierro*, es como un nocturno susurrante, sin *crescendos* furiosos; la apasionada canción *A ti* parece reclamar la “voz de lágrimas” de la música de Schubert; y *Tu cuna y su sepulcro*, dedicada a su hija huérfana de madre, vibra con dolor hondamente sentido, pero lleva una nota de resignación y esperanza.

El modo elegíaco es transitorio en José Joaquín Pérez, y nunca sombrío. Paralelas a esas quejas fugaces van sus canciones de amor, de patria, de naturaleza, rebosantes de energía. *La vuelta al hogar* es el más intensamente lírico, el más radiosamente optimista grito de júbilo en la poesía antillana. Sentimientos variados y confusos toman allí forma y se agitan, vibrantes, sonoros, fúlgidos, con el ritmo veloz de la emoción súbita y el ardor de la sinceridad primitiva, helénica, que besa la tierra como Ulises y saluda al mar como los soldados de Xenofonte.

El sentimiento patriótico del poeta —cuya síntesis más hermosa es *La vuelta al hogar*— arraiga en la adoración de la naturaleza del trópico. Su manera descriptiva, que reúne las formas opulentas, los colores firmes y brillantes, los contrastes vivos, se anima con este culto religioso que los años afirmaron como base de su filosofía poética. En su juvenil composición *Baní*, el entusiasmo por la naturaleza rústica llega a la exaltación. Posteriormente, su *Quisqueyana*, descripción de las maravillas del trópico que Menéndez y Pelayo llamó “abundantísima y florida”, sirve de preludio a las *Fantasías indígenas*, colección de poemas cortos en los cuales quiso —nueva faz de su devoción patriótica— perpetuar el recuerdo de los aborígenes de la isla.

Las *Fantasías* (1877) fueron escritas durante la época en que tuvo auge la teoría de que la leyenda y la historia de los indígenas del Nuevo Mundo debían encarnar en poesía moderna: se soñaba en constituir la epopeya de los pueblos americanos. A la difusión de esa teoría (abandonada hoy ante el convencimiento de que ya pasaron para no volver los días de las epopeyas y de que la tradición indígena solo en parte puede servir para expresarnos) se debieron obras interesantes de José Ramón Yepes, Francisco Guaicaipuro Pardo, Juan León Mera, Juan María Gutiérrez, Alejandro Magariños Cervantes, Mercedes Matamoros, el *Hatuey* de Francisco Sellén, la *Iguaniona* de Javier Angulo Guridi, la *Anacaona* de Salomé Ureña, y las dos más importantes (con las *Fantasías* de Pérez) el *Enriquillo* de Galván y el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín.

Antes de componer las *Fantasías*, José Joaquín Pérez comenzó a escribir un drama sobre *Anacaona*, nuestra reina poetisa, pero nunca lo publicó ni probablemente lo concluyó. Luego decidió adoptar la forma breve de las *Fantasías*, muy propia de su temperamento y quizás la mejor para los asuntos; no adoptó plan definido: el conjunto no tiene ningún propósito sistemático, y el poeta ni siquiera decidió si concedería el predominio a la fantasía o a la historia. Su mérito principal es la interpretación del amor, el sentimiento patriótico y la religión de los aborígenes, junto a dos o tres episodios de su leyenda.

José Joaquín Pérez no sobresalía en la forma narrativa: ya lo hizo notar Deligne en su estudio crítico de las *Fantasías*, contradiciendo una opinión difundida. A veces su narración, sobre todo en forma de romance, según Hostos indicó, alcanza la fluida sencillez de los grandes románticos españoles, Zorrilla y Espronceda. Aún más: las narraciones *El*

voto de Anacaona —grandioso relieve escultórico— y *El junco verde* son las dos joyas más preciadas de la colección, según consenso de los lectores (pongo junto a ellas el admirable, el extraordinario *Areíto de las vírgenes de Marién*); pero su mérito reside en la presentación sintética, dramática, de los episodios, unida a las descripciones vividas. Aún así, en *El junco verde* (cuyo momento culminante es la crisis espiritual que precede al descubrimiento en el alma de Colón) se notan desigualdades; y son frecuentes en los otros relatos —*Vanabí*, *Vaganiona*, *Guarionex*, *La ciba de Altabeira*, *El último cacique*—, acentuándose con los cambios de versificación, que no ocurren en los dos más breves y mejores poemas.

En cambio, es incontestable la belleza uniforme y superior de las *Fantasías* que pueden llamarse líricas y que dan el tono de la obra: el himno de guerra *Igi aya bong-be*; *Guacanagarí en las ruinas de Manen*, espléndido monólogo, en el cual se presiente al dramaturgo romántico; *La tumba del cacique*; *El adiós de Anacaona*; el *Areíto de las vírgenes de Marién*, donde la teogonía indígena se enriquece con el ingénito panteísmo del poeta; y los lindos *Areítos*, a los cuales se puede agregar la canción de amor de *Guarionex*.

Las *Fantasías* cierran la primera mitad de la vida literaria de José Joaquín Pérez. Hasta entonces había sido un poeta de grandes raptos líricos, de emociones intensas, pintor brillante y abundoso, versificador fácil y sonoro, si con durezas²; a ratos, intelectual que descubría altas enseñanzas de la naturaleza y de la vida.

A partir de 1880, su inteligencia se desenvuelve y se afirma. Define su filosofía personal, y no pierde, sino que lo robustece, el vigor de su inspiración, el estro.

Sus himnos al progreso del país revelan una nueva concepción patriótica, posterior a sus cantos de devoción por la naturaleza, la tradición y la independencia nacional: reflejan la orientación que había dado a la poesía dominicana el entusiasmo civilizador de Salomé Ureña. Más tarde, al igual que la poetisa, acalla sus acentos patrióticos: no fue de los engañados por la falsa prosperidad de la nación bajo régimen tiránico, y así lo muestra en rasgos aislados, como en los *Contornos y relieves*, cuando induce a su hija Elminda a pintar el símbolo

² Suyo es uno de los más finos versos onomatopéyicos de nuestro idioma, en *El amor de Magdalena*:

La leve arena de la orilla alcanza...

de esta tierra de los héroes y los mártires
donde siempre seca lágrimas el sol...

Su pasión por la libertad se desborda entonces en las *Americanas* suscitadas por la guerra de Cuba de 1895, en las cuales, tanto en la escena humorístico-familiar de *Un mambí* como en la visión épica de *El 5 de julio*, fluye la inspiración como torrente de luz y armonía, de fuerza viril y plena.

Pero lo que encumbra sus poesías escritas de 1892 a 1900, por encima de tantos contemporáneos derroches verbales en que el verso se limita a ser, “jinete de la onda sonora” o cuando más de la imagen pictórica, no es solo la forma cada vez más segura y enriquecida con innovaciones del movimiento modernista, sino el rico y variado contenido de ideas.

Son ejemplos: *El nuevo indígena*, admirable interpretación del nuevo hombre de América, al cual define con una intuición certera que echamos de menos en nuestros aspirantes a sociólogos; *Retoños*, donde resurge su antigua adoración de la naturaleza, a la que admira

en las hojas del árbol que resucita
en los hijos del hombre que se transforma;

¡1895!, su profesión de fe moral; *Carta-poema*, lección de patriotismo para espíritus infantiles; *El herrero*, símbolo de las fuerzas oscuras del organismo social; su “elegía pindárica” *Salomé Ureña de Henríquez*, en homenaje a un esfuerzo humano y patriótico; los *Contornos y relieves*, ánforas que el alma plenamente humana del orfebre llenó del vino amargo y fuerte de las ideas y perfumó con la esencia de sus sentimientos profundos y delicados.

José Joaquín Pérez, poeta del trópico y del Nuevo Mundo, representa en su época y en su patria una fisonomía espiritual cuya rara distinción no advierten los superficiales: hijo del siglo de los pesimismos y las rebeldías líricas, que se enlazan de Byron a Musset, de Leopardi, a Baudelaire, de Heine a Verlaine, de Espronceda a Casal, fue un espíritu de equilibrio, de aquellos cuyo tipo más eminente es Goethe: espíritu amplio y profundo, dulce y fuerte, a veces doloroso, pero fundamentalmente sano, que asumió en la poesía antillana el mismo papel que Tennyson en la inglesa y Longfellow en la de los Estados Unidos. Los *Contornos y relieves* son la coronación de su obra: la cima serena y luminosa donde impera el espíritu superior del poeta, que encubre dis-

cretamente sus heridas y sus dolores para cantar los himnos inmortales de la aspiración, del trabajo, de la alegría de vivir, del amor universal, de las futuras redenciones latentes en el curso de la fecunda evolución humana.

1905

► José Joaquín Pérez, *La lira*, Prólogos de Federico Henríquez y Carvajal y de Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo: Imprenta de J. R. Vda. García, 1928. Se incluyó sucesivamente en *Ensayos críticos* (1905) y en *Horas de estudio* (1910). Publicamos esta versión debido a la razón aducida por su autor en la primera nota al pie: se trata de una versión corregida.

DOS ESCRITORES DE AMÉRICA

ICAZA

Don Francisco A. de Icaza ha muerto en Madrid a la edad de sesenta y dos años: de ellos, más de la mitad transcurrieron en Europa. Fue Icaza uno de los arquetipos perfectos del escritor mexicano: una de las cosas menos *tropicales* de este mundo. Para quienes, como yo, hayan nacido en la franca zona tórrida, donde son realidades los lugares comunes cuyo paternal Heródoto es Colón (el “sol de fuego” y todos los prodigios que hace brotar de la tierra), es siempre causa de sorprendente interés el descubrimiento de la altiplanicie mexicana, con su clima de otoño perpetuo, con sus tonalidades de azul gris y oro pálido bajo la luz diáfana. Y —en otras ocasiones lo he dicho ya— la altiplanicie de México da espíritus como ella, desde Alarcón a Gutiérrez Nájera, y hasta somete a su influjo a hombres nacidos fuera de su círculo, como Nervo. La nota de color vivo, el énfasis, el ardor, son allí excepcionales en la literatura: la coincidencia —¿o la necesidad?— sonríe cuando se descubre que en México el poeta grandilocuente, o siquiera vivaz, raras veces ha nacido en la altiplanicie: en la tierra baja, en la costa cálida, hay que buscar a Díaz Mirón o a Altamirano.

Icaza fue francamente el hombre de la altiplanicie. Discreto, observador, agudo, con ideas claras y precisas, con palabras medidas y calculadas. Conocerlo en Madrid, durante los años últimos, conociendo a México, era descubrir con asombro cómo persistía el mexicano debajo de su espesa y vistosa capa de madrileño. Nadie conocía mejor que él la vida de Madrid, el tono de la ciudad, “los chismes de la corte” —literalmente y figuradamente—; y sin embargo, nadie conservaba mejor que él los rasgos fundamentales de su origen: los hábitos de su carrera hasta le habían aguzado la diplomática reserva y la exigencia puntillosa.

No fue feliz, y los que junto a él no lo fueron creen —injustamente— que no fue bueno: no tuvo la bondad fácil, y el censor en él fue a veces agresivo, porque le producía impaciencia la deshonestidad, ante la cual

tantos otros fingen ceguera; pero otorgó siempre bondades cuando pudo vencer escrúpulos de desconfianza, y nunca se equivocó ni regateó sobre valores puros. Así, en las letras, le molestaba la plebeya costumbre de la Condesa de Pardo Bazán al pedir prestado y no reconocer sus deudas, disminuyendo la fama de su propia fortuna; le daban asco los enredos y confusiones, el descuido y la inexactitud de la más voluminosa historia de las letras castellanas. Pero siempre supo discernir cuáles eran las figuras de selección; aceptaba sin esfuerzo, pero sin deslumbramiento, todas las novedades. No existe homenaje más delicado que el suyo —en una conferencia del Ateneo de Madrid— a los poetas mejores de su país. Pero de su país ¡extraña Némesis! le vino la mayor amargura de su vida literaria, al final de ella, cuando absurdamente se le atribuyó el pecado que tanto fustigó él en los demás, acusándolo de *plagiar* documentos que cualquiera puede consultar en archivos públicos: los provincianos acusadores lo declaraban incompetente para leer los claros manuscritos del siglo XVI.

Su obra de crítico y erudito tiene méritos raros: a la aparición (1901) de su primer ensayo sobre *Las novelas ejemplares* (retocado y mejorado después), se dijo en Francia ¿fue Foulché-Delbosc? —que el trabajo no parecía obra de español: tanto lo distinguían la brevedad, la precisión, la falta de entonación oratoria. Recuérdese en qué estilo se escribían entonces en España los trabajos de erudición, buenos y malos: parecían “discursos de entrada en la Academia”. Milá no había ejercido influjo sobre la forma. Menéndez Pidal había aparecido ya, pero todavía no formaba escuela. Icaza se adelantaba a su época; y después, nunca dejó de aprender: en vez de sumarse a la rutina de la cultura oficial en España (aunque no tenía a mal su situación académica), entró en las corrientes nuevas, y fue uno de los pocos hombres de su edad que supieron adoptar, de los más jóvenes, métodos exactos de investigación e interpretación de los datos y de los textos. Icaza sabía lo que era la reproducción correcta de textos clásicos; sabía lo que era una edición crítica. Tenía, además, el sentido de la personalidad de los escritores del pasado: no fueron para él figuras borrosas en la distancia, sino hombres vivos, con caras familiares. Así vio a Cervantes y a Lope. Y, como siempre, su país estuvo presente en su espíritu cuando recorría los caminos de la historia literaria: sus éxitos como cervantista (las *Novelas ejemplares* y el problema de *La tía fingida* fueron coto suyo), como investigador y crítico de la novela y el teatro en los siglos de oro, no le hicieron olvidar las cosas de América; reunió

y publicó multitud de datos sobre la primera época de la cultura colonial de México, y, de paso, descubrió el entremés del dominicano Cristóbal de Llerena, quizás el más antiguo autor dramático nacido en el Nuevo Mundo.

Su obra de poeta, menos voluminosa que sus trabajos de erudición y crítica, guardada en volúmenes breves, es en tono menor: en la poesía de su patria representará una nota delicada, gris y fina, dentro de la escala espiritual que va de Gutiérrez Nájera a Enrique González Martínez.

► *Nosotros*, año 19, tomo 50, junio de 1925, pp. 225-229.

GARCÍA GODOY¹

En la ciudad de La Vega, donde ejerció sus actividades durante largos años, se quiere perpetuar en escultura la imagen de D. Federico García Godoy. Bien lo merece el escritor; bien lo merece el patriota.

Su muerte, ocurrida no hace mucho, suscitó escasos comentarios fuera de Santo Domingo. ¿Nació de pereza la injusticia? García Godoy había colaborado en las principales revistas de nuestra América, desde *Cuba Contemporánea* hasta *Nosotros*; había dado juicios exactos sobre no pocos de nuestros mejores libros; raro era el escritor hispanoamericano, desde Darío y Rodó hasta los principiantes innúmeros, que no le enviase sus obras... Pero su época de plenitud, como hombre de letras, había pasado: comentaba siempre los libros que recibía, pero en breves, volanderas notas de periódico, no en los sustantivos estudios de *La hora que pasa* (1909) y de *Páginas efímeras* (1911). El literato, declinante en la proximidad de la vejez, había cedido su puesto al patriota activo y ejemplar.

Durante su juventud, García Godoy tuvo poco nombre. Cumplidos los cuarenta años, comenzó a dedicarse con ahínco a la crítica literaria y filosófica y a los estudios sociales e históricos. Claridad fue su virtud: en el estilo, en el criterio, en las fuentes de su saber. Como su cultura tenía tradiciones, raíces clásicas, no se desconcertaba ante ninguna audacia de ahora: veía con interés todo empeño juvenil, y fue el primero que proclamó, en serios trabajos críticos, la alta calidad de autores nuevos como Alfonso Reyes.

En la historia de nuestras orientaciones filosóficas, García Godoy merecerá siempre recuerdo agradecido: fue —desde 1907— uno de los que mejor ayudaron a cavar la fosa de nuestro reseco positivismo y comenzaron a difundir las ideas del siglo XX. Sus artículos sobre Comte (1908) son magistrales: tal vez sus mejores páginas de crítico. Pero su mayor preocupación fue la patriótica: ella se sobrepuso a todas, y acabó por apoderarse de sus energías de escritor. Ella le inspiró su trilogía: *Rufinito*, *Guanuma*, *Alma dominicana*, narraciones históricas, con pasajes de invención novelesca, con extensos estudios de vida social. Con el tiempo, García Godoy llegó a ser uno de los directores morales del país, necesitado de fe en sus crisis tremendas;

¹ N.d.e.: Esta parte dedicada a Federico García Godoy fue reproducida, además, en *Patria*, Santo Domingo, 21 de noviembre de 1925.

fue el centro que irradiaba fervor, confianza, ánimo de perseverar en una lucha donde las únicas armas de Santo Domingo, frente al invasor ganoso de absorberlo todo, son el espíritu y la palabra. No creyó que, si el pueblo se equivocaba, si acogía de buen grado la mengua de su libertad a cambio de ofertas engañosas de riqueza, hubiera que someterse: creía que en tales casos hay que librarlo de su error. Y por fortuna el pueblo dominicano, a pesar de sus muchos yerros parciales, no ha caído en el error supremo: ha persistido en su voluntad de existir, en su espíritu hispánico, con la esperanza de que la luz le llegue al fin de las tierras hermanas. La última obra importante de García Godoy fue su libro sobre la situación de Santo Domingo ante la inexplicable, injustificable invasión norteamericana. Los jefes militares de los Estados Unidos, responsables de crímenes inhumanos en Santo Domingo, recogieron la edición y quemaron el libro. ¿Pudo salvarse algún ejemplar siquiera?² ¿O se consagró el perseverante escritor a reconstruir su obra?

La Plata, julio de 1925

► *Nosotros*, Buenos Aires, Año 19, t. 50, junio de 1925, pp. 225-229.

² N.d.e: Se refiere a *El derrumbe*, impresa en 1917, al comienzo de la ocupación militar norteamericana (1916-1924). La obra fue confiscada e incinerada. Durante decenios se pensó que no quedaban ejemplares. Afortunadamente apareció uno en la biblioteca del historiador Vetilio Alfau Durán, que sirvió de base para su reedición por la Universidad Autónoma de Santo Domingo en 1975.

B. SANÍN CANO—La civilización manual y otros
ensayos — EDITORIAL BABEL. — BUENOS AIRES, 1925.

Sanín Cano esperó a los sesenta años para reunir en libro páginas suyas. Exagero quizás: no esperó; cuando la devota insistencia de Samuel Glusberg le pidió el volumen, accedió, con indiferencia igual —me figuro— a la que tuvo antes para dejar dispersas sus opiniones en los periódicos. Y no sucederá gran cosa para convencerlo de que hizo bien: en las legiones de nuestra “alta cultura” el pensamiento solo entusiasmo cuando pagamos por él altos derechos de importación. Y la moda convierte en evangelio a Spengler y difunde las trivialidades de Simmel. Confieso las excepciones... Y comprendo que Sanín Cano no es escritor para jóvenes de ahora. No censuro: ¿quién debería cambiar, el escritor maduro que se expresa en formas antiguas, lentas, amplias, o los muchachos cuya aptitud para leer se encoge dentro de la nerviosa estrechez del momento? Roberto Giusti —una de las excepciones— ve a Sanín Cano junto a Montalvo, a Rodó, a Martí. Yo no: no lo veo en la cuadrilla de maestros que se lanzan al campo, espada al cinto y azada al hombro; no lo veo pelear y sembrar, sino acechar estrellas y nubes, señalar las horas, predecir el tiempo. Si en América halla semejante, será Varona; pero Varona es consorcio trágico de escéptico y predicador: su natural reflexivo lo inclina a la cósmica indiferencia; su sentido humano lo empuja a clamar contra la injusticia, y en Cuba todo amante del bien le pide su ayuda. El sentido de humanidad es fuerte en Sanín Cano; sino que tal vez los muchos años de escribir para lectores que están lejos han acabado por dar a sus ideas el tono de *distancia*: su indignación contra el mal late como corriente oculta. Tal vez por eso mismo su inteligencia, al darles vueltas a las cosas en soledad, fuera del apasionado choque de los conflictos cercanos, arriba a una desconfianza ante la sociedad de nuestros días, a ratos ante la vida entera. Muchos de sus artículos son *soliloquios en Inglaterra*, como los del hondo, agudo Santayana. El escritor de Colombia, como el de España, descubre la incongruencia esencial del espíritu inglés —junto a su viva originalidad— y la imperfección esencial de la vida inglesa debajo de

sus muchas perfecciones. Creo que el colombiano ama a Inglaterra menos que el español. Con todo, uno y otro le deben el corte del *ensayo*. Sanín Cano lo ciñe a la actualidad, al asunto del día: sus conceptos mejores ocurren de paso; raras veces reciben desarrollo en trabajo especial. Creo que, destacando esos párrafos de ideas esenciales —van al pie de la reseña— sirvo al lector atento, recordándole que no todo es aquiescencia y novelería en nuestra América. — *Pedro Henríquez Ureña*.

ENSAYOS DIMINUTOS EXTRAÍDOS DE LA OBRA DE SANÍN CANO

El hombre sabe que tiene que morir, pero no lo cree. Si lo creyera, acomodaría su existencia a un régimen distinto y a principios más sencillos de los que generalmente sigue.

La noción de sexo y la de pecado viven en asocio ideológico en la mente ineducable del género humano, y mientras no logremos disociar estas dos ideas continuará, el estado social que hace de la vida un equívoco y un tormento.

Asoma en el horizonte la época en que será necesario oír el concepto de los estudiantes sobre los programas de liceos y universidades. Albocean los días en que la universidad romperá los viejos moldes y se constituirá en instituto absolutamente libre, como los museos, las bibliotecas y laboratorios, de pórticos siempre abiertos para los autodidactas. Si algo ha enseñado el siglo XIX a la generación de testarudos del siglo XX, es que, así en lo moral como en la esfera científica, como en las gentiles disciplinas, ha sido el autodidacta el baquiano de los nuevos derroteros.

La civilización es, más bien que cerebral, primera y radicalmente manual... La civilización empezó el día en que uno de los antropeidea adquirió la capacidad de sostenerse siempre en las extremidades inferiores, y libertó de ese modo la mano espiritual y fecunda.

Es fama que el murciélago posee la inteligencia más rudimentaria en la rama animal a que pertenece. No es extraño: toda la sensibilidad se ha concentrado en las manos, que le sirven para volar, para trepar, para asir los objetos, para llevar los hijos y para dirigirse en las tinieblas. El peligro es visible para la especie humana. Guiando el automóvil o el aeroplano, el hombre va poniendo en peligro la libertad de la mano, origen de su predominio. Ford, apóstol de la civilización y enemigo inconsciente de la cultura, aspira a poner el automóvil al alcance de todo el mundo. Si todo el mundo tiene auto, no habrá choferes posibles, y toda la especie humana volverá, a los tiempos del antropeoide que necesitaba de las extremidades superiores para andar y trepar a su habitación, o a la condición actual del murciélago, que las necesita para volar, ni más ni menos que el aviador.

El hombre occidental cifró su admiración del cuerpo humano principalmente en el rostro, y de observarlo atentamente dedujo el patrón de la belleza. Así adquirió sin duda el arte occidental su rasgo característico, o sea la predilección por los procedimientos simétricos en busca de la forma armoniosa. El influjo de la simetría con que están distribuidas las facciones en el rostro humano es visible en todo el arte occidental. Los pintores, los escultores, los arquitectos, los poetas, aun el simple escritor de prosa, se han dejado arrastrar a esa manía de simplificación que consiste en repetir los semejantes. Se ha llegado a pensar que la naturaleza procede en sus creaciones simétricamente, lo cual es una falacia.

El arte del Extremo Oriente parece que hubiera tomado como modelo de belleza corpórea la mano del hombre... Por haberse inspirado en la mano para expresar la belleza de las formas humanas, el arte del Extremo Oriente es, de un modo franco y desconcertante para nosotros los occidentales, un arte asimétrico.

El escritor que dicta se deja dominar por la palabra y da la sensación del orador más bien que del artista literario. El que, no siendo orador, dicta sus escritos, en vez de pasarlos por el filtro sutil de la mano, pierde las bellas dotes del estilo, privado de esa intermediaria experta y desvelada que por cinco fases de nervios distintas purifica la expresión,

escoge el adjetivo propio y separa con ligereza y donaire el trigo de la cizaña.

Durante la historia de la civilización, el hombre ha tratado de impedir que la mujer desenvuelva armónicamente sus capacidades mentales.

Una mano suave expresa en una leve extensión o contracción de los músculos un poema de pasión contenida, profunda, ante la cual es frustránea en sus esfuerzos la elocuencia de las meras palabras.

Acaso sea necesario modificar la especie humana creando una nueva entidad estéril como en algunos órdenes de insectos.

La especie humana se destruye a sí misma por (medio de guerras, poniendo en vigor altas tarifas proteccionistas o preparando en las lonjas grandes combinaciones destinadas a arruinar a probables competidores.

Probablemente un natural de Bruselas es tenido por provinciano en los salones galantes de París, y acaso un romano cause grave alarma por el tono de la voz y por la brillantez de los colores en los suntuosos palacios de Park Lane o de Belgravia en la capital de las Islas Británicas. Sin embargo, en estos aspavientos y muecas de protección no hay más que una exageración del punto de vista del provinciano... En nada es más perceptible el tufo de provincia que en la vida elegante de Londres.

Mientras más grandes son las capitales, más viciadas vienen a estar de localismo así en las costumbres como en el rumbo de las predilecciones intelectuales.

Una sangrienta revolución de esas que deshonran en el trópico a la especie humana, porque se llevan a cabo sin gases asfixiantes ni bombardeos aéreos de ciudades indefensas...

En América parece que no se ocupan los intelectuales más que en eso: en aumentar diariamente el acervo de nombres de autores extranjeros y de obras que tienen en la cabeza.

El Estado, institución predatoria, fundada especialmente para crecer y ensancharse a expensas de sus vecinos, y, faltando éstos, a expensas de sus mismos súbditos. . .

Hay graves miserias, manifiestas amenazas contra la vida, la civilización y la felicidad del humano linaje que tienen carácter de instituciones necesarias y forman la base de muchos sistemas gubernativos. La organización militar prusiana es un ejemplo de la mayor excepción y elocuencia.

Hay (1917) una calamidad presente, convertida en sistema de vida internacional por el gobierno y los filósofos alemanes, por el militarismo de Francia, por las ambiciones navalistas de Estados Unidos y Gran Bretaña, contra la cual es preciso aunar las energías morales no contaminadas por las insinuaciones del odio.

El artritismo hace más víctimas que la avariosis y las atormenta con recursos más abundantes y sutiles; sin embargo, como el artritismo no procede del lecho, sino de la mesa, no de la galantería sino de la holganza, el mundo cristiano, el mundo hipócrita y fariseo, hace aspavientos ante el uno y deja pasar el otro inadvertido.

Cada pueblo sostiene una especie de Junta de Propaganda, a la cual se le encomienda la tergiversación de los hechos históricos para preparar los libros en que el maestro de primeras letras, y aun el catedrático de los colegios o liceos, ha de enseñarles a sus discípulos la historia patria.

Nietzsche quiso atender a la revisión de esas tablas de la ley moral transmitidas de generación en generación sin haber sufrido la prueba de un análisis extraño al ambiente donde habían sido oreadas.

El teatro puro, el teatro ideal, es el del mimo, sin más elementos que la acción y el gesto.

Entre la prosa y el verso no hay diferencia esencial, sino meramente de grado. Es difícil señalar el punto en que una empieza y termina la otra.

El literato mortificado por la idea de que su “yo” se disuelve entre la obra monstruosamente crecida de sus contemporáneos y rivales, no grita como el niño: echa mano de la paradoja, atropella las reglas más universalmente aceptadas, funda una nueva escuela o arremete impávidamente contra las reputaciones establecidas. Todas estas cosas son naturales e instintivas como el grito del niño, y necesarias y fecundas en bellos resultados por añadidura. Sin estos estertores del “yo” que se ahoga, la literatura se habría estancado hace mucho tiempo.

Las cosas que un mundo incomprensivo califica de frívolas, olvidando que la vida es el símbolo de la frivolidad... Esa es la tragedia de nuestro efímero paso por la existencia; sabemos que la vida es frívola y hemos de vivirla como si no lo fuese.

Da gracias (William Henry Hudson) a la providencia de las naciones por no haber permitido que las comarcas rioplatenses cayeran en manos de Gran Bretaña... La vida en general habría perdido mucho de su encanto.

► *Valoraciones*, tomo 4, pp. 3-6, 73-88 y 174-177, marzo de 1926; *Repertorio Americano*, t. XIII, núm. 1, 3 de julio, p. 11; *Babel*, Buenos Aires, agosto de 1926.

EL PELIGRO DE REVISTA DE OCCIDENTE

En el comentario que mis excelentes amigos de la revista *Horizonte*, de Jalapa, en México, dedican a José Ortega y Gasset y su influencia, y que *La Pluma* de Montevideo reproduce, se cita una opinión mía sobre la *Revista de Occidente*. “La *Revista*, no solo se ha sostenido —dice textualmente el comentario— sino que, en determinados países de América alcanza influencias que Pedro Henríquez Ureña cree peligrosas. Quizá lo sean. No es ésta, hoy, la cuestión a examinar”.

Como esta opinión la expresé en carta, no en artículo donde se explicara todo lo que se implicara, y como el comentario de *Horizonte*, aunque breve, toca cuestiones muy diversas, me creo obligado a definir el sentido de mis palabras. Hostilidad contra la *Revista de Occidente* puede parecer, y hasta puede ser, hostilidad contra la cultura: cosa grave en estos momentos. La *Revista* y sus dependencias y las publicaciones a que alcanza el influjo de su director son el foco principal de difusión de cultura que existe en el mundo de lengua española. Eso podremos celebrarlo o podremos lamentarlo, pero no podemos negarlo. A José Ortega y Gasset le debemos, ya sean pensadas por él, ya sean propagadas por él en los libros y en los artículos que hace publicar, la mayor parte de las ideas nuevas que circulan en los pueblos hispánicos. Y como todas ellas se presentan en forma intelectualmente depurada, y en lenguaje persuasivo, y con traje tipográfico vistoso, cumplen sus propósitos de conquista.

¿Dónde está el peligro? —En nuestra pereza. Como ningún otro foco irradia tanta luz, hay gentes para quienes toda luz mana de la *Revista* y sus derivaciones. Gentes para quienes toda la biología es Üxküll o toda estética Neumann. Gentes que reciben como apodíctica cualquier sentencia de Scheler o de Simmel. Hasta cuando Ortega previene a sus lectores contra la excesiva confianza en los libros que hace traducir, no corrige nuestra ceguera: Spengler ha cundido como epidemia, al menos en gran parte de la América del Sur; ha servido de clave para todas las cuestiones, como en otro tiempo servía Spencer. *Valoraciones*, la revista de La Plata, definía una vez dos tipos de “escritores serios”: los

que solo han leído a Spencer y los que solo han leído a Spengler. ¿Habrá quien se acuerde todavía de los tiempos en que Unamuno tronaba contra el *alcanismo*, la omnímoda influencia de la Bibliothèque de Philosophie Contemporaine del editor Alcan?

Y la corriente de ideas interesantes que fluye de la pluma de Ortega es natural que arrastre a muchos. ¿Vamos a censurarlo porque dispone de extraordinarios medios para difundirlos? Todos los deseamos para las ideas que amamos. Y los que no siempre compartamos las de Ortega, tendremos siempre que agradecerle la exquisita elasticidad que ha dado al idioma para la expresión de conceptos modernos.

► *La Pluma*, año I, vol. III, noviembre de 1927, p. 19.

EL LIBRO DEL IDIOMA
PRÓLOGO [A LA GUÍA PARA EL USO]
[EN COLABORACIÓN CON NARCISO BINAYÁN]

A los maestros:

Este no es, propiamente hablando, un libro de texto: es un instrumento didáctico. El maestro que lo acoja, sin prejuicio, lo encontrará, creemos, adecuado a su objeto y quizá susceptible de aplicaciones diversas. Los únicos méritos que se atribuyen los autores están en no haber escatimado esfuerzo y en haber tenido muy buenos modelos. Pedimos que no se descuide una sola indicación: todo en este libro se ha meditado y tiene su porqué sobre la base de la experiencia recogida por sus autores en el ejercicio de la cátedra de castellano, en primer año del Colegio Nacional.

El libro se divide en sesenta lecciones: la primera mitad para el quinto grado, la segunda para el sexto. Cada lección tiene el material suficiente para las cuatro o cinco horas que los programas consagran generalmente a esta enseñanza. No se dan lecciones para más de treinta semanas porque las últimas del año han de dedicarse al repaso.

El trozo literario que abre las lecciones es siempre un trozo modelo: los sesenta forman —unidos a las treinta composiciones en verso— un curso de cultura literaria al alcance de los niños.

Los cuarenta y cinco trozos de cada una de las dos partes de la obra constituyen, pues, por sí solos un libro de lectura. El maestro que crea necesario mayor número de lecturas encontrará en el libro indicaciones sobre obras adecuadas a su propósito. Se recomienda leer para aprender el idioma: nosotros damos un material selecto de lectura que los niños, hasta ahora, conocen poco, pero que debieran conocer y que podrán leer sin gran esfuerzo. Todo el material escogido es de asunto argentino, o, en unos cuantos casos, general y humano, pero nunca exótico, y los autores son argentinos, salvo unos pocos nativos de países cercanos, o bien extranjeros que escriben sobre la Argentina. En uno que otro caso se les ha hecho ligeros retoques para adaptarlos al

carácter infantil y didáctico del libro. Para guiar lecturas posteriores se dan noticias sobre los autores y las obras que pueden interesar al niño.

El trozo literario es el núcleo en que se fundará el maestro las más de las veces para enseñar la gramática. En los ejercicios gramaticales se contiene todo lo que de gramática exigen los programas vigentes para quinto y sexto grado. Gracias a la brevedad de las indicaciones que se dan para los ejercicios en el *Libro del alumno*, el maestro podrá extender o limitar su enseñanza de las nociones gramaticales, según las necesidades y aptitudes del grupo de alumnos a su cargo; podrá, pues, explicar y aplicar el total, o solamente parte, de la teoría que ofrece la *Guía para el maestro*. Poca gramática, la estrictamente necesaria y aplicable, es nuestra preferencia. Pero que esa poca gramática se aprenda bien, porque es lo menos que se puede saber, y lo más útil. De cada lección de gramática el maestro dictará al niño un resumen breve de la teoría enseñada, y encargará el ejercicio que se indica. El alumno guardará el uno y el otro en su carpeta.

La parte de composición que le sigue es resultado de un plan encaminado a un fin: que el niño llegue a decir algo en las composiciones.

La ortografía se enseña bajo forma de ejercicios: el maestro escribirá en el pizarrón y los alumnos copiarán. Hasta ahora es común fiscalizar la ortografía antes de haberla enseñado. Aconsejamos al maestro dicte dos ejercicios por clase, a fin de poder repasarlos: en la segunda vez se fiscalizará el provecho de la primera, dictándolos. La revisión discreta será un valioso complemento de la enseñanza.

Cada dos lecciones hay una poesía para ejercicios de recitación, Los alumnos la explicarán en prosa, de viva voz, como ejercicio de composición oral.

Alentamos la ilusión de que este libro, a pesar de tal cual deficiencia que la práctica hará notar, puede ser útil en la escuela como instrumento didáctico, y provechoso como factor de cultura.

P. H. U. — N. B.

NOTA.— La doctrina gramatical que aquí se sigue casi siempre es la de la Real Academia (ediciones posteriores a 1917), no porque sea la perfecta, sino porque es la única con que puede lograrse la uniformidad en la nomenclatura y en la doctrina. A los maestros a quienes resulte molesto ese libro recomendamos la *Gramática Castellana* de F. T. D.¹ (tercer grado).

N.d.E.: Como agregado final a esta reproducción del prólogo de *El libro del idioma*, aparecido en *Repertorio Americano*, tomo XVI, núm. 15, 1928, leemos:

“Noticia.—*El Libro del Idioma* ha sido aprobado para el uso del 5.º y 6.º grados de las escuelas de la provincia de Buenos Aires.

¹ Se refiere a la obra de Fernando Arranz de la Torre, editada originalmente en 1856. N.d.e.

TEMAS MEXICANOS

MINIATURAS MEXICANAS

A Daniel Cosío Villegas

I

LA TRIPLE MÉXICO

Para quien tenga ojos, cualquier viaje será viaje a Italia. En México, no cabe duda: sus ciudades antiguas tienen el encanto de las continuas sorpresas. Y su capital ofrece al espectador, como Roma, tres ciudades sucesivas, vivientes aún: la ciudad triple sobre las capas de ciudades sepultas. En Roma coexisten arquitectónicamente la urbe de los Césares, la ciudad de las basílicas cristianas y la corte de los Papas del Renacimiento, que alcanza su áureo mediodía en San Pedro, y su fastuoso crepúsculo barroco, en las fachadas y las fuentes del Bernini. Pero la unidad se impone; basta mirar a la mujer romana, aristocrática o plebeya: el busto tiene todavía las amplias líneas marmóreas de Livia y de Julia; la cara es todavía el óvalo rafaélico.

Así, México ofrece, si no los veinte siglos de Roma, al menos el compendio de cuatro centurias: la Tenochtitlán lacustre de los emperadores aztecas, la corte de los virreyes españoles, la atormentada capital independiente, republicana con eclipses monárquicos. Y la unidad (en la dualidad, si queréis) se impone también: en 1921, como en 1521, transitan por las calles el español que combate a las órdenes de Cortés o de Iturbide y el indio que combate a las órdenes de Cuauhtémoc o de Morelos.

II

LA SUPERVIVENCIA DE TENOCHTITLÁN

Sobre las ciudades sepultas en que se asienta México, la Tenochtitlán de los aztecas persiste todavía a flor de tierra. Se descende o se cava, uno o dos metros, en las inmediaciones de la Catedral, y se tropieza con edificaciones piramidales y con grandes ídolos y frisos simbólicos. A veces, Tenochtitlán sube y se muestra, como en la formidable

cabeza de serpiente que sirve de piedra angular a la casa de los Condes de Calimaya; y la Piedra del Sol es todavía monumento público que a través del patio del Museo atrae los ojos del transeúnte de la calle. Y si no con el Museo, y si no con el azteca viviente, con su tipo étnico y su lengua nativa, nos convenceríamos de la persistencia de Tenochtitlán yendo a visitar una de sus antiguas dependencias: yendo, por el canal que abrieron los indios, a Xochimilco, rústico resto de las Venecias indígenas que en otro tiempo se desparramaban por todo el valle de Anáhuac, Arcadia lacustre donde el hombre piensa solo en las flores y los frutos que cultiva, entre columnatas de sauces verticales, émulo de los chopos del Mediterráneo.

III

MAR DE VERACRUZ

Otra vez, el sortilegio de los mares cálidos... El viento es una larga caricia de amor, de amor que nunca desfallece; el espacio es una esfera de cristal azul dentro de otra esfera de cristal dorado; y del mar, caja de todos los colores y arca de la vida, se desprenden hacia nosotros las olas. Nada en la naturaleza fascina y retiene como las olas: son catástrofes rápidas, pero majestuosas, cada una con culminación diversa, con desenlace distinto. Todos deseamos ver cómo se desarrollará, cómo terminará cada una de aquellas tragedias... aunque sabemos bien que el desenlace ha de ser, como en el drama griego, aquietamiento final.

IV

ARCA DE LA VIDA

Entramos al mar, al dulce mar cálido... Y la energía, que se agota en el frío persistente de las alturas, renace a borbotones, al contacto del agua salobre: cada ola es una oleada vital; el ritmo de la sangre se vuelve sumiso al ritmo del mar. Y comprendemos otra vez que no la tierra, el mar es el arca de la vida.

V

PÉRFIDA ONDA

¡Delicia de entregarse a la ficción infantil de desafiar a las olas! Como en la infancia, cada ola tiene vida propia, tiene nombre de mujer. Sus

embestidas, de frente, regocijan como abrazos; su intento de arrastrarnos consigo, al regreso, divierte como fracaso en el juego. Y así nos entregamos a ellas. Pero...

¿Recordáis, hermanos argentinos, cómo nos traicionaron aquellas maravillosas olas purpúreas de Cuyutlán, el día en que *descubristeis el Pacífico*? No hay perfidia como la de la onda, en las playas abiertas, que por abiertas nos incitan a la confianza, a la confianza ilimitada como la llanura líquida.

VI

YUCATÁN

Pueblo de mujeres vivaces y de hombres pacientes, pueblo enérgico: de la roca, constante enemiga, hace brotar a cada dos pasos el agua; la girante rosa de los molinos de viento se encumbra sobre las palmeras, y quiere, como ellas, formar bosques. Si los maestros de la barbarie industrial han creado vergeles, con ayuda de lejanos ríos, en los desiertos de California, estos hombres que parecen haberse quedado en la edad de piedra, saben crear el vergel sacando el agua debajo sus pedregales.

VII

EL QUE CAMINA SOBRE NUBES

El jefe es alto, fuerte, ligero, todo músculos y nervios. Aire perpetuamente juvenil: no se sabe cuándo se advertirán en él los avances de la madurez, bien comenzada ya, sin embargo. Su estatura prócer sorprende en medio de las figuras pequeñas y fornidas de su pueblo: como contrasta su palabra vibrante con los largos silencios de sus gentes.

No parece que camina sobre la tierra dura de su país: va pisando nubes. No mira al suelo: lleva los enormes ojos verdes fijos en el sol. Habla siempre de su pueblo, de lo que hará con su pueblo. ¿Que apenas hay con qué hacer nada? No importa: él hallará los medios.

Y cuando menos se lo espera, cuando la conversación se desvía hacia asuntos triviales y la atención se distrae, el hombre que camina domeñando nubes irrumpe bruscamente, como si hablara solo:

—Le daremos al pueblo escuelas... Lo enseñaremos a defenderse... Le daremos todo lo que necesita, aunque no sepa que lo necesita.

VIII

POETISA PROVINCIANA

Poetisa de provincia, solterona, de figura delgada, vestida de negro. Ya comienza a doblarse la espalda; pero la faz surcada de arrugas se enciende con una sonrisa enérgica, impuesta, más que por los labios pálidos, por los ojos hondamente negros.

Cuando tenía veinte años, la ingenuidad provinciana hubo de mecerla en auras de gloria naciente. La belleza juvenil, que los ojos negros y las finas facciones delatan aún, haría doble su triunfo... Pero los años pasaron. Nunca se realizó el viaje a la capital lejana, donde los triunfos pudieran hacerse reales. Nunca vino el príncipe; ni siquiera el vulgar marido. Y la doncella rica de sueños se fue convirtiendo en la pobre solterona.

Aquí la tenemos ahora, enseñando chiquillos en la escuela. Pero no confesará derrotas: sobre la fatiga del cuerpo, sobre las arrugas y la palidez del rostro, los ojos negros seguirán agitando banderas de insurrección.

IX

ARRÁNCAME LOS OJOS...

En camino hacia ruinas indias de Uxmal, de noche. Va atestado el tren oficial, y hasta lleva músicos en la comitiva: cantores que se acompañan con guitarras, y comienza la interminable serie de aires del trópico, con quejas y arrullos incomparables, de donde nacerá la maravilla musical del futuro.

Pero al día siguiente hay que estar en pie desde temprano, y recorrer leguas a caballo, y subir a pie colinas y pirámides. Queremos dormir. El invitado de honor, más que todos. Comienza a dormitar, pero bien pronto lo despierta una nueva canción. Los cantores han iniciado la serie colombiana, llena de imágenes fúnebres... Dormita la víctima de nuevo, y nuevos cantores le turban el sueño a intervalos frecuentes: cantares absurdos que hablan del rosal enfermo que muere por falta de amor, como el corazón del poeta, y de la espina clavada en el corazón, y de la niña que hizo florecer la madera de la caja en que la llevaban a enterrar, y de la niña que murió entre flores de mayo y dejó el alma volando entre ellas: de las cosas más tétricas que pueden dar de sí la imaginación y el sentimiento enfermizos.

Y cuando la víctima, desesperada por la vigilia impuesta a sus ojos pesados de sueño, pide morir o matar a sus verdugos, y se llena de ideas de muerte, los implacables cantores entonan con voz aguda: —“¡Arráncame los ojos cuando muera!”

México, marzo de 1922.

► *Nosotros*. Buenos Aires, v. 40, núm. 155, abril de 1922, pp. 455-459; *Repertorio Americano*, tomo 7, núm. 2, 1 de octubre de 1923, pp. 1-3.

LA INFLUENCIA DE LA REVOLUCIÓN EN LA VIDA INTELECTUAL DE MÉXICO

Hay en la historia de México, después de su independencia, dos grandes movimientos de transformación social: la Reforma, inspirada en la orientación liberal, que se extiende de 1855 a 1867; el reciente que todos llaman la Revolución, el cual empieza en 1910 y se consolida hacia 1920.

La Revolución ha ejercido extraordinario influjo sobre la vida intelectual, como sobre todos los órdenes de actividad en aquel país. Raras veces se ha ensayado determinar las múltiples vías que ha invadido aquella influencia; pero todos convienen, cuando menos, en la nueva fe, que es el carácter fundamental del movimiento: la fe en la educación popular, la creencia de que *toda* la población del país *debe* ir a la escuela, aun cuando este ideal no se realice en pocos años, ni siquiera en una generación.

Esta fe significa una actitud enteramente nueva ante el problema de la educación pública. No que la *teoría* de la educación popular fuese desconocida antes. Al contrario: tan pronto como México comenzó a salir, hace más de cien años, del medievalismo de la época colonial, entró en circulación la teoría de la educación popular como fundamento esencial de la democracia. Fernández de Lizardi, el célebre *Pensador Mexicano*, que murió en 1827, fue ardoroso campeón de la idea, y hasta esperaba que la multitud de sus propias publicaciones, bajo la forma de novelas, dramas, folletos, revistas y calendares, estimularan en el pueblo el deseo de leer. Desde que la lucha de independencia terminó (en 1821), fue creciendo paulatinamente el número de escuelas públicas y privadas; todo hombre que podía permitírselo asistía a la escuela, y hasta llegó a considerarse indispensable que las mujeres no fuesen iletradas (recuérdese que en la época colonial, hasta fines del siglo XVIII, muchos creían peligroso para las mujeres el aprender a leer y escribir). Pero la educación popular, durante cien años, existió en México principalmente como teoría: en la práctica, la asistencia escolar estaba limitada a las minorías cuyos recursos económicos les permitían no traba-

jar desde la infancia; entre los pobres verdaderos, muy pocos cruzaban el vado de las primeras letras. Los devotos de la educación popular (hombres como Justo Sierra, que fue Secretario de Instrucción Pública hacia el final del régimen de Porfirio Díaz) nunca lograron comunicar su fe al hombre de la calle: ¡ni siquiera al gobierno!

Hay que recordar que hasta el comienzo del siglo XIX, la América Latina, a pesar de sus imprentas, vivía bajo una organización medieval de la sociedad y dentro de una idea medieval de la cultura. Nada recordaba la Edad Media tanto como sus grandes Universidades (tales, las de Santo Domingo, la de México, la de Lima): allí, el latín era el idioma de las cátedras; la teología era la asignatura principal; el derecho era el romano o el eclesiástico, nunca el estatuto vivo del país; la medicina se enseñaba con textos árabes, y de cuando en cuando el regreso a Hipócrates significaba una renovación. Saber leer y escribir era, como en la Europa de la Edad Media, habilidad estrictamente profesional, comparable a la de tallar madera o fabricar loza. Según observa Charles Péguy, los pueblos protestantes comenzaron a leer después de la Reforma, los pueblos católicos desde la Revolución Francesa. Así se comprende cómo hubieron de pasar cien años para que una nación se diera cuenta de que la educación popular no es un sueño utópico sino una necesidad real y urgente. Eso es lo que México ha descubierto durante los últimos quince años, como resultado de las insistentes demandas de la Revolución. El programa de trabajo emprendido por Vasconcelos de 1920 a 1924 es la cristalización de estas aspiraciones populares.¹ De hoy en adelante, ningún gobierno podrá desatender la instrucción del pueblo.

El nuevo despertar intelectual de México, como de toda la América Latina en nuestros días, está creando en el país la confianza en su propia fuerza espiritual. México se ha decidido a adoptar la actitud de discusión, de crítica, de prudente discernimiento, y no ya de aceptación respetuosa, ante la producción intelectual y artística de los países ex-

¹ No me detengo a explicar en sus pormenores la obra de Vasconcelos, porque ya es conocida aquí; basta recordar que sus principios han sido tres: difusión de la cultura elemental, con el propósito de extinguir el analfabetismo, ayudando a la escuela con la multiplicación de las pequeñas bibliotecas públicas; difusión de la enseñanza industrial y técnica, para mejorar la vida económica del país; orientación de nacionalismo “espiritual”, y de hispano-americanismo, sobre todo en la enseñanza artística.

tranjeros; espera, a la vez, encontrar en las creaciones de sus hijos las cualidades distintivas que deben ser la base de una cultura original.

El preludio de esta liberación está en los años de 1906 a 1911. En aquel período, bajo el gobierno de Díaz, la vida intelectual de México había vuelto a adquirir la rigidez medieval, si bien las ideas eran del siglo XIX, “muy siglo XIX”. Toda *Weltanschauung* estaba predeterminada, no ya por la teología de Santo Tomás o de Duns Escoto, sino por el sistema de las ciencias modernas interpretado por Comte, Mill y Spencer; el positivismo había reemplazado al escolasticismo en las escuelas oficiales, y la verdad no existía fuera de él. En teoría política y económica, el liberalismo del siglo XVIII se consideraba definitivo. En la literatura, a la tiranía del “modelo clásico” había sucedido la del París moderno. En la pintura, en la escultura, en la arquitectura, las admirables tradiciones mexicanas, tanto indígenas como coloniales, se habían olvidado: el único camino era imitar a Europa. ¡Y qué Europa: la de los deplorables *salones* oficiales! En música, donde faltaba una tradición nacional fuera del canto popular, se creía que la salvación estaba en Leipzig.

Pero en el grupo a que yo pertenecía, el grupo en que me afilié a poco de llegar de mi patria (Santo Domingo) a México, pensábamos de otro modo. Éramos muy jóvenes (había quienes no alcanzaran todavía los veinte años) cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio. Entre muchos otros, nuestro grupo comprendía a Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Acevedo el arquitecto, Rivera el pintor. Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leímos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte *pompier*: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a ob-

servar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.

Bien pronto nos dirigimos al público en conferencias, artículos, libros (pocos) y exposiciones de arte. Nuestra juvenil revolución triunfó, superando todas nuestras esperanzas... Nuestros mayores, después de tantos años de reinar en paz, se habían olvidado de luchar. Toda la juventud pensaba como nosotros. En 1909, antes de que cayera el gobierno de Díaz, Antonio Caso fue llamado a una cátedra de la que hoy es Universidad Nacional, y su entrada allí significó el principio del fin. Cuando Madero llegó al poder, en 1911, los principales representantes del antiguo pensamiento oficial —que eran en su mayoría personajes políticos del *antiguo régimen*— se retiraron de la Universidad, y su influencia se desvaneció.

Desgraciadamente, eso no quería decir que al primer triunfo político de la Revolución (1911) se modificaran y adoptaran orientaciones modernas el mundo universitario de México, ni menos la vida intelectual y artística del país en su conjunto. El proceso hubo de ser más lento. Las actividades de nuestro grupo no estaban ligadas (salvo la participación de uno que otro de sus miembros) a las de los grupos políticos, y no había entrado en nuestros planes el asaltar las posiciones directivas en la educación pública, para las cuales creíamos no tener edad suficiente (idespués los criterios han cambiado!); solo habíamos pensado hasta entonces en la renovación de las ideas. Habíamos roto una larga opresión, pero éramos pocos, y no podíamos sustituir a los viejos maestros en todos los campos... La Universidad se reorganizó como pudo, y de esta imperfección inicial no ha podido curarse todavía. Nuestra única conquista fundamental, en la vida universitaria de entonces, fue el estímulo que dio Antonio Caso a la libertad filosófica.

Poco después, afortunadamente, tuvimos ocasión de dar nuevo impulso a la actividad universitaria. La Universidad no gozaba del favor político, y carecía de medios para organizar los estudios de ciencias puras y de humanidades. En 1913, el doctor Chávez, hombre del *antiguo régimen*, que ha vivido en esfuerzo continuo de adaptación a tendencias nuevas, se echó a buscar el concurso de hombres avanzados, dispuestos a trabajar gratuitamente en la organización de la Escuela de Altos Estudios: la mayoría de los profesores la dio entonces nuestro grupo, y así nacieron, con éxito resonante, los cursos de humanidades y de ciencias.

Nuestro grupo, además, constituido en Ateneo desde 1909, había fundado en 1911 la Universidad Popular Mexicana, en cuyos estatutos figuraba la norma de no aceptar nunca ayuda de los gobiernos: esta institución duró diez años, atravesando ilesa las peores crisis del país, gracias al tesón infatigable de su rector, Alfonso Pruneda, y contó con auditorios muy variados: entre los obreros difundió, en particular, conocimientos de higiene; y de sus conferencias para el público culto nacieron libros importantes, de Caso y de Mariscal, entre otros.

Entre tanto, la agitación política que había comenzado en 1910 no cesaba, sino que se acrecentaba de día en día, hasta culminar en los *años terribles* de 1913 a 1916, años que hubieron dado fin a toda vida intelectual a no ser por la persistencia en el amor de la cultura que es inherente a la tradición latina. Mientras la guerra asolaba el país, y hasta los hombres de los grupos intelectuales se convertían en soldados, los esfuerzos de renovación espiritual, aunque desorganizados, seguían adelante. Los frutos de nuestra revolución filosófica, literaria y artística iban cuajando gradualmente. Faltaba solo renovar, en el mundo universitario, la ideología jurídica y económica, en consonancia con la renovación que en estos órdenes precisamente traía la Revolución. Hacia 1920 se hace franco el cambio de orientación en la enseñanza de la sociología, la economía política y el derecho. Esta transformación se debe a hombres todavía más jóvenes que nosotros, hombres que apenas alcanzan ahora los treinta años: Manuel Gómez Morín, a quien se debe en su mayor parte la nueva coordinación del plan de estudios jurídicos en la Universidad; Vicente Lombardo Toledano, cuyas *Definiciones de derecho público* se inspiran en la escuela de Duguit; Daniel Cosío Villegas, cuyo intento de hacer sociología aplicada al país (*Apuntes de sociología mexicana*) encuentra franco interés²; Alfonso Caso, Daniel Quirós, y otros.

Durante años, México estuvo solo, entregado a sus propios recursos espirituales. Sus guerras civiles que parecían inaplacables, la hostilidad frecuente de los capitalistas y los gobernantes de los Estados Unidos, finalmente el conflicto europeo, dejaron al país aislado. Sus únicos amigos, los países de la América Latina, estaban demasiado lejos o demasiado pobres para darle ayuda práctica. Con este aislamiento, que

² En la edición de *Estudios mexicanos*, de José Luis Martínez, “acogida” en lugar de “interés”. N.d.e.

hubiera enseñado confianza en sí misma a cualquier nación de mucho menos fibra, México se dio cuenta de que podía sostenerse sin ayuda ajena, en caso necesario. Ejemplo curioso: gusta mucho en México la ópera, pero las revoluciones del país y la Guerra europea eran causas más que suficientes para que ningún grupo de cantantes se aventurara a ir allí; entonces, en la capital mexicana se organizaron compañías de ópera, con artistas del país, y a veces dos de ellas daban representaciones simultáneas en la capital.

¿Cuál ha sido el resultado? Ante todo, comprender que las cuestiones sociales de México, sus problemas políticos, económicos y jurídicos, son únicos en su carácter y no han de resolverse con la simple imitación de métodos extranjeros, así sean los ultraconservadores de los Estados Unidos contemporáneos o los ultramodernos del Soviet Ruso.

Después, la convicción de que el espíritu mexicano es creador, como cualquier otro. Es dudoso que, sin el cambio de la atmósfera espiritual, se hubieran producido libros de pensamiento original como *El suicida* de Alfonso Reyes, *El monismo estético* de José Vasconcelos, o *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, de Antonio Caso; investigaciones como la obra monumental dirigida por Manuel Gamio sobre la población del Valle de Teotihuacán o el estudio de Adolfo Best Maugard sobre los elementos lineales y los cánones del dibujo en el arte mexicano, tanto en el antiguo como en el popular de nuestros días; interpretaciones artísticas del espíritu mexicano como los frescos de Diego Rivera y sus secuaces.

Existe hoy el deseo de preferir los materiales nativos y los temas nacionales en las artes y en las ciencias, junto con la decisión de crear métodos nuevos cuando los métodos europeos resulten insuficientes ante los nuevos problemas. En el arte pictórico, la justicia de esta decisión está comprobada: por una parte, la obra formidable de Rivera, con su vasta representación de la vida mexicana en su pintura mural de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela de Agricultura, ha arrastrado consigo a la mayoría de los pintores jóvenes enseñándolos a ver su tierra; y es justo reconocer que el intento *mexicanista* comienza, con menos vigor, pero no sin aciertos de estilo, en la Sala de las Discusiones Libres decorada bajo la dirección de Roberto Montenegro: tienen las vidrieras de los ventanales, especialmente, el mérito de ser en todo mexicanas, desde los cartones que les sirvieron de modelos hasta los procedimientos de ejecución material; por otra parte, la reforma de

la enseñanza del dibujo iniciada por Adolfo Best Maugard (continuada luego bajo la dirección de Manuel Rodríguez Lozano) representa el más certero hallazgo sobre las características esenciales del arte de una raza de América: el dibujo mexicano, que desde las altas creaciones del genio indígena en su civilización antigua ha seguido viviendo hasta nuestros días a través de las preciosas artes del pueblo, está constituido por siete elementos (línea recta, línea quebrada, círculo, semicírculo, ondulosa, ondulosa en *ese* y espiral), que se combinan en series estáticas o dinámicas (petalillos y grecas), con la norma peculiar de que nunca deben cruzarse dos líneas, y pueden servir, en combinación libre, para toda especie de representaciones y decoraciones.

La arquitectura no se queda atrás. Con Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal se abre, en 1913, el movimiento en favor del estudio de la tradición colonial mexicana; lo continúan artistas e historiadores como Manuel Romero de Terreros; diez años después, los barrios nuevos de la capital, entregados antes al culto del *hotel* afrancesado y del *chalet* suizo, están llenos de edificios en que la antigua arquitectura del país reaparece adaptándose a fines nuevos; edificios fáciles de reconocer, no solo por el interesante barroquismo de sus líneas, sino por sus materiales mexicanos, el *tezontle* rojo oscuro y la *chiluca* gris, o a veces, además, el azulejo: ellos devuelven a la ciudad su carácter propio, sumándose a los suntuosos palacios de los barrios viejos.

En la música no se ha hecho tanto: mucho menos que en la América del Sur. Es general el interés que inspiran los cantos populares: todo el mundo los canta, así como se deleita con la alfarería y los tejidos populares; y se cantan en las escuelas oficiales, con el fin de fundar la enseñanza musical en el arte nativo, como se hace en el dibujo. Pero no hay todavía gusto o discernimiento para la música popular, ni oficial ni particularmente, como los hay para las artes plásticas. Ni siquiera se establece la distinción esencial entre la legítima canción del pueblo y el simple aire populachero fabricado por músicos bien conocidos de las ciudades. A partir de la obra de Manuel M. Ponce, compositor prolífico, precursor tímido, que comenzó a estudiar los aires populares hacia 1910, nace el interés, y va creciendo gradualmente. Ahora existen intentos de llegar al fondo de la cuestión, especialmente en la obra de Carlos Chávez Ramírez, compositor joven que ha sabido plantear el problema de la música mexicana desde su base, es decir, desde la investigación de la tonalidad. Hay, además, singulares posibilidades en la

orquesta típica, conjunto nada europeo de instrumentos de orígenes diversos: cabe pensar cómo interesaría a Stravinski o a Falla.

En la literatura, los cambios recientes son mucho menores que en la arquitectura o la pintura. No es que falten orientaciones nuevas, como en música: es que la literatura ha alcanzado siempre en México carácter original, aun en los períodos de mayor influencia europea, y el espíritu mexicano ha impreso su sello peculiar a la obra literaria desde los tiempos de don Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz. En el período actual, el de la Revolución, después que nuestro grupo predicara la libre incursión en todas las literaturas, fuera de la sujeción a la *dernière mode française*, se advierte, eso sí, nueva audacia en los escritores, especialmente en el orden filosófico (como antes dije). Según era de esperar, los temas nacionales están nuevamente en boga. En poesía, Ramón López Velarde, muerto antes de la madurez en 1921, puso matices originales en la interpretación de asuntos provincianos y se levantó a la visión de conjunto en *Suave patria*; tras él ha ido buena parte de la legión juvenil. En otros campos, la novela y el cuento —que llevan cien años de tratar temas mexicanos— empiezan a multiplicarse: como ejemplo característico cabe señalar las novelas cortas que compone Xavier Icaza bajo el título de *Gente mexicana*. Los lemas coloniales aparecen continuamente: citaré, entre las obras mejores de su especie, el *Visionario de la Nueva España*, de Genaro Estrada. Abundan los intentos de teatro nacional, que hasta ahora solo gozan del favor público en las formas breves de sainete, zarzuela y revista, pero que no carecen de interés en el tipo de “obras serias”: tales, entre otros, los “dramas sintéticos” con asunto rural, de Eduardo Villaseñor y de Rafael Saavedra, que escribe para campesinos indios, estimulándolos a convertirse en actores. Ahora, y en ellos ejerce buen influjo el ejemplo argentino, el deseo de constituir el teatro nacional ha llevado a los jóvenes a organizarse en una asociación activa y fervorosa.

Para el pueblo, en fin, la Revolución ha sido una transformación espiritual. No es solo que se le brinden mayores oportunidades de educarse: es que el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el derecho de educarse. Sobre la tristeza antigua tradicional, sobre la “vieja lágrima” de las gentes del pueblo mexicano, ha comenzado a brillar una luz de esperanza. Ahora juegan y ríen como nunca lo hicieron antes. Llevan alta la cabeza. Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucio-

nario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y de adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro.

► *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales*, 1925; *Revista de Filosofía*, Buenos Aires, 1925, t. 1, pp. 125-132.

NUESTRO HOMENAJE A JOSÉ VASCONCELOS
DISCURSO DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Me es grato en esta ocasión expresar, por una parte, nuestra gratitud por la cordial acogida que aquí hemos encontrado, en nombre de mis compañeros Torri y Montenegro, y en mi propio nombre, ya que, como miembro de la Universidad Nacional de México, me ha tocado participar en este viaje de la Misión Mexicana a la América del Sur, y, por otra parte, como dominicano, dar las gracias al doctor Ingenieros por el recuerdo que dedicó a Santo Domingo y a la misión que, compuesta por mi hermano Max y por el doctor Federico Henríquez y Carvajal, vino a este país hace poco más de un año.

Debo aclarar, como Vasconcelos, que estoy entregado en estos momentos a la felicidad de estar en la Argentina. Para mí —y el doctor Ingenieros lo sabe, porque de eso hablamos hace seis años en Nueva York—, era una vieja ilusión venir a la Argentina. Tuve siempre el presentimiento, y ahora lo he podido confirmar, de que la Argentina, a pesar de la propaganda periodística que lo pinta como país “muy europeo”, es en verdad un país muy americano, es decir, muy hispanoamericano; de que el tipo de civilización, y hasta el tipo de ciudad, que aquí está desarrollándose, tiene caracteres propios, y sin perder el sentido de universalidad, la amplitud en que cabe todo lo humano, tiene sabor genuino y arraigo en la tierra que lo sustenta.

Como mi dedicación principal es la literatura, y, dentro de la literatura, más que producir cosas mías, admirar las ajenas, desde hace muchos años admiro las obras argentinas, y puedo decir que a través de ellas he admirado siempre el ímpetu y el brillo del espíritu argentino. Y ese ímpetu, que desde hace años se manifiesta en el florecimiento económico e intelectual, es una característica permanente, y no una consecuencia accidental de aquel florecimiento. Cuando era la Argentina un país con pocos habitantes y sin significación internacional, tenían sus hombres el mismo ímpetu orgulloso que hoy mueve toda la vida nacional: ése es el que animaba las páginas de Sarmiento o los versos de Andrade. Muy americano es, y debe serlo, este orgullo de las cosas

nuestras, este orgullo que la Universidad Mexicana ha convertido en un lema, que yo desearía —como todos los que pertenecemos a aquella institución—, se difundiera por toda nuestra América.

La misión de nuestra raza, de nuestra América, es una misión espiritual, como lo acaban de recordar Ingenieros y Vasconcelos. Aun a riesgo de parecer contagiado de aquella ingenuidad que en los tiempos de la colonia daba el nombre de Atenas a las ciudades cultas del Nuevo Mundo, yo me atrevo a esperar —y el maravilloso esplendor de nuestra moderna poesía podría ya comenzar a justificarlo—, que nos toque devolver a la civilización el sentido espiritual que le dieron la Grecia clásica y las repúblicas italianas desde Dante a Leonardo. Pero hasta los pesimistas me permitirán que invoque el ejemplo de Grecia y de Italia para recordar a nuestra América que la desunión es el desastre. Yo veo la significación de nuestro viaje en las palabras que hace poco dijo nuestro compañero de la Universidad, aquí presente Ricardo Gómez Robelo: Bolívar dijo que quien pretendiera unir a los pueblos de la América española arararía en el mar; y bien, lo que hubiera parecido milagro se está realizando; nuestros barcos vienen arando en el mar. La salvación de nuestra América, para que llegue pura y fuerte a cumplir su misión espiritual, está en la unión, y yo deseo que la Argentina se afirme cada vez más y más en su papel de guía, para que en un futuro no lejano sea una realidad el lema de la Universidad de México: “Por mi raza hablará el espíritu”.

► *Nosotros*, Buenos Aires, octubre de 1922, pp. 245-247.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN, *LOS FAVORES DEL MUNDO*.
PRELIMINAR

Don Juan Ruiz de Alarcón nació en 1580 u 81 y murió en Madrid en 1639. Vivió en su país natal hasta los veinte años; de 1600 a 1608 estuvo en España; regresó a México, y estuvo aquí otros seis años. En 1615 se le halla de nuevo en España, ya cerca de los treinta y cinco de su edad; y allí reside durante los veinticuatro que le restan de vida. Se dedicó a dar producciones al teatro probablemente unos dos lustros. Publicó dos volúmenes de comedias, uno (*Primera parte*, que contiene ocho) en 1628 y otro (*Segunda parte*, que contiene doce) en 1634. Hay, publicadas separadamente, otras cuatro obras suyas; se le atribuyen, como colaborador o como autor, con poco fundamento las más veces, hasta otras diez obras. Con esta breve labor, sin embargo, entra a formar, con Lope, Calderón y Tirso, el cuarteto clásico del drama español.

El texto que se da aquí de *Los favores del mundo* (obra cuyo asunto es una leyenda en que figura un antecesor del dramaturgo) está rigurosamente cotejado con el de la *Primera parte* de las comedias de Alarcón, 1628. Se ha modernizado la puntuación y la ortografía, excepto en los casos en que la modernización implicaría cambiar la forma de las palabras: así, se ha conservado *vitoria* en vez de *victoria*, *agora* en vez de *ahora* (las más veces), *efeto* en vez de *efecto* (y en una ocasión, al contrario, *respecto* en vez de *respeto*), *pensaldo* por *pensadlo*, *dalle* por *darle*, *vos intentastes* o *vos guardastes* en vez de *intentasteis* o *guardasteis*. Como las indicaciones de escenas y otras acotaciones que se introdujeron al reimprimirse las comedias en el siglo XIX tienen utilidad para el lector moderno, se las ha conservado, pero entre corchetes []: todo lo que está entre corchetes, pues, es lo que no figura en la edición de 1628. Las acotaciones entre paréntesis (), en cambio, sí pertenecen a la edición primitiva.

► Don Juan Ruiz de Alarcón: *Los favores de este mundo*. Edición de Pedro Henríquez Ureña. Cultura, México, 1922 Tomo XIV. No. 4. Omitimos la segunda parte, titulada *El mexicanismo de Alarcón*, fragmento de su conferencia de 1913, por incluirse en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928).

PRÓLOGO A “SANGRE ROJA: VERSOS LIBERTARIOS”

He aquí los versos del poeta socialista; mejor: del poeta social. Frente a quienes durante tantos años decidieron excluir de la poesía las preocupaciones del hombre como parte de la sociedad en que vive, este poeta se levanta a hablarnos de aspiraciones y derechos de la multitud. Frente a quienes declararon que solo hay poesía en la vida cuando se concibe como en las antiguas aristocracias, es decir, cuando se concibe asentada sobre la injusticia, este poeta viene a afirmar la poesía de los humildes.

Pero este poeta no va a cantar la vida de los humildes que se resignan: quédese ello para cualquier poeta inglés, de esos que son en el fondo “hombres de orden.” Este poeta viene a hablar de los que trabajan y luchan; y no como simple imagen: nada es tan ajeno como la ociosidad literaria para quien el trabajo y la lucha son temas favoritos de declamación. No: este poeta habla de los que conocen el trabajo y la lucha como realidad cotidiana y llena de sufrimiento y molestia; los que trabajan por su pan, todo el día y todos los días; los que luchan para que no les roben el sustento, o para exigir siquiera el indispensable, y en la lucha mueren o solo alcanzan a vencer paso a paso, nunca de lleno.

Así, para el poeta, el sol, el hermano sol de Francisco de Asís, se hace digno de la fraternidad humana porque presta servicios: el sol es hermano del obrero porque trabaja todos los días. Así, el metal que el obrero saca de bajo tierra debe servirle para armarse contra la tiranía: lo que hoy sirve para esclavizarlo, debe servirle para libertarlo.

Saludemos a la musa que deja las Bergerettes del salón para cantar la Internacional en las calles enlodadas; a la musa que abandona el palacio de los Virreyes para irse al taller, a la mina, al campo de labranza, donde está la vida, la vida que debe interesarnos antes que toda otra si tenemos espíritu de justicia.

► Carlos Gutiérrez Cruz, *Sangre roja. Versos libertarios*. Ediciones de la Liga de Escritores Revolucionarios, México, 1924.

“ROMANCES TRADICIONALES DE MÉXICO”
[EN COLABORACIÓN CON BERTRAM D. WOLFE]

ADVERTENCIA

Al iniciarse el proyecto de homenaje a don Ramón Menéndez Pidal, ofrecí contribuir con un trabajo sobre *La lengua de Santo Domingo*, donde el español se conserva con matices arcaicos y ha adquirido matices tropicales dignos de estudio. Ocupaciones excesivas de otra índole me han impedido dar cima a aquel trabajo, para el cual tengo reunidas buen número de notas, y por eso, a falta de una contribución original, ofrezco ahora, en compañía del señor Wolfe, estos materiales de poesía popular.

Durante el año 1923, dirigí en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México un seminario sobre los elementos populares en la literatura hispanoamericana. Uno de los estudiantes, Mr. Bertram D. Wolfe, tomó a su cargo la tarea de coleccionar romances y *corridos*. Juntando sus esfuerzos y los míos hemos logrado reunir los romances que van a continuación. Todos son tradicionales o pudieran serlo: aun el cantar francés de *Mambrú* circula en los países españoles como especie de romance desde el siglo XVIII. El único enteramente mexicano, al parecer, es el de *Doña Elena*, pero creemos que cabe considerarlo como elaboración mexicana de viejos elementos españoles.

No es grande, en nuestros días, la popularidad del romance tradicional en México; al contrario de lo que ocurre en las Antillas, donde se le descubre a flor de tierra, aunque no en gran abundancia, aquí cuesta trabajo seguirle la pista, y a veces, como es el caso de *La doncella que fue a la guerra*, hay que contentarse con las huellas que ha dejado tras sí... Y es que el romance tradicional ha sido sepultado por la enorme y constante floración, que en vez de disminuir aumenta con los años, de la poesía popular en México, de las canciones y de los *corridos* o *tragedias*, para las cuales existen hasta casas editoras especiales, dedicadas al excelente negocio del pliego suelto, como las de Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero, en la ciudad de México; Nieto, en Puebla; Núñez,

en Teziutlán, y Agredano, en Guadalajara. El señor Wolfe tiene coleccionados unos cien corridos, y prepara estudio sobre ellos.

1. DELGADINA

I

Delgadina se paseaba por su sala muy cuadrada, por su sala de hilo de oro que su pecho reflejaba. Llegó su papá y le dijo: —Yo te quiero para dama. —Ni lo quiera Dios, papá, ni la Virgen soberana, que es ofensa para Dios y también para mi mama. —Júntense criados y criadas y encierren a Delgadina. Si pidiera de comer, la comida muy salada. Si pidiera de beber, la espuma de la retama. —Mamacita de mi vida, regálame un vaso de agua. —Si lo sabe el rey tu padre a las dos nos quita el alma.	—Mariquita, hermana mía, regálame un vaso de agua.. . —Júntense criados y criadas, llévenle agua a Delgadina, unos en vasos dorados y otros en copas de China. Cuando entraron... Delgadina ya era muerta, con los ojos hacia el cielo y la boca entreabierta. Delgadina está en el cielo dando gracias al Criador, y, en cambio, el rey su padre con el demonio mayor. Debajo de esta pradera azul dejo a Delgadina. Y aquí se acaban cantando los versos de Delgadina.
---	---

Cantado por Elena Lombardo, de dieciséis años; lo aprendió en la ciudad de México, hacia 1920.

II

Delgadina se paseaba por sus salas bien cuadradas, con su santo Cristo de oro que en el pecho le brillaba. —Levántate, Delgadina, ponte tus naguas de seda, pa que vayamos a misa a la ciudad de Morelia.¹ Cuando salieron de misa su papá le platicaba:	—Delgadina, hija mía, tú me gustas para dama, porque no he tomado nada. —Júntense mis once criados, llévenle agua a Delgadina en esos vasos dorados y en los de cristal y china. Cuando le llevaron el agua Delgadina estaba muerta,
--	---

¹ Ciudad capital del estado de Michoacán. Se llamó Valladolid hasta 1828.

con sus bracitos cruzados
y su boquita entreabierta.
Delgadina estaba muerta
dándole cuenta al Criador,
—No, papá, no lo permita el cielo
ni la Virgen soberana,
que es ofensa para Dios
y traición para mi mama.
—Apréndanme a Delgadina,
júntense mis once criados,
pa que no se oigan las voces,
remáchenle los candados.

—Papacito de mi vida,
tráigame un vaso de agua,
que tengo la boca seca
y su padre en el Juzgado
dando su declaración.
Delgadina estaba muerta
dándole cuenta al Criador,
y su padre en el infierno
dándole al diablo mayor.
La cama de Delgadina
de ángeles está rodeada,
y la cama de su padre
de diablos está apretada.

Cantada por Concepción Michel, de veintisiete años, que lo aprendió
cuando niña en su pueblo en el estado de Jalisco.

III

Delgadina se paseaba
en su sala muy cuadrada,
con sus hilos de oro y seda
que en su pecho le brillaban.
—Hija mía, vístete de pura seda,
porque tenemos que ir a misa de
Morelia.
En el camino su papá
[le platicaba:
—Delgadina, hija mía,
yo te quiero para dama.
—Ni lo mande Dios
ni la reina soberana,
porque es ofensa para Dios
y traición para mamá.
—Delgadina, si no
[condesciendes,
yo te pongo en castigo.
—Diga lo que usted dijere,
pero yo no condesciendo.
—Júntense los once criados,

y enciérrenme a Delgadina,
remáchenle bien los candados
que no se oiga su voz ladina.
Delgadina a los cinco días de
[encerrada
se asomaba.
—Madre de mi corazón
regálame un vaso de agua.
—Hija mía, no te puedo dar nada
porque no quisiste hacer
lo que tu padre mandaba.
—Júntense los once criados
y llévenle agua a Delgadina
en esos vasos de cristal de China.
Delgadina estaba muerta,
con sus bracitos cruzados
y su boquita seca.
Delgadina está en el cielo
dando cuenta a su Criador,
y el rey su padre
con el demonio mayor.

Versión recogida por la señorita María Canales de la señora Tránsito
Espino, de ochenta años, de Durango.

IV

Delgadina se paseaba
de la sala a la cocina,
con su vestido transparente
que a su cuerpo lo ilumina.
Delgadina se encontraba
en su gran sala cuadrada,
con su manto de hilo de oro
que en su pecho relumbraba.
—Levántate, Delgadina,
ponte tu vestido de seda
porque nos vamos a misa,
díjole el rey en voz queda.
Cuando el rey volvió de misa
en su sala la abrazaba
y le dijo: —Hija mía,
yo te quiero para dama.
Delgadina le contesta:
—Eso sí no puede ser,
porque tú eres padre mío
y mi madre es tu mujer.
No permitas, madre mía,
ni la Virgen soberana,
esa ofensa para Dios
y ofensa para mi mamá.
—Júntense bastantes criados
y encierren a Delgadina;
remachen bien los candados,
gritó el rey con mucha mohína.
Oigan toditos mis criados:
no hagan caso a Delgadina:
si les pide de comer
no le den comida fina.
Si les pide de beber
le darán agua salada,
pues la quiero yo obligar
a que sea mi prenda amada.
Muy afligida rogaba
la pobre Delgadina:
—Mariquita, hermana mía,
avísale a mi madrina.

—Mariquita, hermana mía,
regálame un vaso de agua,
porque me muero de sed
y el rey ya ves lo que fragua.
—Delgadina, hermana mía,
no te puedo dar el agua,
pues no debo deshacer
lo que mi padre mandaba.
—Mamacita, linda mía,
regálame un vaso de agua,
que ya me muero de sed
y no veo la madrugada.
—Delgadina, hijita mía,
no te puedo dar el agua;
si lo sabe el rey tu padre
a las dos nos saca el alma.
—Papacito de mi vida,
tu castigo estoy sufriendo,
regálame un vaso de agua
que de sed me estoy muriendo.
El rey ordena a los criados:
traiganle agua a Delgadina
en vaso sobredorado
o en un jarrón de la China.
Cuando le llevaron la agua
Delgadina ya era muerta,
tenía sus brazos cruzados
y con su boquita abierta.
Delgadina está en el cielo
sentada junto al Creador,
y su papá en el infierno
con el demonio mayor.
La cama de Delgadina
de ángeles está rodeada,
la cama del rey su padre
de diablos está apretada.
Ya con ésta me despido,
blanca flor de clavelina;
aquí se acaba cantando
la canción de Delgadina.

Versión impresa en pliego suelto, que se vende al precio de un centavo, por la casa editorial de Eduardo Guerrero, ciudad de México. El pliego lleva la nota: “Corregida y aumentada por E. Guerrero”, y es muy probable que se funde en un texto anterior publicado por la casa editorial de Vanegas Arroyo, el cual no hemos podido encontrar. El señor Guerrero debe de haber introducido modificaciones en el texto para evitar conflictos de propiedad literaria con el editor primero.

Esta versión, con ligeros retoques, es la que ha sido reimpresa, como versión mexicana, junto con una asturiana, en uno de los *Folletos de divulgación científica y literaria* que publica la Universidad Nacional de México; este folleto se imprimió en 1922, y contiene *Delgadina, Venga a nos el tu reino* y *Cántico del Sol*.

V

Delgadina se paseaba	de din, don, don.
de la sala a la cocina,	—Delgadina, hija mía,
y como era tan bonita	yo quiero que seas mi ama.
su padre la enamoraba.	— No lo quiero, ni Dios
Que din, que don,	ni la Virgen Soberana. . .

Fragmento recitado por Flora Zalate, de treinta y tres años, que lo oyó hace muchos años, en el estado de Guanajuato.

No recuerda más versos, pero sabe que al final muere Delgadina pura y se va al cielo.

VI

Delgadina se paseaba	con vestido transparente
de la sala a la cocina,	con su pecho ilumina...

Fragmento recitado por Julia García de León, de veinticinco años natural de la ciudad de México. Véase M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, X, 126-131, 167-176, 215, 256-258, 324; XII, 513-516.

Confróntense versiones de Nuevo México. A. M. Espinosa, *Romance-ro nuevomexicano*, extracto de la *Revue Hispanique*, París, 1915. Otras versiones americanas: R. Menéndez Pidal, *Los romances tradicionales en América*, en la revista *Cultura española*, de Madrid, 1906, J. Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares, recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, 1912; Ciro Bayo, *Cantos populares america-*

nos, en la *Revue Hispanique*, 1906, y *Romancerillo del Plata*, Madrid, 1913; J. M. Chacón y Calvo, *Romances tradicionales en Cuba*, extracto de la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, La Habana, 1914; P. Henríquez Ureña, *Romances en América*, en la revista *Cuba Contemporánea*, de La Habana, noviembre de 1914 (versión de Santo Domingo); *Spanish romances from Porto Rico*, en el *Journal of American Folklore*, 1920; Carlos A. Castellanos, *El tema de Delgadina en el Folklore de Santiago de Cuba*, en el *Journal of American Folklore*, 1920.

2. MARBELLA

Paseábase Marbella	—No quiero el de plata fina,
de la sala a la ventana ²	ni tampoco el de cristal,
con los dolores de parto	ni tampoco el de marfil,
que la hacen arrodillar.	que bien me lo podéis dar;
—Si yo estuviera allá arriba,	quiero a mi esposa Marbella,
allá arriba en Valledal,	que ella es mi espejo real.
al lado del rey mi padre,	—Tu esposa se fue a parir
alguien me había de aliviar.	al palacio de Valledal,
La pícara de la suegra,	como si yo no tuviera
que siempre la quiso mal,	experiencia de curar;
—Ve a parir allá —le dijo—,	fue la amante de un judío
no te lo puedo quitar.	y a ti te quiere engañar.
—Y si mi esposo viniera,	Si no me la matas, hijo,
¿quién le dará de cenar?	¡oh, qué mal hijo serás!,
—Yo le daré de mi vino,	ni conmigo has de vivir
yo le daré de mi pan,	ni mis rentas gozarás.
cebada para el caballo,	—¿Cómo he de matarla, madre,
carne para el gavlán.	sin saber yo la verdad?
Apenas salió Marbella,	—Es tan verdad, hijo mío,
su esposo entró en el portal.	como Cristo está en altar;
—¿Dónde está el espejo, madre,	guarda la mula en que vienes,
en que me suelo mirar?	monta en otra y vete allá.
—¿Quieres el de plata fina,	Pero donde le ve la gente,
o quieres el de cristal,	poquito a poco se va;
o lo quieres de marfil?	por donde no lo ve nadie,
También te lo puedo dar.	Las patas de tu caballo
corre como un gavlán. . .	echan fuego de alquitrán,
Siete vueltas dio al palacio,	y el freno que las sujeta
sin una puerta encontrar,	revuelto con sangre va.
al cabo de las diez vueltas	No me mates en el monte,

² Otras impresiones dicen: —de la sala al ventanal—.

un portero vino a hablar: —Albricias os doy, don Boyso; ya tenéis un mayoral. —Nunca el mayoral se críe, ni la madre coma pan. Sube para el aposento donde la Marbella está: —Levántate, tú, Marbella; levántate sin tardar; que si no lo haces presto, tus cabellos lo dirán. Doncellas que la vestían no cesaban de llorar; doncellas que la calzaban no cesaban de rezar. — ¡Ay, pobre de mi, cuitada, vecina de tanto mal; mujer parida de una hora y la mandan caminar! Puso la madre a las ancas y el niño puso al petral; el camino por donde iban todo ensangrentado está. Siete leguas anduvieron sin más palabras hablar; de las siete pa las ocho Marbella comienza a hablar. —Pídotte, por Dios, esposo, que me dejes descansar; mira este inocente niño que finando se nos va.	que águilas me comerán; márame en este camino, que la gente me verá. Llama luego un confesor, que me quiero confesar. —Allá arriba hay una ermita que la llaman de San Juan, y dentro hay un ermitaño que al niño bautizará; te bajaré del caballo, dejaréte descansar. Llegaron a aquella ermita y él comienza a apear y al bajarla del caballo ella principia e expiar. Por la gracia de Dios Padre, el niño se puso a hablar: —Dichosísima mi madre que al cielo sin culpa va; desgraciada de mi abuela que en los infiernos está. Yo me voy al limbo oscuro, mi padre lo pagará. Juramento hizo el Conde, sobre el vino y sobre el pan, de no comer a manteles sin a su madre matar. Dentro de un barril con pinchos mandárala aprisionar, y echarla del monte abajo para peor muerte la dar.
--	--

Versión impresa en pliego suelto por la editorial de Eduardo Guerrero, ciudad de México. La hoja lleva el título: *Corrido de Marbella*, con el subtítulo, *Marbella y el recién nacido*, y al fin la nota *De un romance antiguo*. El señor Guerrero dice que lo ha tomado de algún libro de romances en la Biblioteca Nacional. Cotejando el texto con el publicado por M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, X. 95-97, se ve que de allí debió de tomarlo el señor Guerrero, pues hay muy pocas diferencias entre las dos versiones. Este romance, pues, ha llegado de fuente erudita al pueblo de México.

Es igual a la anterior, salvo las variantes siguientes:

III

Galopando en mi caballo	de ese calzarán también.
vengo de parte del rey,	—Ya me voy muy enojado
pues me manda averiguar	a decírselo a mi rey.
que cuántas hijas tenéis.	—Vuelva, vuelva, caballero,
—Que tenga las que tuviere,	y no sea tan descortés,
que nada le importa a él,	y de las hijas que tengo
pues del pan que yo comiere	escoja la más mujer,
comerán ellas también,	pues que tengo a mucho precio
y del agua que bebiere	darla de esposa a su rey.
de esa misma han de beber,	
y del pie que yo calzare	

La anciana escritora doña Laura Méndez de Cuenca, nacida en 1853, dice haber aprendido el romance en su infancia, y en 1901 lo incluyó en un libro suyo, *El espejo de Amarilis*, que se publicó en México como folletín del diario *El Mundo*. La señora Méndez lo aprendió en México.

Este juego, según explica la señora Méndez de Cuenca, formaba parte de una larga serie de juegos, y generalmente, cuando el caballero venía a buscar a la dama para llevársela, encontraba que el grupo se había convertido en otra cosa, generalmente una tienda de cintas o listones, y cada niña era un listón de determinado color, para la venta. El caballero no venía saltando sobre un solo pie, como en el juego de hoy, sino a caballo en un palo.

Otra versión mexicana ha sido publicada en la revista *La Falange*, de México, diciembre de 1922.

Otras versiones americanas: R. Menéndez Pidal, *Los romances tradicionales en América*, donde demuestra la antigüedad del romance con una cita de principios del siglo XVII, en el entremés de *Daca mi mujer*, atribuido a Lope de Vega; P. Henríquez Ureña, *Romances en América* (versión de Santo Domingo).

5. LAS SEÑAS DEL MARIDO

I

—Oiga usted, señor caballero, ¿no me conoce a mi marido? —Oiga usted, yo no lo conozco, déme una seña y le digo. —Mi marido es alto y güero,⁴ tiene oficio de costero, y en la punta del sombrero tiene un letrado francés. —Por las señas que usted me ha dado	su marido ya es muerto. En el sitio de Cuautla lo mató un traidor francés.⁵ —Me puse mi tápalo de seda y mi vestido café, saqué un espejo y me vi: ¡qué chula viuda quedé! Cuatro años lo he esperado y otros tres lo esperaré. Si a los siete años no viene, ¿qué he de hacer?, me casaré.
---	---

Cantado por Margarita Lombardo, de veintidós años; lo prendió en Teziutlán (estado de Puebla) hace diez años.

II

Yo soy la recién casada que no es eso de llorar.⁶ Me abandonó mi marido por pelear la libertad.⁷	—Pues por las señas que usted me da su marido es muerto ya. Y en el sitio de Querétaro
---	---

⁴ *Güero*: rubio.

⁵ Este romance ha sido adaptado por el pueblo de México a la historia mexicana, y especialmente a la guerra contra la intervención francesa y el Imperio de Maximiliano, durante la cual ocurrieron los sitios de Puebla (1863) y de Querétaro (1867): véanse las versiones que siguen a ésta. La mención de Cuantía (1812), en esta versión, es anacrónica, y debida solo a la celebridad de aquel sitio, gracias al genio de Morelos, en la guerra de independencia; naturalmente, en Cuautla no hubo franceses.

⁶ No es eso es seguramente corrupción de no ceso.

⁷ Esta versión, como la que sigue, es producto de una contaminación con otro romance de *La mal maridada*, distinto de los antiguos (véase, por ejemplo, el de la *Antología de poetas líricos castellanos*, VIII, 258; consúltese P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920, p. 84-85, 1 19, 179, 193, 236 y 308):

—Caballero, por fortuna, ¿no conoce a mi marido?	lo mató un traidor francés.
—Señora no lo conozco: deme las señas y cómo.	—Pues mi marido tiene tres años de muerto
—Pues mi marido es blanco y rubio,	y otros tres que lo esperaré;
tiene algo de cortés,	si a los seis años no viene,
y en el puño de su espada	¿qué he de hacer?, me casaré.
trae un letrado francés.	Me puse mi enagua negra y mi tápalo café. ⁸
	Me vi en el espejo, y, ¡ay, qué bonita viuda quedé!

Recitado por Rosa Guevara, de treinta y tres años, que lo prendió cuando niña en la ciudad de México.

III

Yo soy la recién casada que lloraba sin cesar de verme tan mal casada sin poderlo remediar. Hace tiempo que no lo veo	y tal vez me abandonó. Y si las señas quiere se las daré yo: era alto y rubio...
---	---

Cantado por Elena Lombardo, de dieciséis años, de Teziutlán.

IV

Por las señas que me ha dado su marido muerto es,	que en el sitio de la Puebla lo mató un traidor francés.
--	---

Fragmento recogido en 1913. Hay otra versión mexicana, con alusión al sitio de Puebla, recogida por Antonio Castro Leal y publicada en su

Yo soy la recién casada que lloraba sin cesar de verme tan mal casada sin poderlo remediar. Mi mamá me lo decía, que no me casara yo; con lágrimas en los ojos, muchos consejos me dio.	Yo le respondí llorando que sí me había de casar, que tan pronto como enviude yo los vendré a consolar. Adiós, queridos hermanos, y mi querida mamá: ya se va su hija querida, sabe Dios si volverá.
--	---

Versión de Margarita Lombardo, aprendida en Teziutlán hace diez años.

⁸ La recitadora dice también: Y mi tápalo carmesí.

artículo *Dos romances tradicionales*, en la revista *Cuba Contemporánea*, de La Habana, noviembre de 1914, p. 242.

Confróntense M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, VIII, 275-277; IX, 238, y X, 83-86 y 138-139. Versiones de Nuevo México: A. M. Espinosa, *Romancero nuevomexicano*. Otras versiones americanas: R. Menéndez Pidal, *Los romances tradicionales en América*; Ciro Bayo, *Cantos populares americanos*; J. Vicuña-Cifuentes, *Romances... de la tradición oral chilena*; J. M. Chacón y Calvo, *Romances tradicionales en Cuba*.

6. EL MARINERO

Marinero, sube a copas,	que se <i>devisa</i> una vela
avísale al capitán	y la medianía del mar. . .

Recitado por Rosa Guevara, de treinta y tres años, de la ciudad de México.

No conocemos más versos ni otra versión de este romance. Pudiera tener relación con el tradicional, muy conocido, del marinero que niega su alma al diablo (véase *Antología de poetas líricos castellanos*, X, 130-140 y 258), relacionado a su vez con el de *Santa Catalina* (véase *Antología de poetas líricos castellanos*, X, 198-199, contaminación; p. 255, romance incontaminado de *Santa Catalina*). En América se conocen ambos: véase la versión dominicana de *Santa Catalina* en el artículo de P. Henríquez Ureña, *Romances en América*; además, la señorita Camila Henríquez Ureña ha recogido en Santo Domingo esta versión inédita del *Marinerito*:

Saliendo de Cartagena en una linda fragata que por nombre le pusieron Santa Catalina mártir, echando velas al viento cayó un marinero al agua, y el demonio, muy sutil, respondió de la otra banda: —Marinero, ¿qué me das si de estás aguas te saco? —Yo te daré mi navío cargadito de oro y plata, a mi mujer por esposa y a mis hijos por esclavos.	—Yo no quiero tu navío, ni tu oro ni tu plata, ni tu mujer por esposa, ni tus hijos por esclavos, sino que cuando te mueras a mí me entregues el alma. —Yo reniego de ti, perro, y de tus malas palabras: el alma la entrego a Dios, el cuerpo a los peces malos, mi sombrero a las olas que lo lleven y lo traigan, y lo demás que me queda a la Virgen soberana.
---	---

7. GERINELDO

Hay una versión, recogida por Antonio Castro Leal e incluida en su artículo *Dos romances tradicionales*. Confróntense la versión cubana recogida por J. M. Chacón y Calvo, *Nuevos romances en Cuba*, en la *Revista Bimestre Cubana*, de La Habana, mayo-junio, 1914; las de Nuevo México que trae Espinosa en su *Romancero nuevomexicano*, y las españolas y levantina en la *Antología de poetas líricos castellanos*, VIII, 282-284; IX, 240, y X, 32-38, 161-164 y 285.

8. EL CONDE SOL

Hay una versión mexicana, recogida por Antonio Castro Leal e incluida en su artículo *Dos romances tradicionales*: ofrece una ligera contaminación con la historia de *Gerineldo*, cuyo nombre sustituye al del Conde Sol en el romance. En la versión cubana de *Gerineldo* recogida por Chacón hay, en cambio, contaminación con el *Conde Sol*. No hemos podido encontrar otra versión mexicana ni noticia de ella.

Confróntese M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, VIII, 250, y X, 38-42, 165-167 y 267.

9. LA FLOR DEL OLIVAR

En México se cuenta el cuento, conocido también en Cuba y en Santo Domingo, del niño enterrado que se convierte en planta. Este cuento, que tiene una estrofa en versos de romance, está probablemente relacionado con el del *Conde Olinos* y el olivar (véase *Antología de poetas líricos castellanos*, X, 72-76): el *Conde Olinos* se convierte en *Conde Nilo* (véase versión cubana recogida por Chacón, artículo *Nuevos romances en Cuba*) o *Conde Niño* (versiones portuguesas), y al fin, según parece, se convierte en niño a secas. *La flor del olivar* se vuelve la *flor de lililá* (como en Cuba; véase el artículo *El folklore cubano*, de Felipe Pichardo Moya, en la revista *Gráfico* de La Habana, abril de 1914; alude a una versión del Camagüey) o la *flor del olilán o de lalilán*, como en México. En Santo Domingo (véase P. Henríquez Ureña, *Romances en América*), el cuento se aleja todavía más de sus probables orígenes. En cambio en Costa Rica reaparece con el nombre preciso de *La flor del olivar* (véase *Los cuentos de mi tía Panchita*, recogidos por Carmen Lira, San José de Costa Rica, 1922).

En la versión mexicana de este cuento, que la señora Isabel T. de Lombardo oyó en Teziutlán desde hace cincuenta años, hay tres her-

manos. Uno de los padres está enfermo, y para curarse necesita la *flor de olilán* (para explicar cómo pudo el olivar convertirse en una palabra sin sentido, debe recordarse que ni en las Antillas ni en México hay olivos). Envían a los tres hijos, sucesivamente, en busca de la flor; los dos mayores no la encuentran; el menor sí, pero los otros dos van a su encuentro cuando regresa, le quitan la flor, lo matan y lo entierran. Nace de la tumba una planta rara, cuyos tallos se cortan para silbar o *pitar*. Cuando esto ocurre se oye una voz:

Pastorcito, no me pites	Mis hermanos me han matado
ni me vuelvas a pitar.	por la flor del olilán.

El primer verso se varía: Hermanito... Papacito...

El segundo también se recita alterado, perdiendo sentido: Ni me dejes de pitar...

El padre descubre el crimen, desentierra al niño y mata a los hijos mayores.

La señorita María Canales ha recogido de boca de Concepción Valdés, anciana de setenta y cinco años, de Aguascalientes, otra versión de la cuarteta:

Pita, pita, cedacero,	en el campo me mataron,
pítame con gran dolor	soy espina de una flor.

El primer verso se varía: "Pítame, mi padre amado..."

10. DOÑA BLANCA

Juego infantil con versos de romance. Se forma una rueda de niños alrededor de una niña que hace papel de Doña Blanca, y cantan:

Doña Blanca está cubierta	Romperemos un pilar
con pilares de oro y plata.	para ver a Doña Blanca.

Fuera de la rueda queda un niño, que hace de *jicote* o moscardón, y trata de romper el corro:

—¿Quién es ese jicotillo	—Yo soy ese, yo soy ese
que anda en pos de Doña	que anda en pos de Doña Blanca.
Blanca?	

En las calles de la ciudad de México es fácil encontrar grupos de niños entregados a este juego. No conocemos antecedentes de él, pero tiene

trazas de tradicional, y el nombre “Doña Blanca” hace pensar en el origen español.

11. LA DONCELLA QUE FUE A LA GUERRA

El romance de *La doncella que fue a la guerra* (véase *Antología de poetas líricos castellanos*, X, 269-279 y *As cem melhores poesías portuguesas*) se cuenta en México bajo la forma de narración en prosa, según testimonio de la señorita María Canales, alumna de la Escuela de Altos Estudios.

La señorita María Canales ha oído el romance, reducido a cuento en prosa, en boca de Concepción Valdés, anciana de setenta y cinco años, de Aguascalientes: en el cuento el capitán invita a la doncella que toma el nombre de *Juan de Mirabel*, a diversas pruebas, como bañarse, cazar, etc., y el estribillo se ha convertido en tres versos irregulares:

Los ojos de Juan de Mirabel
no son de hombre, que son de mujer,
y yo me quiero tasar con él.

12. DON GATO

El romance burlesco del señor Don Gato y su matrimonio (confróntese R. Menéndez Pidal, *Los romances tradicionales en América* y P. Henríquez Ureña, *Romances en América*, versión de Santo Domingo) existe en México. La señora María L. de Caso lo oyó hace quince años en Teziutlán, con este comienzo:

Estaba el señor don Gato
sentado en su silla de palo...

Al final, cuando muere el gato, se contamina con la canción de *Periquillo el aguador o el labrador* (véase F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882-1883, cantar núm. 180; A. M. Espinosa, *Romancero nuevomexicano*, y P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en poesía castellana*, páginas 60-61).

13. MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA

I

Mambrú se fue a la guerra,	si vendrá por la Pascua,
do, re, mi;	do, re, mi
Mambrú se fue a la guerra,	si vendrá por la Pascua
no sé cuándo vendrá,	o por la Trinidad,
do, re, mi, fa, sol, la, ⁹	do, re, mi, fa, sol, la,
no sé cuándo vendrá;	o por la Trinidad,

Con cada dos versos de los que siguen se forman estrofas como las dos iniciales:

La Trinidad se acerca,	¿qué noticias traerá?
Mambrú no vuelve ya.	Las noticias que trae
Sube niña a la torre	que Mambrú es muerto ya.
a ver si viene ya.	Entre cuatro cadetes
Un caballo que viene,	lo llevan a enterrar.

Cantado por Cruz Díaz, de veinticinco años, natural de México, que lo aprendió como juego de niñas.

II

Mambrú se fue a la guerra,	o por la Navidad.
no sé cuándo vendrá.	Do, re, mi,
Si será por la Pascua	do, re, fa.

Recitado por Angela Díaz Mercado, de veintidós años, que lo aprendió entre sus compañeros de escuela primaria en México.

III

Mambrú se fue a la guerra	Mambrú volvió después
montado en una perra.	montándose al revés.

Parodia recitada por Luis Díaz Mercado, de veinticuatro años, de México; la aprendió en la infancia.

⁹ Hay que advertir que el estribillo, do, re, mi, fa, sol, la, no lo componen realmente estas notas, sino, re, mi, do, do, re, si.

IV

Mambrú se fue a la guerra, Mambrú no volverá,
 mire usted, mire usted qué mire usted, mire usted qué verdad.
 tontera.

Parodia recitada por Ángela M., viuda de Díaz Mercado, de cincuenta y cuatro años, de México; la aprendió de su padre, natural de Puebla. Confróntense R. Menéndez Pidal, *Los romances tradicionales en América*: P. Henríquez Ureña, *Romances en América* (versión de Santo Domingo). Es posible que la difusión de este cantar francés se deba al teatro (véase P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920, p. 258).

14. CORRIDO DE DOÑA ELENA

I

Fue don Fernando el francés un soldado muy valiente que combatió a los chinacos de México independiente. Vio a doña Elena en su finca y de ella se enamoró, sabiendo que su marido por un crimen se ausentó. Doña Elena se hizo fuerte, pero al fin correspondió porque era un hombre temible don Fernando se perdió. Noche a noche tenían cita donde gozaban su amor, entonaban sus canciones y amancillaban su honor. Ya hacía tiempo que se amaban don Fernando y doña Elena cuando a Benito avisaron los dos hermanos Barrera. Y una noche tempestuosa	Se estableció en el Bajío cuando Bazaine salió, y en los trabajos del campo muy pronto se enriqueció.¹⁰ —Ábreme la puerta, Elena, sin ninguna desconfianza, soy don Fernando, el francés, venido desde la Francia. —¿Quién es ese caballero que a mis puertas manda abrir? No es de Fernando el acento porque él se acaba de ir. —Soy Fernando, no lo dudes, dueña de mi corazón, solo he venido a decirte que nos han hecho traición. —Óigame usted, don Fernando, y aunque no me importa a mí, si tiene amores en Francia o quiere a otra más que mí. —No tengo amores en Francia
---	---

¹⁰ Debe recordarse que cuando Francia invadió a México, en 1862, con el objeto de implantar una monarquía en el país, los conservadores (*mochos*) se aliaron con los franceses, y los liberales (*chinacos*) pelearon contra ambos.

don Benito iba a Jerez,
 por el camino encontró
 a don Fernando el francés.
 Y en yendo a Fuente Barrancas,
 sin saber cómo ni cuándo,
 y ahí se encontró don Benito
 con el señor don Fernando.
 Benito, pistola en mano
 y un rifle de dieciséis,
 le acertó cuatro balazos
 a don Fernando el francés.
 Y el francés quedó tirado
 muy cerca de la barranca,
 donde gritó iracundo,
 montó en su briosa potranca.
 Se dirigió enfurecido
 para su pueblo natal
 y en la puerta de su casa
 se procuró serenar.
 Abrió la puerta de fierro
 y al pasito se metió,
 trillando plantas y flores
 a la ventana llegó.
 ¡Ay, pobrecita de Elena!
 ¡y ay, qué suerte le tocó!,
 de un rifle de dieciséis
 con tres tiros completó.
 Vestida andaba de blanco
 que parecía un serafín
 y se cayó entre las flores
 como si fuera a dormir.

*ni quiero a otra más que a ti,
 Elena, soy tu marido
 que vengo en contra de ti.*
 —Perdóname, esposo mío,
 perdona mis desventuras,
 mira, no lo hagas por mí,
 hazlo por mis dos criaturas.
 —Yo no puedo perdonarte,
 me tienes muy ofendido,
 que te perdone el francés,
 don Fernando, tu querido.
 —Toma, criada, a estas criaturas,
 se las llevas a mis padres,
 si te preguntan de Elena,
 les dices que nada sabes.
*Y al abrir la media puerta
 Benito apagó el candil
 y la agarró de la mano,
 la sacó para el jardín.*
 Y Elena entre bellas flores
 hincada se debatía
 pidiendo perdón a gritos
 a quien piedad no tenía.
 ¡Pobrecita doña Elena!
 ¡Y ay, qué triste fue su fin!,
 sabiendo vueltas de llano
 se puso a escribir latín.
 Ya terminé de cantar
 los versos de doña Elena
 que por mancillar su honor
 sufrió tan terrible pena.

Versión impresa en pliego suelto por la casa editorial de Eduardo Guerrero, ciudad de México. El corrido de Elena es popularísimo en México. El pliego tiene la nota: Arreglado por Eduardo Guerrero.

II

.....
 —Ábreme la puerta, Elena,
 sin ninguna desconfianza,
 que soy Fernando el francés,
 que ahorita llegó de Francia.

que se halla cerca de ti.

 Al abrir la media puerta
 se les apagó el candil.
 Se agarraron de la mano,

—Dime si tienes amores en y se fueron al jardín.
 Francia
 o quieres a otra más que a mí, Perdón por mi desventura...
 o temes a mi marido

Cantado por Concepción Michel, de veintisiete años, que lo aprendió cuando niña en el estado de Jalisco.

III

.....	a Elena con su marido.
sin ninguna desconfianza;	
mira que soy tu marido	Estaba Elena sentada
que vengo desde la Francia.	en una cama de flores.
Vuela, vuela, palomita,	Se puso el primer botín...
tira de aquí un volido,	Toma, criada, mis criaturas
y anda a ver cómo le fue	y llévaselas a mi madre.

Si te pregunta de mí,
 le dirás que tú no sabes.

¡La pobrecita de Elena,
 con qué lástima murió!
 Al ruido de la pistola
 al primer tiro cayó.

Cantado por Rosa Guevara, de treinta y tres años, ciudad de México.
 Véase A. M. Espinosa, *Romancero nuevomexicano*, páginas 38-39.

IV

—Ábreme la puerta. Elena,	—Válame la Virgen pura,
sin ninguna desconfianza;	la linda Guadalupana,
yo soy Bernal el francés	¿quién tocará en esta puerta
que voy llegando de Francia	así tan de madrugada?

Versión que cita don Victoriano Salado Álvarez en su artículo "Sobre la poesía popular americana", en *La Unión Hispanoamericana*, de Madrid, enero de 1920.

15. FONTEFRIDA

Don Victoriano Salado Álvarez, en su mencionado artículo “Sobre la poesía popular americana” dice: Rara será la persona que no haya escuchado la bella canción, probablemente con ritmo antiguo que comienza:

Fontefrida, Fontefrida,
Fontefrida con amor...

No hemos podido encontrar otros rastros de este romance en México, pero sabemos, por el señor don Salomón de la Selva, que en Nicaragua se canta:

Fonterrabia, Fonterrabia,
Fonterrabia con amor. . .

16. ROMANCES QUE CITA EL SEÑOR SALADO

El señor Salado Álvarez habla todavía de otros romances, de los cuales no hemos descubierto ningún otro rastro. Así, el *Conde Arnaldos*, modificado, del cual dice, con visible exageración Todos hemos oído cantar:

Quién hubiese tal ventura	que paseara su caballo
cual la del sargento real,	sobre las aguas del mar.

Igualmente:

Catalina, Catalina,	Yo me embarco para Francia:
lindo cuerpo, lindo pie,	¿qué mandas a tu querer?

El romance burlesco de *Nicolás*:

en las trancas de un corral. . .
Estaba un payo sentado

Lo consideramos mexicano. Es todavía popularísimo, como el de *Macario Romero*. Espinosa recogió versiones de él en Nuevo México. Es digno de atención el dato que aporta el señor Salado: haberlo oído en la Argentina, cerca de Buenos Aires.

► Pedro Henríquez Ureña y Bertram D. Wolfe, *Homenaje a R. Menéndez Pidal*. Madrid, 1921, t. 2, pp. -175-390.

ARTE MEXICANO

Estamos, en México, en la era del arte nacionalista, y los esfuerzos de los devotos de este movimiento merecen elogios siempre por la intención; por los resultados, unas veces sí, y mucho; otras veces, poco; y otras veces, en fin, conviene advertirles que van descarriados o que no ponen cuidado necesario para llevar sus propósitos a buen término.

Hemos comenzado por afirmar que estamos en la era nacionalista; pero debemos observar que no es justa la afirmación, frecuentísima entre los devotos del nacionalismo, de que antes de ellos no ha habido nacionalistas en México; sí los ha habido y no han sido pocos, ni han sido mediocres. Antes de la interesante literatura *mexicanista* de hoy, antes de los aciertos de Ramón López Velarde, ha habido en México poetas y prosadores que trataron asuntos nacionales. ¡Desde el *Periquillo Sarniento*! y los temas indígenas no están en boga ahora por la primera vez: poesía *indigenista* la hay en México durante todo el siglo XIX.

Y si en música y en artes plásticas el mexicanismo nunca había sido tan activo como hoy, no por eso dejaban de hacerse ensayos meritorios. No acusemos a nuestros antepasados, entre los cuales hubo tantos mexicanistas sinceros y ardientes, de haberlo imitado todo de París o de Madrid.

Vamos a referirnos a un caso reciente: En el Museo Nacional se celebró, el viernes, una fiesta de música y danza nacional. La concurrencia fue enorme; no solo fue enorme, sino que entre los presentes había personas de mucha significación, y especialmente extranjeros interesados en conocer la música mexicana: así vimos, por ejemplo, al gran violoncelista Nicastro, del Uruguay. Pero la fiesta estuvo deplorablemente organizada. Digámoslo de una vez: lo único que en esa resultó cosa de primer orden fue la serie de danzas yaquis, especialmente la admirable danza cinegética. ¡Solo lo salvaje estuvo bien! Aun eso, sin embargo, sufrió por la mala organización: el escenario no estaba debidamente preparado: un piano tapaba una parte de la danza para buen número de espectadores, y las alfombras estaban tan empolvadas que el zapateo de los yaquis levantó nubes de polvo.

De lo demás, debe decirse que no hubo un solo número a la altura debida. El señor Castro Padilla, que ha revelado grandes dotes como compositor capaz de sorprender los secretos del alma popular, pronunció una conferencia (breve, eso sí: no tuvo nada de “lata”) en que se limitó a abogar por el nacionalismo, incurriendo en las archirepetidas acusaciones de parisianismo y hasta de *fifismo* contra la mayoría de los artistas mexicanos, y en vez de explicarnos con precisión lo que significaban las obras musicales que formaron el programa, se limitó a dedicarles frases literarias.

El programa no fue satisfactorio: de Yucatán solo se cantaron canciones no realmente populares, sino “vulgares”, es decir, de las que hace el vulgo, no el pueblo, imitando aires semi-cultos y con letra tejida de ripios poéticos. El número de Chiapas, que estuvo mejor, tenía desgraciadamente algo de virtuosismo: podría definirse como variaciones sobre la “sandunga” ejecutadas en marimba.

Los números de la Altiplanicie y del Norte fueron cosas de las más conocidas: “El desterrado”, “La palma”, “A la orilla del palmar”. Los que se cantaron, fueron cantados en estilo de ópera italiana. La cantante no sabía bien “El desterrado”, y le suprimió, por lo menos, una frase. Y el jarabe final estuvo lleno de fantasías de zarzuela, enteramente ajenas a la danza popular.

La película cinematográfica que inició el acto era defectuosa; con frecuencia los bailarines de Chalma se escapaban del foco de la cámara; a veces las figuras se movían mitad en el sol y mitad en la sombra, y por el contraste resultaban invisibles las de la parte sombría. Y para completar la imperfección, los rótulos estaban escritos con mala ortografía. Amigos nacionalistas: o hacer las cosas bien, o dejar el arte nacional para mejores tiempos. No basta tener entusiasmo: hay que poner cuidado y atención en la labor.

LEO ROSH

► *El Mundo*, México, mayo de 1922.

ADOLFO BEST MAUGARD,
MÉTODO DE DIBUJO. TRADICIÓN, RESURGIMIENTO
Y EVOLUCIÓN DEL ARTE MEXICANO.

Creo que tiene extraordinaria significación el trabajo que ahora da al público Adolfo Best Maugard. Representa el esfuerzo más hondo y el hallazgo más original sobre el carácter de las artes plásticas en México. Pocas veces, y en América ninguna, se ha alcanzado a definir con precisión tal, con penetración tan segura, los rasgos distintivos del arte de un país. Como las normas que propone el libro están aplicándose desde hace algún tiempo —ya en su segundo año—, la publicación da la necesaria confirmación teórica, y completa el desarrollo de las ideas que constituyen el sistema de arte mexicano concebido por Best.

Me ha tocado la forma de ver, si no el nacimiento, al menos buena parte del desarrollo del “sistema Best.” Hacia 1910, cuando Adolfo era muy joven, “el joven pintor que promete,” tomó a su cargo la tarea de ilustrar una obra etnológica del sabio investigador Franz Boas: allí debía representarse en toda su minuciosa variedad la decoración arcaica de las viejas tribus del Valle de México. A medida que Best trabajaba en aquellos dibujos, que pasaron de dos mil, iban definiéndose bajo sus ojos los motivos o elementos lineales que constituían la decoración indígena y los métodos adoptados al emplearlos. Despierta su curiosidad, estudió entonces el arte decorativo de otras tribus mexicanas, fuera del Anáhuac. Años después, como maestro en escuelas públicas, ensayó la aplicación de los principios que iba descubriendo. Luego, los viajes, dentro de México y fuera, el estudio de las artes de diversos países y épocas distintas, esclarecían sus ideas. En el país, no solo las artes anteriores a la conquista le revelaron sus secretos, sino también las artes populares de hoy: en ellas reaparecían los principios que rigieron al indígena antiguo. Aun en la era colonial, la arquitectura de origen europeo revela en ocasiones la mano del indio en la reaparición de sus motivos y sus métodos.

En 1921, el “sistema Best” había cuajado. El artista tuvo oportunidad de aplicar sus ideas en la espléndida decoración de la noche mexicana con que se celebró el Centenario de la consumación de la Independencia en el Bosque de Chapultepec; allí utilizó, entre otros elementos de arte indígena y popular, los de una curiosa tradición decorativa que era costumbre tomar a burla pero que representaba la valentía del color vivo, hijo del trópico, en medio del gris que invadió la capital: la “pintura de pulquería.” A fines de 1921, en el viaje que hicimos a Yucatán, pude ver la primera aplicación pedagógica del “sistema Best,” ya completo en sus líneas generales. Best aprovechó la breve visita a Mérida para exponer sus ideas, en dos conferencias, a los alumnos de la Escuela local de Bellas Artes, y los resultados fueron excelentes.

En 1922 se adopta el “sistema Best” en las escuelas públicas del Distrito Federal, bajo el nombre de *dibujo mexicano*. Inútil es decir que provocó una ingente oposición: los maestros de tradición académica, los partidarios de la miopía realista, los rutinarios de toda especie, se alzaron en guerra. Pero en las escuelas, gracias a los maestros inteligentes, el sistema triunfaba: los niños se dedicaban a él con entusiasmo; el dibujo mexicano les ofrecía juntamente la novedad de poner en su trabajo espíritu nacional y la ocasión de crear libremente, no ya de copiar y repetir sin iniciativa y sin deseos. Mediando el año, en el mes de julio, la exposición de trabajos escolares de los cursos de dibujo, al inaugurarse el nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública, reveló al público la magnitud de la reforma iniciada y los nuevos horizontes abiertos a la inventiva del niño, a su sentido de la forma y del color.

Después los trabajos de los niños se expusieron en San Francisco de California y en Nueva York. De su éxito en la Exposición de Artistas Independientes bastará, para dar idea, citar la opinión (entre otras que pudieran escogerse) de Thomas Craven: “El trabajo de los niños mexicanos es producto de una ingenuidad primitiva; pero nunca hay torpeza en él. En realidad, la obra de esos niños mexicanos, tanto en dibujo como en composición, era mucho mejor que los cuadros de algunos señores neoyorquinos de cierta importancia.”

En medio de esta actividad, Best no descansaba intelectualmente. En la práctica, la aplicación de su sistema le iba revelando dónde debían introducirse modificaciones. En teoría, aclaraba y afinaba constantemente sus ideas en el yunque de la discusión con sus amigos, especialmente con la vigorosa y aguda inteligencia de Manuel Rodríguez Lozano.

Así nace, por fin, el libro, el cual debe señalar el camino para otros esfuerzos semejantes de “nacionalismo” en México y en toda América.

La significación extraordinaria que descubro en la obra de Adolfo Best estriba en que, cuando todos corremos en busca del “carácter americano,” este hombre sutil y penetrante viene a darnos la fórmula mexicana, indiscutible, en las artes del dibujo. La fórmula es clara: estudiando las formas que empleaba el indio antes de la conquista en sus artes plásticas, estudiando las formas que emplea el mexicano de hoy en sus artes populares cuando no imita de cerca lo europeo, los elementos lineales se reducen a siete: la línea recta; la línea quebrada; el círculo; el semicírculo; la línea ondulosa; la ondulosa en forma de *ese* o “línea de belleza”; la espiral. Con estos siete motivos se pueden representar, y de hecho se representan, todas las cosas existentes o imaginables. Pero el empleo de ellos no es absolutamente libre: no deben nunca cruzarse las líneas, a menos que el objeto cuya representación se busca lo requiera (y aun entonces la forma de cruz puede simularse sin que haya cruce de líneas). El antiguo arte mexicano no cruzaba líneas, ni las semejantes ni las desemejantes; donde se crucen, la decoración será o parecerá asiática o europea, pero no mexicana. Y para fines decorativos, los siete motivos de las artes mexicanas del dibujo se organizan de dos maneras: en serie dinámica, la *greca*, y en serie estática, a la que Best da el nombre *mexicano de petatillo*.

De estos principios, —cuyo descubrimiento, como todos los que ofrecen este carácter de adivinación certera, parecería fácil si no conociéramos su lenta gestación y su carácter único en toda América—, se deriva naturalmente un sistema de enseñanza, cuyo resultado será conservar el carácter mexicano en todo lo que se produzca mediante su aplicación. Tal es el sistema que está ya en su segundo año en las escuelas públicas de México y que ha reemplazado, con gran deleite de los estudiantes, al antiguo que comenzaba con la mecánica “copia del yeso” y acababa con el mezquino y siempre fracasado intento de reproducción fotográfica del natural. Se inició, en su primer año, como sistema aplicado solamente al dibujo, sobre superficie plana; ahora se ha extendido a otras maneras de arte plástica y a la enseñanza de los trabajos manuales, y los niños trabajan en el modelado de volumen, el relieve, y la figura recortada en silueta, antes de entrar al dibujo plano.

Para la enseñanza del “sistema Best” se han adoptado reglas especiales que lo facilitan. Al principiante se le aconseja dibujarlo todo plano, sin

sombrear en busca del efecto de volumen, sin pretensiones de perspectiva: así se huye de todo empeño innecesario de realismo; además, se le alienta a pintar según su fantasía, sin preocuparse por si lo pintado se ajusta o no a una realidad existente. Por fin, se le permite equivocarse: si las líneas están torcidas, si las formas son inexactas, si las proporciones resultan falsas, no importa, al principio; no se les obliga a rehacer el dibujo, sino a hacer otros, a seguir adelante, en la confianza de que cada nuevo ensayo enseñará a ver mejor, a trazar con mayor firmeza, a expresarse con mayor claridad.

¿Representa el “sistema Best” una limitación, como pretenden sus opositores? De ningún modo. Yo lo concibo como una iniciación. Esta iniciación da al estudiante la seguridad de que su esfuerzo se modela en el carácter de su propio país; no le prohíbe emplear, más adelante, motivos y métodos inventados o adoptados en otros países; pero le da el secreto de su tradición propia: dentro de ella podrá siempre expresarse el artista; dentro de ella podrá alcanzar expresión humana, todo lo amplia y profunda que la conciba, pero siempre con acento suyo, de su tierra natal.

► *Método de Dibujo*, (Tradición, Resurgimiento y Evolución del arte mexicano”; (aparece al final de *Arte Mexicano, sobre Adolfo Best Maugard*), México, Secretario de Educación, 1923; *Repertorio Americano*. San José de Costa Rica, VII, No. 3, Oct. 8, 1923, pp. 41-43.

DIEGO RIVERA

Hace cinco años, conversando en California con Walter Pach, el pintor y crítico norteamericano que entonces no había visitado a México, me dijo:

—Diego Rivera es uno de los hombres esenciales de la pintura moderna.

¡Era verdad, pues, declarada por extraños, lo que de tiempo atrás presentíamos, en gran parte con el deseo, los amigos de Rivera!

Diego Rivera lo ha estudiado todo, lo ha ensayado todo. Nada de lo que es pintura le es ajeno. Posee juntamente el don de la mano y el don de la cabeza, ambos por igual. El don de pintar, como en los venecianos o en los españoles; el don de pensar la pintura, como en los florentinos o en los franceses.

Las cualidades de Rivera son, a primera vista, españolas: la mano fácil, el vigor masculino, el fuerte dominio sobre la realidad exterior. Pero el mexicano, en él, mide, calcula, se impone disciplinas. Y su genio personal lo lleva a penetrar en la estructura de los objetos, en las formas fundamentales de cuanto el mundo ofrece a sus ojos.

Si se me preguntara qué distingue a Rivera entre los pintores contemporáneos, yo diría que es su profundo sentido —sentido arquitectónico— de la estructura de las cosas. ¡Pero todos los pintores se preocupan de eso! —se me objetará—. Todos, sí; es la boga, es la moda; todos quieren simplificar, sintetizar. Pero ¿cuántos atinan con las formas fundamentales, esenciales? Aquel, ingeniosísimo, las sorprende a ratos, pero a ratos se pierde en caprichos desesperantes; aquel otro, meditabundo, cuando cree atraparlas por el camino de la sencillez, las reduce a decoración plana y sin volumen; uno desmenuza los objetos; otro los amontona, los enmaraña... En Rivera podremos discutir la validez o la belleza de los accesorios; pero las formas fundamentales son justas,

con justeza rara, como de quien ha sabido entender la lección que da Cézanne al mundo moderno.

Era la pregunta obligada, en México, hace dos años, si Diego Rivera hacía aún *cuibismo*. Y la respuesta era fácil, si había de ser superficial: no, lo que hace ahora Rivera puede llamarse clásico... o como se quiera. Igual sucede con Picasso, con la mayoría de los antiguos cubistas militantes. Pero Rivera, y Picasso, y todos, aseguran que siguen siendo tan cubistas como antes fueron, aunque sus cuadros de ahora parezcan Goyas o Ticianos. Ha cambiado la apariencia; pero el modo de atacar los problemas, de estudiar las líneas y los tonos, no ha cambiado. El cubismo fragmentario o analítico, que partía los objetos en tantos trozos como aspectos significativos ofrecían al pintor, ha cedido la plaza al cubismo integral (si se ha de llamar cubismo aún). Aquel cubismo, el primitivo, ha dejado obras que a nuestros sucesores les parecerán mucho menos extrañas que a nosotros, y fue un aprendizaje a que ningún pintor joven e inteligente renunció del todo. Su huella está en todas partes —hasta en los cartelones de anuncio de los Estados Unidos— y quien sepa ver advertirá que a los buenos pintores les ha sido útil aquel modo paradójico, o demasiado lógico, de pintar; porque él representaba el punto culminante, aunque excesivo, en el movimiento de retorno al estudio de la forma, después del predominio, excesivo también, que el impresionismo dio al color.

Cuando el artista ahonda en los problemas de su arte, cuando ahonda hasta la raíz, llega a resultados imprevistos, pero, en realidad, necesarios, inevitables. Uno de ellos es coincidir espiritualmente con artistas del pasado, de quienes en apariencia —en apariencia solo— nos separan siglos. Si yo tuviese que colocar a Rivera entre sus afines del pasado, no lo colocaría ya entre los españoles, sino cerca de aquellos grandes italianos cuya energía viril se ejerce sin alardes: Cosimo Tura, Cossa, Mantegna. Sus retratos de Élie Faure, el orientador de la estética contemporánea, del pintor Paresce, del matemático Rosenblum, tienen vigor singular. Pero declaro que Rivera me contenta aún más porque ha realizado obras como *La Vendimiadora*, como *El Niño que escribe*, como los retratos de las hermanas Naux, donde su fuerza de ferrarés o de castellano se tiembla con la delicadeza, hija del amor; delicadeza que trae a la memoria al incomparable Renoir o al Goya de los retratos y de las escenas campestres.

Y por fin, lo que hace de Diego Rivera, hoy, mayor artista todavía que antes, es su amor y su honda comprensión de las cosas de América, acrecentada por la visión penetrante de quien llevaba diez años de ausencia —y de labor— en Europa. Los dibujos en que, desde 1921, comenzó a estudiar las formas que en fastuosa profusión le ofrece México, eran ya promesa de obras definitivas. La primera de éstas ha sido la decoración del Anfiteatro de la Escuela Preparatoria, su labor de 1922: hay allí amaneramientos que desconciertan al público acostumbrado al cromo, pero a ellos tiene derecho el pintor. Como dice Roger Fry, las gentes que más atacan una obra de arte comparándola con el natural son precisamente las que menos conocen el natural. En la obra sorprende, aun más que la valentía del color o la solidez de la construcción, la pericia con que están resueltos toda suerte de problemas de la figura, en una especie de alarde veneciano de virtuoso del dibujo. Ahora, la decoración de los corredores en el edificio de Educación Pública va más lejos: la obra se desarrolla con admirable soltura, y la vida mexicana se desenvuelve ante nuestros ojos con vigor que ningún otro artista supo darle hasta este día.

► El título original de este artículo fue “Notas sobre Diego Rivera”, en *Revista Azulejos*, México, 5 de septiembre de 1921, pp. 22-23; se reprodujo, ampliado, en *El Mundo*, 6 de julio de 1923, como “Diego Rivera”; *Repertorio Americano*, t. VII, núm. 5, 1923, pp. 18-19.

LA EXPOSICIÓN DEL PINTOR SALA

Mucho interés sigue despertando la exposición de cuadros del pintor español don Rafael Sala, en el salón de baile de la casa Sanborn. El pintor, que pertenece al grupo juvenil de Cataluña que lleva el nombre de “escuela de Villanueva”, es moderno en sus orientaciones: conoce bien la técnica del impresionismo y de los movimientos post-impresionistas; pero su tendencia personal es hacia la sencillez, hacia la claridad de concepción y de ejecución. Tiene la mano fácil de los pintores españoles y el sentido de la luz y color de los artistas nacidos frente al Mediterráneo. Sus paisajes y calles de la costa catalana tienen una luminosidad admirable; hay en ellos, además, gran sencillez de línea. Tiene mucho carácter, por ejemplo, aquel en que aparece la gran masa de un edificio, ocupando la mayor parte del cuadro, en color claro, inundado del sol de Mediterráneo.

Muy interesante el retrato de la esposa del pintor, en contraste de negros y rojos. No lo es menos una obra que corresponde al género con que los post-impresionistas han substituido, a menudo, la antigua naturaleza muerta, pintando mesas en que aparecen, en lugar de los animales y las frutas de antes, libros, papeles e instrumentos musicales.

Pero lo que más interesa a nuestro público es naturalmente, la serie de obras de asunto mexicano que expone el señor Sala. Entre ellas sobresalen tres escenas de Orizaba, que son seguramente las que han hecho mayor impresión a los visitantes. El pintor ha traído a nuestros campos y a nuestras calles la visión luminosa que lo caracteriza; pero ha comprendido que México, a pesar de sus semejanzas con España, tiene rasgos propios, y así puede advertirse cómo ha modificado su procedimiento en el sentido de una ingenuidad mayor todavía que la antes revelada en sus obras europeas. Las escenas de Orizaba están tratadas con amor.

Hay también estudios de figura con asunto mexicano: una india bonita, una pareja de indios. Y finalmente, una interpretación de uno de nuestros sarapes de estilo más original.

► *El Mundo*, noviembre de 1923.

EL ARTE MEXICANO EN BUENOS AIRES

Desde el 28 de mayo está abierta en Buenos Aires en el salón de la Asociación de Amigos del Arte, una exposición de arte mexicano: cuadros de los pintores Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, y setenta y ocho dibujos y pinturas de niños.

Manuel Rodríguez Lozano es uno de los directores del movimiento mexicano en la pintura. Con técnica propia, sincera, con sentido muy suyo de la tonalidad, ha buscado una nota honda de expresión mexicana. Bajo su influencia se han formado ya dos jóvenes pintores de significación: Abraham Ángel, que acaba de morir dejando unas cuantas notas de extraordinario sabor de América, y Julio Castellanos, de quien se exponen cuatro óleos vigorosos.

Rodríguez Lozano ha sido, además, uno de los directores del movimiento de reforma de la enseñanza artística de los niños en las escuelas primarias, iniciado por Adolfo Best, autor de la mayor parte de las viñetas que adornan este número de *Valoraciones*. Los trabajos de estos niños, expuestos en los Estados Unidos, habían suscitado esta afirmación del crítico neoyorquino Thomas Craven: "Hay en ellos aciertos que deberían envidiar hasta pintores de cierta reputación". Su éxito, en Buenos Aires, no ha sido menor que en Nueva York y California.

ADOLFO TRAVASCIO

"Hoy no existen, no pueden existir, más que dos clases de pintores: los aprendices y los farsantes". De acuerdo a las palabras de D'Ors, ha comprendido su oficio este joven pintor argentino. Travascio es un estudioso inteligente y modesto empeñado en la búsqueda de valores pictóricos, dentro de la inquietud moderna, cuya influencia empieza a interesar a nuestros artistas jóvenes. Preocupado por los problemas de la técnica, tiende hacia la construcción arquitectónica de la obra pictórica y a la realización de sus correspondientes valores plásticos.

Travascio ha expuesto en el Salón Nacional, en el de Otoño y en el Provincial de La Plata. Conjuntamente con el pintor argentino Juan

Tapia prepara una exposición que se realizará este año en la galería Van Riel de Buenos Aires.

► *Valoraciones*, La Plata, t. II, n.º 6, junio de 1925, pp. 316-317.

LA COMPAÑÍA DEL TEATRO DE LA PORTE ST. MARTIN
EN EL ARBEU
“EL FILIBUSTERO” Y “BOUBOUROCHE”

En el repertorio —un poco anticuado, hay que confesarlo, y otro poco *boulevard*— de la excelente compañía francesa que nos visita, se va dando (y por ello debemos felicitarnos) buen lugar al teatro poético: primero con Rostand, cuyo *Cyrano de Bergerac* llenó el Arbeu noches atrás, como viejo favorito que es de nuestro público, y cuyos exquisitos *Romanesques* subieron a escena ayer; luego con Richepin, cuyo *Filibustier* tuvo acceso a la escena anteanoche, seguido por una obra de Courteline.

El nombre de Jean Richepin aspiró, en una época que es común tildar de prosaica, a ser un nombre de leyenda. Pero, ¡ay! hasta su leyenda era demasiado “siglo XIX”; su leyenda era de un romanticismo al gusto burgués: el bohemio melencólico fue a parar al sillón de la Academia. De todos modos, cualesquiera que hayan sido las audacias personales de Richepin, su literatura no tiene, por lo menos en 1923, nada de audaz.

¿Cómo ha de sorprendernos su romanticismo tardío cuando somos contemporáneos, no solo de Paul Claudel o de Charles Vildrac —a quienes no tardaremos en considerar como clásicos— sino de Tristán Tzara?

Los versos de Richepin son agradables; su concepción dramática, en *Le filibustier*, interesa medianamente: la obra, en resumen, proporciona un buen rato al público no demasiado exigente; y, de cualquier modo, es comprensible que una parte de los espectadores prefiera esta diversión honesta y tibia a la dudosa que le ofrece el “género frenético” de Bernstein y las pasiones enfermizas (estudiadas, eso sí, con agudeza psicológica) de Bataille. Y todavía hay en *Le filibustier*, para darle calor poético, la sugestión del mar, una de las pasiones genuinas de Richepin, aunque, desgraciadamente, explotadas con exceso en su producción.

La segunda obra puesta en escena anoche es cosa muy distinta: Georges Courteline no fue académico ni cosa parecida: fue un mero humorista de periódico. Pero en ese simple *amuseur* había cualidades extraordinarias de observación, humorismo del más puro, del mejor que produce Francia, y a veces, en lo más grotesco de una situación ridícula, el toque humano, hondo, vigoroso, hasta trágico. Así se explica que cada día sube la reputación de aquel hombre sin pretensiones. Boubouroche es una de sus mejores obras, una de las que mejor revelan sus singulares dotes.

La interpretación de las dos obras fue, ya se supondrá, correcta. En la primera tomó parte Pierre Magnier, haciendo un papel corto: el principal (Jacquemin) correspondió a Bonvallet. A nuestro juicio, la interpretación de *Boubouroche* fue, con mucho, la mejor de las dos. Pierret hizo un excelente Boubouroche, dentro de la buena tradición francesa. Kessler (André) y Rouvière (el *vieux monsieur*), así como Blanche Toutain (Adele), hicieron muy buena labor. Todos fueron premiados con calurosos aplausos.

L.R.

► *El Mundo*, 21 de abril de 1923.

EL JUEVES SE INAUGURARÁ, EN EL IRIS, LA TEMPORADA
DE ÓPERA RUSA CON *BORIS GODUNOV*.

EL NOTABLE CRÍTICO DE ARTE, “GOGOL”, ESCRIBIRÁ LAS
CRÓNICAS DE LA ÓPERA EN “EL MUNDO”

UN EMINENTE LITERATO Y CRÍTICO DE ARTE QUE FIRMA CON EL
SEUDÓNIMO DE “GOGOL”, ESCRIBIRÁ PARA EL MUNDO, LAS
CRÓNICAS DE LA ÓPERA RUSA, QUE DEBERÁ DEBUTAR EN EL
TEATRO IRIS, EL PRÓXIMO JUEVES.

A CONTINUACIÓN PUBLICAMOS UN NOTABLE ARTÍCULO DE
“GOGOL”, SOBRE LA GRANDIOSA ÓPERA *BORIS GODUNOV*.

La compañía de ópera rusa hará su presentación en México con la *Boris Godunov* de Mussorgski (no hay que asustarse, lector, de la ortografía: es la forma castellana que deben tener esos nombres para representar su pronunciación rusa, así como la ortografía Mousorgsky tiene por objeto dar la forma francesa que corresponde a los sonidos rusos. ¿Habrá mayor absurdo que escribir Tschaikowsky cuando lo que queremos pronunciar, según la ortografía castellana es Chaikovski?) Desde luego advertimos al público dos cosas que parecerán contradictorias: *Boris Godunov* es una de las obras más importantes de la música universal, pero *Boris Godunov* causará gran extrañeza en México.

En México nunca se ha oído una ópera rusa, excepto en trozos, como las famosas danzas del “Príncipe Igor” de Borodin. Se conoce, es verdad, música sinfónica de Rusia, especialmente la *Scheherezade* (o *Jerezarda*) de Rimski-Korsakov y diversas producciones de Chaikovski; se conoce algo más de música de piano, y un poco de canto, Pero la primera noción de cómo es el arte ruso solo se obtuvo con la visita de los Coros Ukranianos. Allí pudimos ver una organización musical rusa típica, interpretando música suya. La orquesta o el piano solo lograban darnos esa música “en abstracto”, fuera del ambiente nativo que la explica y la exalta. Y *Boris Godunov* que es la mejor de

las óperas rusas, y la más rusa de todas, se aparta por completo de lo que nosotros acostumbramos concebir como ópera, ya sea la vieja ópera italiana, la que va desde Rossini hasta la juventud de Verdi, ya sea la moderna ópera que data de la revolución de Wagner. En la música rusa hay que distinguir dos tipos: uno, el de los compositores de escuela occidental, otro, el de los compositores puramente eslavos. Los compositores como Anton Rubinstein y Chaikovsky escribían con técnica germánica, aunque emplearan motivos eslavos (Chaikovsky, sobre todo, los emplea muy a menudo). Los compositores realmente rusos comienzan (si se descuenta al precursor, Glinka, de quien oiremos una o dos óperas esta temporada), con el famoso grupo de *Los Cinco*, a saber: Balakirev, César Cui, Borodin, Rimski-Korsakov y Mussorgski. Estos admiraban la música occidental, pero querían ser rusos a ultranza. Habían descubierto que la música popular rusa, cuando se la trataba a la manera alemana o francesa, perdía su carácter, se desnaturalizaba; se convencieron de que la melodía que canta el pueblo eslavo tiene dibujo propio y marco diferente del adoptado en la música culta del occidente de Europa, y que a esa melodía debía corresponder otro estilo de armonía, y, en general, otro estilo de composición: los coros populares les daban ya ejemplos de la armonía que podía corresponder a esas melodías¹.

Así nace la nueva música rusa, hace más de medio siglo. La Europa occidental tardó mucho en conocerla; para Berlín, París y Londres, Rubinstein y Chaikovsky representaban la Rusia musical. Pero los músicos franceses —ignorados hasta entonces, es verdad— habían comenzado a poner atención en la nueva Rusia, especialmente en Mussorgski: Debussy le debe mucho de su orientación; no imitó a Mussorgski, pero el “ruso salvaje” lo ayudó a encontrar su camino apartándose de la música romántica y de la imitación alemana. Por fin, en el siglo XX, llegaron a París las compañías rusas que dieron a conocer las óperas y los ballets principales de la gran escuela creada por *Los Cinco*. *Boris Godunov* es, desde entonces, una obra que toda persona culta, en Europa, en Nueva York y en Buenos Aires, se cree obligada a conocer. Al oírla por primera vez, asombra por su absoluta novedad. ¡Y eso que fue estrenada en 1874, hace cincuenta años! Representa una revolución apenas un poco posterior a la de Wagner, pero en dirección completamente distinta. La orquesta es tan plena como en Wagner, pero sola-

¹ Nota al pie de página: “Dargomyzski”. N.d.e.

mente trabaja mientras hay personajes en escena; los trozos de orquesta sola desaparecen casi por completo. El desarrollo de las ideas musicales no es ni el de la ópera antigua, como *El Barbero de Sevilla* o *Rigoletto*, ni el de las óperas modernas, como el *Tristán e Isolda* de Wagner, o el *Othello* de Verdi. No existe, por ejemplo, el *leit-motif* wagneriano. Más aún: si algo distingue al *Boris Godunov* es que cada escena suya tiene carácter propio y diferente. Así el delicado dúo entre Gregorio y Marina tiene aquellas modulaciones tristes de que más adelante iba a abusar Puccini (el autor de *Tosca* tuvo la habilidad de imitar este dúo de Mussorgski cuando en Occidente no se había oído el *Boris*); pero en toda la ópera no vuelve a aparecer esta característica: se emplea en un dúo de amor, y solo para él.

No; en cada escena se procura sugerir la emoción peculiar del momento, y el procedimiento musical varía de acuerdo con esa intención. Es el procedimiento que más tarde ha continuado y exagerado Stravinski en sus ballets. Señalamos a la atención del espectador, por ejemplo, las escenas cómicas, que están llenas de humorismo raro para nosotros, y el “lamento del inocente” patético y extraño.

Además, la ópera no tiene argumento como los acostumbrados: es una especie de crónica dramática de la vida del usurpador, parecida a aquellas tragedias de historia inglesa de Shakespeare (el *Ricardo III*, por ejemplo) o a los dramas históricos de Lope de Vega y Tirso de Molina. Más que dramática, es épica, y lo que contribuye especialmente a darle ese carácter es el coro, fuente de la música puramente eslava y centro de las grandes óperas rusas.

Mussorgski tenía poca cultura tradicional en su música, y muchos compositores se han asustado de sus audacias y de sus aparentes torpezas. Otros, en cambio, las han adoptado como hallazgos definitivos. En realidad, tenía un gran sentido de las peculiaridades de la música rusa y una estupenda fuerza expresiva. Rimski-Korsakov, el más occidental de *Los Cinco*, hizo retoques en el “Boris” para quitarle algunas rarezas que él consideraba errores. Muchos, sin embargo, prefieren el *Boris* que hizo estrenar Mussorgski, sin retoques. ¿Cuál de las dos versiones nos ofrecerá la compañía rusa? Sería interesante averiguarlo.

GOGOL

► *El Mundo*, 26 de junio de 1923.

LA COMPAÑÍA DE ÓPERA RUSA OBTUVO UN
ESTUPENDO ÉXITO EN EL TEATRO ESPERANZA IRIS
EL *BORIS GODUNOV* ABRE
LA GRAN TEMPORADA DE ARTE RUSSO

Anoche, por fin, subió a escena, por primera vez en México, el *Boris Godunov* de Mussorgski, la obra central de la música dramática en Rusia, la que representa en el arte ruso lo que *Peleas y Melisanda* en la nueva ópera francesa, lo que *Tristán e Isolda* en la moderna ópera alemana, lo que *Aida* en la moderna ópera de Italia, lo que *Don Juan* en el teatro lírico del siglo XVIII, lo que *Orfeo* de Monteverdi en el siglo XVII.

No fue poca audacia iniciar la temporada con la obra maestra del teatro musical de Rusia, que es a la vez una de las obras más difíciles para espectadores acostumbrados, no digamos a Rossini y a Donizetti, no digamos a Massenet y a Puccini, sino aun a Wagner. Es verdad que en México gusta mucho lo mejor que se conoce de música rusa de la escuela nacionalista: las danzas de *Igor* y el Cuarteto de Borodin, la *Scherezade* de Rimski-Korsakov, trozos de piano o de canto de esos y otros autores, Coros Ukranianos. Pero *Boris* es ópera; es decir, pertenece al género musical más dominado por la rutina, en el que ni siquiera suele el público buscar el mérito intrínseco de las obras sino sus condiciones para servir a la exhibición de “facultades” de los cantantes. La prudencia aconsejaba —al parecer— comenzar con una obra de Rimski-Korsakov, o mejor todavía, de Chaikovski, que representa un punto intermedio entre la escuela eslava pura y la europea occidental.

Y sin embargo, el público de México llenó, o punto menos, el vastísimo teatro donde se estrenaba el *Boris Godunov*, y la aplaudió con entusiasmo, que llegó a la ovación al terminar dos escenas culminantes: el primer delirio del protagonista y el dúo de Mariana y Gregorio. Hay más: hasta resultó infundado —vista la concurrencia de anoche— el rumor de que el “mundo elegante” se negaría a patrocinar este arte de la nación donde impera el “bolchevismo” (fenómeno que el *Boris*

ayuda tanto a explicar!)

Sin ayuda, pues, de cantantes célebres, ni de gran orquesta, no de *presentación* lujosa, *Boris Godunov* ha triunfado en México por su sola virtud dramática y musical.

Mussorgski asombra por su extraordinario poder, que se ejerce las más veces con el *mínimum* de recursos posibles. La escena de los dos monjes en la celda (primer acto) lleva, al principio, un acompañamiento orquestal a tal punto sencillo, que se confundiría con el antiguo acompañamiento de “guitarrón”, carente de significado en las viejas óperas italianas, si no se advirtiera, el valor de matiz que tiene, sin contar con que su sencillez está llena de novedad en el orden de la armonía. En ocasiones, para acompañar al coro, se contenta Mussorgski con poner, en un instrumento solo, una sola nota por cada compás. En otros momentos —así, las escenas del protagonista solo— la música se vuelve singularmente compleja, sin necesitar por eso de exceso de sonido, como aquel en que a ratos incurría Wagner. Mussorgski es uno de los músicos que han enseñado a nuestro tiempo la lección de que en la música no hace falta el ruido, en realidad contradictorio de ella.

Y ese poder de Mussorgski se ejerce de modos muy diversos: siempre que se habla de *Boris Godunov*, se hace hincapié en la gran variedad de carácter que se encuentra en sus escenas, desde los momentos patéticos, llenos de extraña emoción, hasta los momentos de humorismo. En cada escena, y aun en pasajes distintos de cada escena, cambia el procedimiento: aún se diría que Mussorgski encontró, en la vasta crónica dramática de Pushkin que le sirvió de base para su obra, la variedad de escenas que deseaba para ejercitar su fertilidad de invención. Lo que da unidad a la obra no es, como en Wagner, la repetición constante de temas centrales o *leit-motifs* y el tejido inconsútil de la “melodía infinita”: el *leit-motif* wagneriano no existe propiamente para él (César Cui, su compañero, se había declarado en contra), sino que, como recurso adicional, no principal, crea motivos (especialmente el del “Czarévich”) que se repiten en momento adecuado. La unidad de *Boris* está en su sabor ruso, en su severidad épica, que hace pensar en Dostoyevski y en el Tolstoi de *Resurrección*.

¡Lástima que en la representación de anoche no pudiera conocerse toda la importancia de otro elemento de unificación: el coro! La obra de Mussorgski comienza y termina con grandes escenas corales: de ellas, la primera fue reducida a pequeñas proporciones y la segunda, la

página más formidable de la obra, fue suprimida.

Pero si nuestro público no pudo, a causa de estas mutilaciones, darse cuenta de cómo el pueblo ruso es el héroe de la obra, sí pudo al menos gustar de sus singulares bellezas: el ambiente severo de la escena de la celda; el sabor popular de la canción de la hostelera; el humorismo de la escena de la hostería; el ritmo delicioso y el sabor ingenuo de las canciones de la nodriza; la ternura del diálogo entre Boris y su hijo; la riqueza de emoción que contiene el dúo de Marina con Gregorio; y la fuerza trágica de las dos escenas de delirio del protagonista.

La interpretación, en su aspecto dramático, fue excelente; en el orden musical, buena. El artista más aplaudido fue Pantélev, a quien le tocó el papel de Boris: es cantante de buena escuela y actor de grandes recursos. Merecen mención, también, las señoritas Mikhailóvskaia (Xenia) y Vasénkova (Marina) y los señores Dnéprov (Gregorio) y Tulchínov (Pimen). La orquesta, pequeña y bien disciplinada, estuvo hábilmente dirigida por el señor Fuerst. En decoraciones y sobre todo en trajes, la riqueza de color suplió la falta de otras riquezas.

La temporada, pues, promete ser interesantísima: tal vez la más interesante, especialmente por la novedad de las obras, que nos haya tocado en lo que va de siglo.

GOGOL

► *El mundo*, 29 de junio de 1923.

UN NUEVO TRIUNFO POR LA COMPAÑÍA DE ÓPERA
RUSA QUE ACTÚA EN EL IRIS. LA REPRESENTACIÓN
DE LA ÓPERA DE RIMSKI-KORSAKOV
“LA DONCELLA DE NIEVE” FORMA INTERESANTE
CONTRASTE CON “BORIS GODUNOV”

Después del triunfo de *Boris Godunov*, inesperado por lo súbito, era inevitable el éxito de *Sniegurochka*, *La doncella de nieve*, la ópera que Rimski-Korsakov compuso sobre el drama fantástico del gran poeta Ostrovski. Después de Esquilo, Aristófanes: la comparación no es tan forzada como pudiera parecer, no solo porque *Boris Godunov* es un drama nacional como *Los persas* del trágico griego, *La doncella de nieve* es fantástica como *Las aves* (¡hasta por los trinos que hay en los dos!) sino porque Rimski-Korsakov admiraba a Mussorgski como Aristófanes a Esquilo.

Rimski-Korsakov fue, ente los famosos “Cinco”, el privilegiado, el músico elegante, sabedor de muchas cosas, tanto europeas como orientales. Mientras Mussorgski bajaba hasta el fondo salvaje del alma rusa y lo revelaba en forma desnuda, con la menor suma de artificio. Rimski-Korsakov encontraba en el espíritu de su pueblo los lados que tiene en común con el Oriente. Su ingenio (sería excesivo decir “su genio”, como hay que decirlo de Mussorgski) es rico de fantasía, capaz de todos los refinamientos que pueden halagar los sentidos, conocedor de todos los recursos para “hacer bien” las cosas. A veces, “sabía demasiado”: no faltan quienes encuentren indebidos sus retoques al *Boris* —precisamente la versión en que se nos ha dado a conocer en México la obra de Mussorgski—, y juzguen que debió agregar menos de su cosecha al admirable *Príncipe Igor*, que Borodin dejó inconcluso. De todos modos, su obra propia está llena de páginas preciosas, y su *Scherezade* merece toda la fama que disfruta. En *La doncella de nieve* se encuentran todas las buenas cualidades del arte de Rimski-Korsakov, excepto su don oriental de sensualidad, que discretamente hizo callar en esta obra de fantasía infantil. La invención melódica —Rimski-

Korsakov es uno de los músicos modernos a quienes los más recalci-trantes no podrán negar el don de la melodía— no es aquí tan brillante como en otras obras suyas, pero de todos modos sorprende por inagotable: página tras página, el material de motivos se renueva, y a veces alcanza exquisita belleza, como en la bendición del Czar a la Doncella y en la despedida de ésta, al final. La técnica es riquísima, siempre acentuando la intención de delicadeza, de ternura, de fantasía fina, que requiere el asunto: a veces, entre arpeggios y trémolos, la música se vuelve arrullo. La orquesta se desborda raras veces: el papel característico lo tienen los instrumentos de madera. Rimski-Korsakov prueba que de Rusia nos viene el actual predominio de las maderas en la orquesta de los compositores contemporáneos, predominio que suplanta al que con los románticos de Alemania alcanzaron los metales, supeditado a su vez, en cuanto a volumen de sonido, a las cuerdas, impuestas por Italia desde el siglo XVII.

La interpretación de *La doncella de nieve* fue digna de aplauso, y los obtuvo. El tenor Denéprov, haciendo el papel del viejo Czar, oyó la mejor ovación de la noche. Junto a él se distinguió la soprano ligera Ola Kazánskaia, haciendo de protagonista: su arte tiene gran delicadeza. Como cantantes, debe mencionarse también a las señoras Mikhailoskaia y Vasenkova y al señor Radeev. Los dos artistas a quienes tocaron los papeles bufos, el señor Vitis y la señora Lóseva, trabajaron con talento cómico real. Todavía debe elogiarse el pregón de los dos heraldos del Czar —de música difícil y curiosa— y el baile de los bufones. Y todo elogio es pequeño para la labor de la orquesta y del director Fuerst, que logran “poner” obras de esta magnitud con escasísima preparación, [cosa]¹ inevitable por la premura.

Post-data. —No pocos amantes de la música se han dirigido a nosotros para que pidamos a la empresa que haga ensayar las grandes páginas corales suprimidas anteanoche en el *Boris Godunov* aun a trueque de suprimir, por ejemplo, la escena en la habitación de Marina. ¿No sería posible ensayarlas y ofrecerlas a nuestro público en representaciones posteriores? ¡Siquiera la estupenda escena final!

GOGOL

► *El Mundo*, 30 de junio de 1923.

¹ “cosa”: añadido a mano, en el recorte de este artículo conservado en el Archivo de Pedro Henríquez Ureña del Colegio de México.

EL DEMONIO DE RUBINSTEIN REVELA OTRO ASPECTO DE LA ÓPERA RUSA

Anoche, el estreno de *El Demonio* de Anton Rubinstein reveló al público de México una fase de la ópera eslava, distinta de la que representan *Boris Godunov* y *La doncella de nieve*. Rubinstein era contemporáneo de “Los Cinco”; pero su orientación era diversa, su carácter de “virtuoso” que recorría Europa y América, como pianista célebre, el más brillante quizás después de Liszt, lo hacía internacional. *El demonio*, pues, no tiene de ruso más que el libreto (derivado del hermoso poema de Lérmontov, —del cual, dicho sea de paso, existe traducción mexicana, obra del maestro José Manuel Lobato, de Puebla) y uno que otro tema; es, en realidad, una simple ópera de tipo occidental—, hecho que no le ha impedido, por supuesto, ser muy popular en Rusia. Los amantes de la ópera en el sentido tradicional de la palabra, encontraron anoche, en *El demonio*, todo lo necesario para complacerlos. Nada de la expresión directa y concisa de Mussorgski, nada del sabor a estepa y a motín popular; nada tampoco de la fantasía y el ingenio de Rimski-Korsakov. En cambio, oyeron notas agudas, arias, dúos, hasta concertantes.

El procedimiento, en *El demonio* es híbrido. Por una parte, recursos wagnerianos: orquesta voluminosa de sonido; frases ascendentes, crescendos, trémolos, para las emociones, sobre todo las de ansiedad; claroscuros en las maderas, redobles sombríos en los tambores, estallidos súbitos de los metales; por otra parte, el trabajo encomendado a las voces es —la mayor parte de las veces— del período inmediatamente anterior a Wagner, o contemporáneo de él, en la ópera francesa: se piensa a ratos en Gounod; los maldicientes dirán que se piensa hasta en Meyerbeer.

Lejos de mí quitar a nadie su placer; y los que ya han oído y gustado de la ópera en italiano y en francés, pueden, con *El demonio*, satisfacer sin inquietud, sin esfuerzo de adaptación, la curiosidad de oír ópera “en ruso”. Que no es lo mismo que ópera “rusa”. Dicho se está, con ello,

que quienes hicieron anoche ovaciones a *El demonio* no son los mismos que hicieron ovaciones a *Boris Godunov*.

Ni tampoco se crea que todo es más o menos “Meyerbeer” en *El demonio*. Rubinstein fue músico digno de estima, y una que otra página suya sobrevive con justicia. En *El demonio* no revela torpeza ni ignorancia: se equivoca de concepto y de gusto. El segundo acto, por ejemplo, es “ópera” en el peor sentido de la palabra; pero en el acto primero hay páginas agradables, y la que el público aplaudió especialmente —el coro de los partidarios del joven príncipe— es en verdad la mejor.

La interpretación fue aplaudida: se distinguieron el barítono Pantéleev (que hizo de protagonista, —uno de los papeles célebres de Chaliápin) y, al final de la obra, la señora Gusieva. El coro, muy bien. Y la orquesta y su inteligente director, Fuerst, merecen caluroso elogio por lo que logran, dentro de las limitaciones con que trabajan.

GOGOL

► *El Mundo*, julio de 1923.

ESTRENO DE *EUGENIO ONIEGUIN* LA OBRA DE CHAIKOSVKI OBTIENE APLAUSOS

El estreno de anoche, *Eugenio Onieguin*, presentó al público de México, por primera vez, una ópera de Chaikovski, compositor de tiempo atrás conocido y admirado entre nosotros, por sus obras de piano y de orquesta. Su *1812* ha llegado a ser popularísimo, ejecutado por las orquestas primero y luego por las bandas militares. Si bien sus sinfonías no han alcanzado aquí la popularidad que en otros países (sobre todo la IV, la V y la VI), la *Patética*, por lo menos, no es desconocida.

Chaikovski representó para la Europa occidental, durante largos años, el punto culminante de la música rusa. Los tiempos han cambiado, y la reacción en contra de él es hoy muy enérgica. El espíritu ruso, se nos dice, aparece desnaturalizado en sus obras; del romanticismo alemán, Chaikovski adoptó hasta los excesos: los desarrollos interminables, la “literatura”, el amor al ruido, que tantos estragos hizo en la música del siglo XIX. Quizás solo en Richard Strauss llegue el ruido a los extremos que en Chaikovski: en la Cuarta Sinfonía, por ejemplo. ¡Y no se diga en *1812*!

Con todo, Chaikovski se salvará, no ya por su formidable saber técnico (músicos no menos sabios que él están hoy en total olvido), sino por su inspiración indudable, y a veces soberbia: así, en la *Sinfonía patética*, aunque nos molesten a ratos los alardes técnicos y los errores de gusto, nos arrastra la hermosura de los motivos: el ruso espontáneo, con no poco de bárbaro, nos hace olvidar al doctor alemán.

Eugenio Onieguin (la cuarta ópera estrenada por los rusos) se basa, como dos de las anteriores, en la obra de uno de los grandes escritores y poetas eslavos, Pushkin (de quien se deriva también el *Boris Godunov*)[, y]¹ es la más conocida de las obras teatrales de

¹ Conjunción añadida del editor.

Chaikovski. Con la boga actual de la ópera rusa, comienza a figurar — con el *Bori*, el *Igor*, el *Gallo de oro* y dos o tres más— en los repertorios internacionales. No es, en realidad, muy típica de Chaikovski, si hemos de considerar como obras típicamente suyas las grandes composiciones orquestales que se oyen con más frecuencia: Chaikovski contuvo sus ímpetus habituales para adaptarse al romanticismo sentimental de su asunto.

Como *El demonio* de Rubinstein, *Onieguin* es híbrida: procedimientos, en conjunto, de la era wagneriana, pero de pronto caídas pueriles en el estilo de la ópera de 1840, —dúos con grandes agudos prolongados, como en el cuadro final; concertantes que hacen pensar en *Lucia* y *Traviata*. Y los elementos eslavos no siempre revelan adecuadamente su carácter.

Pero sería injusto parangonar en todo a *Onieguin* con *El demonio*. A pesar de su carácter híbrido, a pesar de la monotonía que domina en buena parte de la obra, *Onieguin* tiene pasajes de interés: desde luego, la orquesta está manejada con pericia (mejor que las voces); la escena inicial, en que dialogan las dos ancianas, especialmente cuando sobre sus notas graves se oyen los agudos de voces frescas de muchachas; la primera escena de baile, en que Chaikovski se propuso —y lo consiguió en buena parte— pintar el ambiente alegre del salón, culminando en el delicioso aire de estilo siglo XVIII que canta el personaje francés; el cuadro entero del duelo, donde hay emoción real; a veces, momentos aislados, como aquel en que Tatiana termina su carta y se oye afuera un son popular.

La obra fue muy aplaudida en partes; en conjunto, tuvo buen éxito. Se llevaron la mejor parte de los aplausos la soprano María Dormont (Tatiana), el barítono Radéev (Oniéguin) y el tenor Dnéprov (Lenski), a quien correspondió la mayor ovación en la romanza que precede al duelo. Buena, como de costumbre, la dirección de la orquesta.

GOGOL

► *El Mundo*, 6 de julio de 1923.

“PIQUE DAME” DEL GRAN COMPOSITOR RUSO OBTUVO ÉXITO LA NOCHE DE SU ESTRENO EN EL TEATRO IRIS

Anteanoche, la Compañía de ópera rusa dio a conocer al público de México una nueva obra de Chaikovski, la que circula internacionalmente con el título de “Pique Dame”. El Libreto, —no muy bien hecho, por cierto—, se deriva de una obra de Pushkin, el gran poeta y novelista nacional de Rusia, de quien proceden muchas de las mejores óperas eslavas: de la misma obra, titulada en ruso *Pikovaya Dame* (“La Reina de espadas”), se deriva una opereta del compositor dalmata Franz Von Suppé, popular todavía en los conciertos de banda por su obertura de *Poeta y campesino*.

La ópera¹, muy posterior a la otra estrenada ya por la compañía rusa, *Eugenio Onieguin*, revela mayor desarrollo de las ideas y de los métodos musicales adoptados por Chaikovski. No es, sin embargo, muy diversa en sustancia: subsiste en ella el carácter híbrido, aunque ya, decididamente, los métodos wagnerianos se imponen sobre los restos de formas de la primera mitad del siglo XIX. La parte dramática de la obra es a veces demasiado wagneriana (se recuerda la *Tetralogía*, especialmente *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*), y demuestra lo que el buen sentido dijo siempre, aunque el entusiasmo de la propaganda wagneriana nos cegaba ante la verdad: que solo Wagner pudo hacer buena música wagneriana; que el sistema de expresión ideado por el autor de *Tristán e Isolda* es peculiar suyo, y solo puede servir de ejemplo, pero no de modelo, a otros músicos. Por eso, quien mejor supo aprovechar la lección de Wagner fue Verdi: porque precisamente de todos los compositores a quienes Wagner dio lecciones útiles, es el que logró apartarse más del peligroso parecido. La parte dramática de *La reina de espadas* es, pues, la menos original y la menos interesante; está escrita en lenguaje convencional; sin embargo, por momentos la inspiración personal de Chaikovski logra sobreponerse al convenciona-

¹ En el recorte de este artículo en el Archivo de PHU depositado en el Colegio de México, se tachó la palabra siguiente: “de Chaikovski”. N.d.e.

lismo de las fórmulas, y alcanza gran belleza: así, en el cuadro segundo del primer acto, en las escenas entre Lisa y Herman.

Pero *La reina de espadas* tiene otra cosa, y cosa mejor, que sus partes dramáticas: son los aires de corte antiguo y los aires de estilo popular. Entre los primeros, —en la escena entre Lisa y sus amigas en la fiesta de la Condesa—, se distingue el exquisito madrigal que cantan el pastor y la pastora en el *divertissement* de carácter bucólico. Entre los aires al estilo ruso, es muy hermoso el lamento de la anciana Condesa, rodeada de sus doncellas, poco antes de la escena en que aparece Herman para hacerla morir de miedo: recuerda a Glinka.

Tanto por su franco carácter de ópera con efectismos para “lucimiento del cantante”, cuanto por las superiores bellezas de otra especie que hay en ella, *La reina de espadas* pudo haber alcanzado enorme éxito entre nosotros. De hecho, fue muy aplaudida. Si no gustó más, se debe al descuido de la interpretación: el tenor estuvo muy por debajo de su papel. Se nos dice que estaba enfermo: de todos modos, la empresa debe poner más cuidado en preparar la interpretación de las obras, siquiera en los estrenos. Todos sabemos que la compañía es modesta, y que nuestro interés debe concentrarse en las obras y no en los cantantes; pero hay límites para todo. La señora Gúsieva tuvo momentos felices en el papel de Lisa. La señora Miróvich, Reina de Espadas, bien. Merecen especial mención las señoras Ivánova y Mikailóvskia, las pastoras del *divertissement*.

GOGOL

► *El Mundo*, 12 de julio de 1923.

TOSCA Y LA PROMETIDA DEL CZAR
POR LA COMPAÑÍA DE ÓPERA RUSA

La compañía rusa de ópera dio el sábado, al fin, *Tosca*; el domingo en la tarde dio por segunda vez *La elegida del Czar* (o, como dicen los programas, *La prometida del Czar*), segunda ópera de Rimski-Korsakov que se estrena en México.

Contra lo que esperaban los amantes de la mejor música, contra lo que acaso suponen los simples amantes del espectáculo y de las grandes voces, estamos ahora, con la compañía rusa, entregados a la *ópera* en el sentido popular del término. Apenas pasamos de la epopeya trágica, con *Boris Godunov*, y, del cuento de hadas con *La doncella de la nieve*, entramos en el reinado de la ópera, con *El demonio* de Rubinstein, y no hemos salido de él: óperas son, y contienen bellezas, las dos de Chaikovski, *Eugenio Onieguin* y *La Reina de Espadas*; ópera, “excesivamente ópera”, es la terrible *Judía*, del judío Halevy; apenas hay necesidad de recordar hasta qué punto es ópera *Tosca*; y ópera es, por fin, *La elegida del Czar*. Los amantes de la ópera deberían, pues acudir sin temor al Teatro Iris.

Ni se crea que la palabra ópera se emplea aquí en sentido despectivo: no; es mero deseo de definición. Y ópera por ópera, es preferible *Tosca* al *Demonio*. Puccini no es un gran músico, pero es un músico hábil; no tiene muchas ideas, pero saca partido de las pocas que se le ocurren; tiene el sentido del teatro, y sabe dar unidad y congruencia a sus obras. Valga lo que valiere, existe “el estilo de Puccini”.

Opera es también, dije antes, *La elegida del Czar*. Mientras en *La doncella de nieve* Rimski-Korsakov se subordinó al tema fantástico, y creó una obra cuyo interés estriba principalmente en que se aparta de la teatralidad acostumbrada, en *La elegida del Czar* hizo francamente una ópera, es decir, una obra en que, con letra y música, se busca el efecto de “teatro” en casi todos los momentos. Y si como música la obra es buena, pero no suprema ni mucho menos, como ópera es de primer orden. He aquí a un compositor que conoce todos los estilos y

sabe tomar de cada uno de ellos lo que quiere, sin que se le enreden o confundan. Nada del hibridismo de Rubinstein y Chaikovsky: Rimski-Korsakov ha sabido fundir elementos y mantener la unidad de carácter. Para quien guste de definir estilos, *La elegida del Czar* es una delicia como estudio: el compositor escribe, no solo después de Wagner, sino después de su amigo Mussorgski, y con lo que ha aprendido de ellos, y con lo que sabe de tipos más viejos de ópera, compone la suya con extraordinaria habilidad. Es el verdadero tipo de la ópera “fin del siglo XIX”, no muy lejos de Puccini, en realidad, si bien con mucho mayor interés musical; cerca de Montemezzi y de Zandonai, a quienes Rimski no iguala en pasión pero sí supera en la inventiva y en el “carácter” que da a su melodía. No es todavía, sin embargo, el tipo de ópera “siglo XX”, revolucionado por la influencia de Debussy y de los *Ballets* de Stravinski y de Falla.

En *La elegida del Czar*, el desarrollo general es el de la ópera declamada, y a veces hasta declamatoria (sobre todo en las escenas en que figura Lubasha, la Ortruda de este *Lohengrin*); pero hay trozos en que se adopta el estilo de canto ruso, así en los coros (solo uno de estos coros populares sobrevive en la interpretación de esta compañía, el final del segundo acto) y en los bellísimos pasajes encomendados a las sopranos. Hay, además, audaces reapariciones de viejas formas de ópera: dúo de tenor y barítono, por ejemplo, en la primera escena del tercer acto; concertante, muy hábil, y de corte nuevo, en la misma escena, y un delicioso cuarteto en el segundo acto, que recuerda los buenos tiempos del contrapunto. Como si todavía fuera poco, al final hay una escena de delirio, como en *Lucía*, con uno que otro pormenor cuya intención, al parecer, es recordar humorísticamente la obra de Donizetti.

GOGOL

► *El Mundo*, 24 de julio de 1923.

EL PRIMER CONCIERTO DE ARTHUR RUBINSTEIN EN EL TEATRO ARBEU

Reapareció anoche ante el público de México Arthur Rubinstein, uno de los pianistas que mayor éxito han alcanzado aquí. Era el primer concierto de la serie de seis que anuncia. El público era escaso. ¿No significan nada los éxitos anteriores? ¿No significa nada la propaganda espontánea que de México ha hecho Rubinstein en países extranjeros? Seamos optimistas, y pensemos que esta nueva visita de Rubinstein ha sido poco anunciada todavía...

Es Rubinstein un artista a quien cuadra aquella palabra de moda a fines del siglo XIX: “temperamento”. Sí: el artista no es impecable, pero tiene “mucho temperamento”. Y junto a él posee vigor y brillo: con esas dos cualidades se impone a cualquier público y lo arrastra a la ovación.

Ahora viene Rubinstein dispuesto a sacudir la rutina de las salas de conciertos con programas nuevos. El de anoche fue admirable: tres partes; la primera, Chopin; la segunda, Debussy; la tercera, dos españoles, Albéniz y Falla. Chopin, el eslavo, ocupaba el lugar de los clásicos y nunca más romántico que bajo los dedos de Rubinstein. Debussy, el renovador, ocupaba el lugar de los románticos: ¡y es, en esencia, clásico, maestro incomparable de disciplina! Los españoles ocupaban el lugar de los contemporáneos, que les corresponde por fechas: ¡y con sus temas gitanos daban la impresión de las cosas inmemoriales, la voz de Egipto y de la Grecia primitiva! ¿No es digno de todas las ovaciones —como las que anoche obtuvo— un programa que así pone en cotejo valores y símbolos?

Chopin, interpretado por Rubinstein, tiene vitalidad, sabor fresco: “es el músico inmortal por excelencia, el que ha salido ileso de todas las embestidas de la cursilería”, decía anoche el ingenioso autor de *La estética de lo cursi*. Debussy no necesita tanta sonoridad como la que a veces le regala Rubinstein; pero, ¡qué bien dibujó los arabescos de la *Ondina* y de los *Peces dorados*! ¡Qué buen sentido del ritmo sincopado, del saber “negro”, de *Minstrels*! Y el *Homenaje a Rameau* es mara-

villa de arte francés, musicalidad pura. Albéniz expresa el alma española en una lengua perfecta: Falla, va más lejos todavía; se acerca al ímpetu nativo del salvaje, con su voz libre. El mayor triunfo de Rubinstein fue la “Danza de gitanos al fin del día”, de *El amor brujo* escrito por Falla para Pastora Imperio: según el programa, era la primera vez que se tocaba en México. Conocí, fuera, esta danza interpretada por otra gran pianista, de altísimas dotes intelectuales: Rubinstein la superó, porque su instinto bravío lo hace apoderarse de la furia gitana. Mañana, otro programa interesantísimo: emparedados entre Beethoven y Liszt, aparecen Scriabin, el de la música acompañada de color; Prokofiev, el del *Amor de tres naranjas*, y Poulenc, uno del grupo juvenil de “Los seis” de Francia.

GOGOL

► *El Mundo*, 13 de septiembre de 1923.

NUEVO TRIUNFO DE RUBINSTEIN

En su segundo concierto, Arthur Rubinstein tuvo, nuevamente, mucho éxito y poco público. El programa fue, por lo menos, tan interesante como el interesantísimo de la primera noche. Bach y Beethoven, para los amantes de la tradición clásica; Scriabin, Poulenc y Prokofiev para los “ultramodernistas”, como rezaba el texto impreso (¿por qué no recibe éste más cuidado?); Liszt, para los amantes del alarde técnico.

No me pareció justa —y lo lamento— la interpretación de la gran *Toccata* de Bach (para órgano, transcrita al piano): Bach necesita claridad perfecta, y no le cuadra la excesiva sonoridad, que hace confuso el claro dibujo contrapuntístico, ni le cuadra tampoco la calidad metálica que da a veces el piano moderno con la técnica “siglo XIX”. Al contrario, la interpretación de la *Sonata Apassionata*, que a los devotos de las tradiciones puras pudo parecer discutible, fue de mucho interés; si le faltaron grados de solemnidad, tuvo en cambio sonoridad adecuada, con buenos *crescendos* tempestuosos, momentos de emoción lírica y delicadeza en los pasajes finos.

Después, la sección “ultramodernista” del programa gustó mucho, y con justicia. Todo, o lo más, era nuevo en nuestros programas. *Hacia la llama* de Scriabin, tiene ingenio y brillo, pero poca sustancia y, en esencia, poca novedad. Vino enseguida, e interesó al público mucho más, una breve *suite* de *Movimientos perpetuos* de Francis Poulenc, uno de los jóvenes *Seis* de Francia: los movimientos se intitulaban *Nonchalant* (como si dijéramos *Al descuido*), *Tranquilo* y *Vivo*. Obra de talento fino, muy francés, en que se combinan las últimas audacias de libertad tonal con el esfuerzo de simplificación, a la manera de Erik Satie: el resultado es gratísimo, y da la impresión de la vieja música de clavicémbalo, para el cual compusieron tantas cosas bellas los franceses del siglo XVIII, y sobre todo Rameau. Por fin, Prokofiev sorprendió y conquistó aplausos con tres piezas: *Marcha*, *Visión fugitiva* y *Sugestión diabólica*. Las dos últimas no tienen gran consistencia, pero revelan al

músico de recursos: la *Visión* es suave, hecha de rumores; la *Sugestión* es ferozmente ruidosa. La *Marcha* vale más: obra apretada, bien hecha, y deliciosamente bárbara por el espíritu. Como *encore*, Rubinstein tocó la “Danza gitana” de *El amor brujo* de Manuel de Falla, que tanto gustó la primera vez: fue otra ejecución magistral de esta obra maestra de uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo.

Con Liszt, fácil es suponerlo, pudo lucir Rubinstein sus cualidades, de fuerza y brillo. Tocó los *Funerales* de *Sueño de Amor* y la *Duodécima Rapsodia Húngara*.

Mañana, domingo, figuran en el programa Bach, Beethoven, Chopin, Brahms, Albéniz... La obra central será el *Carnaval* de Schumann.

GOGOL

► *El Mundo*, 15 de septiembre de 1923.

ARTHUR RUBINSTEIN TOCÓ EL CARNAVAL AYER EN EL ARBEU

Ayer en la mañana, sin que fueran obstáculo las fiestas patrias, mejoró la concurrencia de los conciertos de Arthur Rubinstein. El programa no tenía el interés singular de los dos anteriores: era un programa “de efecto”, y Rubinstein lo ejecutó como él sabe. A ratos, el “efectismo” era excesivo: no hay necesidad de tanto despliegue de fuerza muscular, de tanto “atletismo”; recordemos que el ruido no es música. Otras veces, en cambio, la limpidez de ejecución alcanzaba el matiz cristalino y la emoción o el juego de ingenio encontraban expresión perfecta.

El programa, variado y desordenado, constaba de las siguientes obras: la *Fantasía y fuga en sol menor*, de Bach, en transcripción de Liszt; el *Intermezzo* y la *Rapsodia, Opus 119* de Brahms; la *Hilandera*, de Mendelssohn, la *Marcha turca* de Beethoven, transcrita por Anton Rubinstein —el conocido autor de *El demonio*—; el *Carnaval* de Schumann; el *Corpus Christi en Sevilla* y la *Navarra* de Albéniz; una mazurca, un estudio y la gran *Polonesa en la bemol*, de Chopin. Como *encore* final, a petición del público, la “Danza de gitanos” de *El Amor Brujo* de Falla, el gran español.

Merece elogios la clara y precisa interpretación de la obra de Bach. Muy elegante, la del *Intermezzo* de Brahms, no menos la de la *Marcha Turca*. Pero la obra central era el *Carnaval* de Schumann, y Rubinstein nos dio una vivaz y fina interpretación de esta deliciosa revista de la vida romántica.

GOGOL

► *El Mundo*, 17 de septiembre de 1923.

LOS CONCIERTOS DE ARTHUR RUBINSTEIN EN ARBEU

Con dos magníficos conciertos, viernes y domingo, cerró Rubinstein la serie de seis que ofreció al público de México. El del viernes tuvo una primera parte dedicado a dos obras de arte clásico: *Tocata y fuga*, de Bach, en transcripción de Tausig, y *Preludio*, coral y fuga, de César Franck, el maestro que comparte con Brahms, en la segunda mitad del siglo XIX, el dominio de las formas severas de la tradición. La segunda parte estuvo dedicada a Debussy, tres de sus mejores cuadros impresionistas: *La catedral sumergida*, *Las colinas de Anacapri* y *La terraza a la luz de la luna*—, y a Falla, cuya *Fantasia bética*, dedicada a Rubinstein, nos dio a conocer el pianista eslavo por primera vez: es obra de inspiración vigorosa y técnica rica. Como *encore*, tocó Rubinstein, admirablemente, *La isla alegre* de Debussy. La última parte estuvo dedicada a Chopin (Balada en La bemol, dos Mazurkas y el Impromptu en Fa sostenido) y a Liszt (vals *Mephisto*), con el éxito que siempre obtiene Rubinstein al interpretar a estos dos autores. Al final, el público pidió la Marcha de Prokofiev, deliciosamente bárbara.

El domingo estuvo destinado a Beethoven (Sonata de la Aurora, opus 53), Schumann (*La tarde*, *La noche* y *El pájaro profeta* de Schumann, dos trozos que anuncian —sobre todo el último— las escenas breves y libres de los contemporáneos. La Polonesa de Chopin, en cuya exquisita porción lírica alcanzó el pianista sus mejores momentos expresivos de este temporada. La fina “goyesca” de Granados, hecha de trinos y suspiros, y *Lavapiés*, lleno del sabor callejero de Madrid. El público exigió, por quinta vez, la Danza del Amor brujo de Falla.

GOGOL

► *El Mundo*, 24 de septiembre de 1923.

RUBINSTEIN TOCA MÚSICA NUEVA

¿Deberé declararme culpable? No soy el único: otros muchos —por falta de anuncio suficiente y claro— creyeron, como yo, que el concierto de Rubinstein en el Iris sería a las 8:30, como los del Arbeu. Y lo sentí, porque se habían anunciado novedades, sobresaliendo entre ellas la Danza del *Sombrero de tres picos* de Falla, y el retraso involuntario sólo me permitió oír la parte del programa dedicada a Chopin. Las opiniones que recogí, sobre la serie de obras nuevas, daban este resultado: poca novedad en el *Ditirambo*, o lo que sea (iese texto de los programas!), de Medtner; mucho sabor de Debussy en *Tierra de lotos* del estimado compositor inglés Cyril Scott; novedad real, e interesante, en las dos obras de Karol Szymanowski, *Preludio* y *Serenata de Don Juan*, especialmente en la segunda, agria y fuerte; mucha vida rítmica, belleza melódica y armonía “avanzada” en la Danza de la Molinera de Manuel de Falla, parte de su *Sombrero de tres picos*, la obra que, interpretada por el Ballet Russe de Diaguilev, ha impuesto el nombre de su autor en Europa.

Antes había tocado Rubinstein los *Estudios sinfónicos* de Schumann y después tocó seis piezas de Chopin, que entusiasmaron al auditorio: unas mejor tocadas que otras, pero no siempre, las mejor tocadas más aplaudidas.

GOGOL

► *El Mundo*, 27 de septiembre de 1923

MOVIMIENTO ARTÍSTICO. RUBINSTEIN

En sus conciertos populares del Iris atrae Arthur Rubinstein, como era de esperar, mayor público que en los del Arbeau. Así, en el concierto del domingo —con programas de todo de obras conocidas, a petición— la concurrencia fue numerosa y entusiasta. Menos numerosa, pero no menos entusiasta, fue la del miércoles, en que Rubinstein dedicó su programa a Bach (Toccata, en transcripción de Eugen D'Albert), Chopin (Fantasía – Impromptu, dos Mazurkas, Scherzo en sí menor, y como *encore*, el Vals No. 7), Liszt (Gran Sonata), y compositores recientes. La parte dedicada a éstos fue de sumo interés, y alcanzó muchos aplausos. El final del *Pájaro de Fuego*, de Stravinski, pierde en el piano buena parte del valor pleno que tiene en orquesta, especialmente cuando lo ilustra la vertiginosa coreografía rusa. *La Alegría en la huerta*, del brasileño Héctor Villa-Lobos, es una página hermosa: el tema inicial tiene delicioso sabor campestre; después sobrevienen pasajes de turbulencia, con menos belleza, pero no sin carácter; el final es “de sorpresa”, como gustan a su autor (recuérdense sus cuadros infantiles).

Brillante, pero menos que la otra dada a conocer por Rubinstein, es la Marcha de Prokofiev, tomada de su ópera *El amor de las tres naranjas*. Se cerró esta parte con dos conocidos trozos de la *Iberia* de Albéniz: *Evocación* y *Lavapiés*. Como *encores*, tocó Rubinstein *La isla alegre* de Debussy y la Danza del *Amor brujo* de Falla, por séptima u octava vez en la temporada: ¿por qué, cuando el público pide Falla, no toca Rubinstein la Danza del *Sombrero de tres picos*?

GOGOL

► *El Mundo*, 4 de octubre de 1923.

MOVIMIENTO ARTÍSTICO. EL CONCIERTO ESPAÑOL DE RUBINSTEIN

El concierto de Rubinstein, ayer en la mañana, estuvo dedicado — aprovechando la oportunidad del Día de la Raza — a la música española. No tuvo el programa todo el interés que se esperaba: dividido en tres secciones, la inicial y la final las ocupaba íntegras Albéniz, con cuadros de su *Iberia* en sucesivo desorden (*Corpus Christi en Sevilla, Almería, Albaicín, Sevilla* y después *Triana, Evocación, El puerto, Navarra*); la sección central se destinó a Granados, Mompou y Falla. Las únicas novedades fueron la canción y danza populares, breves y delicadas, transcritas por Mompou, joven músico catalán, y dos trozos del *Sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla: una *Andaluza*, acre y vivaz, y una *Farruca*, violenta y fuerte. Del *Sombrero de tres picos* oímos nuevamente la Danza de la Molinera, que fue aplaudidísima, y del *Amor brujo* la *Danza de gitanos*, que ha sido la obra favorita del público en la temporada.

Habría sido ocasión de tocar nuevamente la *Fantasía bética*, de Falla, que solo una vez ejecutó Rubinstein, y que merece mucha atención. Y de Granados, ¿por qué se limita Rubinstein a *La maja y el ruiseñor*? De sus tapices goyescos ninguno es comparable al *Pelele*, en que las sucesiones de tonos hacen pensar realmente en masas superpuestas y contrapuestas de color. Y en general, ¿es esa toda la música española? ¿Dónde se quedaron Oscar Esplá, Joaquín Turina, Conrado del Campo, para no citar sino tres nombres conocidos?

Lo que faltó en novedad o en extensión, lo suplió Rubinstein dándonos magníficas interpretaciones de las obras. El mejor comentario se lo oímos a una dama¹ distinguida: “Debería ser español”.

GOGOL

► *El Mundo*, 1923.

¹ Nota manuscrita: “la Embajadora de Brasil”. N.d.e.

DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO. AMALIA MOLINA.

Desde hace pocas semanas se halla de nuevo entre nosotros Amalia Molina. Nos había visitado hace catorce años, y entonces su público lo componían solo aquellos que por tradición o por instinto tenían el gusto del canto flamenco. Ahora las cosas han cambiado, y el público de Amalia Molina también: de 1909 para acá, “la raza” ha comenzado a subir de nuevo; España y la América española interesan al mundo; y en todos nuestros pueblos se vuelve la mirada hacia las cosas populares. La “España de pandereta” deja de avergonzarnos para entusiasmarlos. Los músicos serios van hacia ella sin temor ni vergüenza, antes bien seguros de encontrar tesoros. Los cuadros multicolores de la *Iberia* de Albéniz se popularizan en todas partes; Llobet y Segovia difunden el nuevo arte de la guitarra; surge Manuel de Falla. No habían de quedarse atrás las cantaoras y las bailaoras: Antonia Mercé, *La Argentina*, deslumbra a Europa y América con su exquisita estilización del arte de las castañuelas; Raquel Meller, con su canto patético, se vuelve el ídolo de los franceses; Pastora Imperio danza sus feroces danzas gitanas junto a los rusos del *Ballet*, y Amalia Montero baila el fandango de *Goyescas* en la Gran Ópera de París.

De las cuatro grandes artistas que sobresalen entre la espléndida multitud de diosas menores y representan la flor de las artes castizas de España en canto y danza, cada una tiene su dominio propio. Pastora Imperio y Amalia Molina se reparten el dominio del sur, de Andalucía, la una en la danza, la otra en el canto.

Amalia Molina nos da una representación agudizada, afinada, de Andalucía. Tal vez sorprenda a quienes no la conozcan, a quienes esperen que les ofrezca el estruendo popular de Sevilla en una tarde de toros. No: solo de cuando en cuando se acordará Amalia Molina de la Andalucía estrepitosa; en general prefiere expresar aspectos íntimos de su tierra: la queja de amor, el suspiro lejano, “la música triste que viene del aire”, la melancolía del gitano que aspira a la vida fácil, errante y alegre, y nunca la alcanza en paz. O bien la alegría sencilla de las fiestas

en que no hay intrusos. En su gracia andaluza pocas veces entra “el desplante”: una sonrisa, una frase de sabor puro, un guiño de ojo, y ya está conquistado el público. Su arte está hecho de depuraciones, de discreción y medida. El arcaico dibujo melódico de las solares y de las bulerías aparece en su pureza primaria, como lo desearía el músico moderno, ansioso de descubrir formas típicas.

No se limita al canto andaluz, en su repertorio de ahora, Amalia Molina. Busca y expresa el carácter de la canción madrileña o asturiana, de la jota de Aragón o de Valencia... Y extiende sus pesquisas hasta América, se apodera de los cantares del gaucho argentino y el jíbaro de Puerto Rico: cantares que, si pierden el estilo de origen, “traducidos al andaluz”, adquieren intensidad expresiva al interpretarlos la artista consumada. Véase, si no, el entusiasmo con que acoge el público su interpretación de las canciones antillanas.

No perdamos la ocasión, pues, si hasta ahora la hemos desperdiciado, de ir a conocer el arte incomparable de la maestra del estilo andaluz.

GOGOL

► *El Mundo*, 1923.

EXPOSICIÓN DE PINTURA MEXICANA

La presente exposición no pretende representar de un modo completo la pintura mexicana, ni, mucho menos, sus obras maestras: se ha organizado solamente con cuadros que existían en la Argentina. Pero, por fortuna, estos trabajos reunidos por el azar representan momentos distintos en la evolución de la pintura mexicana

El arte mexicano —aparte de los formidables restos del pasado indígena— tiene una historia de cuatro siglos, desde los almenados monasterios franciscanos y los frescos de Acolman y Epazoyucan hasta la fecunda producción de estos momentos. La época colonial (de cuya importancia dan noticia las grandes obras de historia del arte, como la de Woermann y la de Pijoan) tuvo una gran arquitectura, en innumerables templos y palacios, cuyas innovaciones estilísticas llegaron a influir sobre España, según las observaciones de Juan de la Encina, Enrique Díez-Canedo, Luis Bello; pero también tuvieron importancia la escultura y la pintura, con los pintores de frescos en el siglo XVI, con los

Echave, Arteaga y los Juárez en el Siglo XVII, próximos todavía a los grandes estilos de España, de Italia y de Flandes, con los Rodríguez Juárez, Cabrera, Ibarra, Alcibar, en el siglo XVIII, reflejando la luz de los últimos esplendores de Sevilla y de Venecia. Todavía, a principios del siglo XIX, Rodríguez Alconedo tiene delicados atisbos goyescos; después, bajo la influencia del clasicismo académico, se inicia una decadencia que durará cien años: en medio de ella se distinguen, como relativas excepciones, Reboul Parra, Velasco, cuyas obras revelan estudio de las buenas prácticas de los paisajistas franceses de la escuela Barbizon. Todo cambia al comenzar el siglo XX, con el influjo de nuevas corrientes europeas, en particular el impresionismo: entre 1890 y 1910 surgen Juan Téllez. Xavier Martínez, el Dr. Atl Ramos Martínez, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Saturnino Herrán, Diego Rivera. Con Diego Rivera, —pintor que, al decir de José Ortega y Gasset, tiene pocos rivales en el mundo contemporáneo—, se inicia en 1921 una extraordinaria actividad cuyo objetivo es alcanzar la expresión íntegra de México: a este nuevo

periodo pertenecen José Clemente Orozco, Adolfo Best, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel —maravilloso pintor muerto en la adolescencia—, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, junto a otros muchos. La enseñanza popular de la pintura —dividida en dos escuelas: la de Best y Rodríguez Lozano; la de Ramos Martínez—, ha dado medios de expresión al talento de muchos niños, cuyos trabajos suscitaron comentarios de sorpresa y admiración en la crítica más autorizada de París, de Madrid, de Berlín, de Nueva York.

► *Exposición de pintura mexicana*, organizada por la Asociación de las Artes, La Plata. Salón de “La Prensa”, septiembre de 1929. Se publicó en el catálogo, sin firma. Las iniciales “PHU” aparecen en el ejemplar depositado en el Archivo Pedro Henríquez Ureña, del Colegio de México.

VARIA

UNA MAESTRA DE VIDA
LA PLATA, MAYO 12 DE 1927

Hace tres días estoy bajo el peso de la muerte de Luisa Ozema.

Poco antes, una carta de Cuba me anunciaba la gravedad; pero hubo entre tanto periódicos dominicanos que indicaban esperanzas, y a ellas me iba acogiendo. Después llegaron las que no dejaron duda.

Ahora hablamos de ella todo el día Isabel y yo, describiéndole yo a ella lo que fue aquella juventud, llena de energías espirituales, animadora de todo lo que la rodeaba; lo que fue aquella madurez, llena de actividad constructora; lo que fue siempre ella —Luisa Ozema—, vitalidad, simpatía, espíritu, cultura: *una maestra de vida*.

Ahora, cuando pienso tanto en ella, veo cómo entre nosotros se dan ejemplos de vida completa que nadie puede superar. Después de conocer íntimamente tantos pueblos distintos, sé que entre nosotros, en nuestro pobre Santo Domingo, cuando se da una vida buena, se da de modo que en ningún otro país se encuentra mejor; se encontrará igual, pero no mejor.

El único consuelo para la muerte es la vida que, mientras duró, aumentó la riqueza espiritual del mundo. Y por fortuna veo que Santo Domingo no se olvida de querer a los que le hacen bien. Eso, tal vez, lo conservamos como pocos pueblos, todavía la obra individual, allí, no se pierde dentro de la organización mecánica, y la gente la estima.

Me produjo emoción aquella serie de firmas, en la petición dirigida al Ayuntamiento, comenzando con la vieja guardia —Mercedes Laura, Ana Josefa, Leonor, Tallita, Mercedita— icuarenta años de labor unidas!— y terminando en las adolescentes...

► *Fémína*, San Pedro de Macorís, núm.106, junio de 1927.

EN DEFENSA DE LA *REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA*

Universidad de Minnesota,
Minneapolis, 15 de enero de 1921.

Sr. Don Joaquín García Monge.
San José de Costa Rica.

Mi querido amigo:

Con interés he leído, en el *Repertorio*, el artículo del señor Sanín Cano sobre la crítica que de su traducción del *Cervantes*, de Fitzmaurice-Kelly, hizo A. G. S. en la *Revista de Filología Española*, de Madrid. Debo declarar desde luego que no estoy de acuerdo con la crítica de A. G. S. La traducción del señor Sanín Cano no me parece mala, sino, al contrario, buena; pero, acaso porque sigue con fidelidad estricta el original, y trata de reproducirlo palabra por palabra, tiene sabor extraño, que no siempre sabemos o queremos evitar los que traducimos del inglés: por lo que a mí toca, me confieso capaz de pecar o haber pecado de *extrañeza* mucho más que el señor Sanín Cano.

A la impresión que tal *extrañeza* produce atribuyo el juicio desfavorable de A. G. S. El cual prueba que aún en las publicaciones eruditas se puede pecar de ligereza. Pero no creo que pruebe, como piensa el señor Sanín Cano, que la *Revista de Filología Española* se proponga “desconceptuar a los escritores americanos y... cerrarles el paso a las obras que ellos producen”, ni “hacer creer que los españoles de América están echando a perder el castellano”, ni mucho menos que los redactores de la publicación acepten como autoridad el Diccionario de la Real Academia, “cet étonnant Dictionnaire de l'Académie — como dice Paul Groussac, si no me equivoco— dont chaque nouvelle édition fait regretter l'antérieure”.

En Madrid es un secreto a voces que don Ramón Menéndez Pidal, con ser académico, no tiene ni asume responsabilidad alguna en los diccionarios hasta hoy publicados por la Academia. Es posible que en lo adelante intervenga en ellos: si así fuere, los efectos de su colaboración

se advertirán en seguida; se echará de ver la mano del hombre de ciencia, entre otras cosas, en el intento de hacer sistemática la admisión de los americanismos, ahora totalmente anárquica en manos de la Academia, por simple ignorancia de cómo se deben hacer los diccionarios.¹

Si se examinan las colecciones de la *Revista de Filología Española*, se verá que en sus páginas no se cita a la Academia como autoridad; sí, en cambio, a Bello y a Cuervo. Y la *Revista*, lejos de cerrar la puerta a los escritores de América, cuenta a uno de ellos entre sus redactores de número, el mexicano Alfonso Reyes, y a otros tres, por lo menos, en la breve lista de sus colaboradores.

Como tengo la fortuna de conocer por dentro la vida de la *Revista*, sé que no hay allí prejuicios contra la América española, ni puede haberlos. De que no los hay, precisamente puede juzgar usted, mi estimado García Monge, porque conoce el modo de pensar y proceder de nuestro común amigo Federico de Onís, miembro importante del grupo. Y yo podría recordar, entre muchos ejemplos, la opinión de otro de los redactores, Justo Gómez Ocerín, para quien hay probablemente más escritores castizos en América que en España.

Y sostengo, además, que no puede haber tales prejuicios si la *Revista de Filología* ha de ser digna de su nombre. Porque la filología estudia los fenómenos del lenguaje y se interesa en todas sus variaciones, mientras que la gramática aspira a someterlo a reglas, necesariamente estrechas y hasta un tanto artificiales, porque representan la codificación de los hábitos lingüísticos de las clases cultas en la región o ciudad dominante: la Île de France, o París, para el francés; Castilla la Nueva, o ayer Toledo, o Madrid después, para el español. La gramática puede condenar el regionalismo de Santander o de Murcia, de Tucumán o de Veracruz, y hasta el vulgarismo de Madrid o de Alcalá; pero a la filología le interesan todos, tanto como las formas sancionadas por los escritores de Castilla.

Sé, pues, que a la *Revista de Filología Española* le interesan todas las

¹ Hay ciertamente dos caminos: el diccionario puede ser selectivo (como lo es, rigurosamente, el de la Academia Francesa) o puede ser general (como el Littré o el Webster). El de la Academia Española, aunque pretende seguir el método selectivo, no atina a aplicarlo: omite multitud de palabras de valor clásico o de uso general entre personas cultas, y en cambio admite, sin más regla que el capricho, unos cuantos provincialismos, americanismos, voces de germanía, tecnicismos, etc.

variaciones del castellano en América. Y me permito sugerir a nuestros escritores que hagan llegar siempre a manos de Menéndez Pidal tanto las obras que sean estudios de lengua o de literatura como las que recojan, en forma poética, novelesca o dramática, la lengua popular.

Suyo

Pedro Henríquez Ureña

► *Repertorio Americano*, Vol. II, Núm. 14, 1 de marzo de 1921, p. 189.

CARTA Y PROGRAMA A UN TIEMPO

México, 25 de mayo de 1922.

Señor don Joaquín García Monge,
San José de Costa Rica.

Mi querido amigo:

Esta carta se la entregará Vincenzi, que ha pasado unas cuantas semanas entre nosotros. No se ha atrevido a quedarse más tiempo, aunque podía haber hecho mucho quedándose y aunque le instábamos a que se quedara.

La primera salida de Don Quijote, al parecer, implica siempre el regreso inmediato al punto de partida. Sólo que no sé si en este caso se facilite una segunda salida.

Creo que Vincenzi tiene buenas ideas y buenos deseos, si bien su carácter le estorba un poco. Aquí hemos tratado de hacerle ver que necesita un poco más de sentido práctico, de darse cuenta de la realidad que lo rodea, para llevarla cabo las cosas que se propone. En México Vincenzi ha podido hablar con algunas de las personas que están haciendo labor importante de nacionalismo y de cultura. Él le llevará, pues, impresiones de primera mano. Muchas cosas que serían demasiado largas para explicarlas en carta, él podrá referírselas.

Creo que en carta anterior le he explicado, aunque brevemente, las impresiones que me produce el *Repertorio Americano*. Sigue siendo interesante, y los números de los meses recientes están mejor que los de poco antes. Con el *Repertorio* y con sus colecciones de pequeños libros ha logrado usted crear en Costa Rica un foco de influencia sobre toda América: a imitación de la de usted han surgido otras pequeñas colecciones hasta en países como la Argentina. Ahora, creado el foco de influencia, me parece que podría usted proponerse una labor de orientación. Hace mucha falta en nuestra América que todo se oriente en sentido americano y en sentido hispánico. La idea de la unidad de todos los pueblos de lengua española tiene que inculcarse en las

conciencias. La necesidad de ir aumentando los lazos de unión, por medios efectivos y prácticos, debe hacerse evidente. La unión de Centro América, por ejemplo, me parece cosa que no debe dejarse dormir: mientras mayores sean los obstáculos actuales, más hay que insistir. Y hay que hacer comprender a los escritores que la inteligencia debe estar al servicio del bien humano: todo lo contrario de lo que predica José Ortega y Gasset en un artículo que usted reprodujo y que en España ha llamado acertadamente una revista “el mal consejo de un buen consejero”. Precisamente Ortega, cuando se fundó la Liga de Educación Política en Madrid, esperaba que la inteligencia española se pusiera al servicio de la regeneración de España; ahora que se ha ligado él con los intereses de la burguesía, predica la inteligencia ociosa. En cambio, recuerde usted el hermoso *gesto* de Roberto Giusti al separarse de la revista *Nosotros* porque no quería ésta ocuparse de las cuestiones sociales que hoy agitan al mundo. Esta actitud de Giusti concuerda con la de los intelectuales mexicanos de hoy. Aquí se cree —creemos— que el intelectual está obligado para con el pueblo, para con el país y con “la raza”. “Por mi raza hablará el espíritu” es la fe que ha adoptado la Universidad de México.

No crea usted que me figuro que la labor de su *Repertorio* y de sus colecciones de libros no es americana e hispánica. Sí creo que lo es. Sólo pretendo que ahora vaya más allá de la simple propaganda de cultura: que la labor sea más constructiva. Ya ha hecho usted algo en el sentido de la educación y en el sentido del folklore. Pero el *Repertorio* puede ser un instrumento formidable de unificación, de construcción, si ataca el problema hispanoamericano en todas sus partes.

Estas son meras sugerencias: claro está que si las ideas de usted no concuerdan con las mías, no pretendo que me haga usted caso. Pero si, como sospecho, usted piensa de modo no muy lejano de éste, quiero hacerle ver la gran influencia que ya ejerce y la mayor que aún puede ejercer el *Repertorio*.

Pedro Henríquez Ureña

► *Repertorio Americano*, IV, núm. 14, 26 de junio de 1922, p.1.

SIENTO QUE HEMOS DESPERTADO

La Plata, 10 de Mayo de 1928.

Mi querido García Monge:

Al recibir sus dos últimos *Repertorios* —carta de Sandino, comité de Costa Rica, viaje de Pavletich, artículo de Gabriela— he sentido una emoción nueva, que no quiero dejar de comunicarle en seguida: siento que hemos despertado. Estamos apenas en el comienzo del día, pero hemos despertado. Siento que se ha disipado la modorra. Hace días venía pensando en escribir ¡si mi trabajo me dejara tiempo! sobre nuestra América española y su inercia espiritual y material: creo que Sanín Cano, cuyo artículo sobre Ibsen me parece estupendo, se adelanta con su anunciada *Anatomía de la indiferencia*. Pero de pronto me ha vuelto la fe. Hay que trabajar, trabajar, aunque nos estorben los inertes, aunque los malévolos traten de atarnos las manos. Suyo siempre,

Pedro Henríquez Ureña

► *Repertorio Americano*, Vol. XVI, núm. 23, 16 de junio de 1928, p. 362.

EN TÉRMINOS DISTINTOS SE EXPRESA AL RESPECTO
NUESTRO MUY QUERIDO PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

La Plata, 21 de marzo de 1928.

Mi querido García Monge:

Acabo de ver con sorpresa que, para usted, las comillas que puse a la frase “cultura hispánica” sugieren la idea de limitación y acaso una censura para su noble *Repertorio*. Pero no: de ningún modo; mis pobres comillas fueron inocentes, mero signo mecánico para indicar que tomaba yo la expresión del título de su revista. Creo que el *Repertorio* es lo que es, y representa lo que representa, precisamente por dedicarse a la cultura hispánica, incluyendo en ella nuestros graves problemas políticos, que son problemas de civilización. Y cuando le envió algo que queda fuera de su programa, —de nuestro programa, me atreveré a decir—, se me ocurre, como en el caso del artículo de Vuillermoz, pedir excusas por el envío; porque si usted fuera a reproducir todo lo bueno o interesante que se escribe en el mundo, por el solo hecho de ser bueno, o interesante, no le bastaría el *Repertorio*, y su programa sufriría. Ya que me pide usted mi opinión, le diré que de ningún modo hay que suprimir la expresión “Cultura hispánica”, sino reafirmarla; y, claro está, sin que ella implique prohibición de tratar de otros temas. Suyo siempre,

Pedro Henríquez Ureña.

► *Repertorio Americano*, 1928, p. 235.

OBRAS DE LECTURA

Buenos Aires, Enero de 1925.

Sr. D. Joaquín García Monge
San José de Costa Rica

Señor

Vemos, por el *Boletín* de la Biblioteca Nacional de Costa Rica que acompaña a su excelente *Repertorio Americano*, cuánto le interesa propagar las listas de buenos libros. Pero ¿por qué propaga una lista que contiene errores magnos, como el de incluir entre los cien mejores libros de la humanidad el absurdo ensayo de Demolins sobre *La superioridad de los anglosajones* (su título sólo basta para juzgarlo), la obra pueril de Smiles sobre *El carácter*, la mediocre novela pompeyana de Bulwer, las meramente agradables de Mereshkovski (es imperdonable escribir Merejkowsky, a la alemana), la atrasada *Astronomía popular* del ridículo Flammarión, la bien documentada pero indigesta *Historia de la literatura española* de Fitzmaurice-Kelly, la deplorable selección de autores españoles hecha por los jesuitas, y hasta una disparatada *Apolo-gía científica de la fe cristiana*? Pero ¿a qué seguir enumerando? Muchas obras hay en la lista que son buenas, pero no supremas, y no tienen por qué figurar entre los “cien mejores libros”.

Creiendo urgente combatir el error, no con la polémica, sino con la propaganda de la verdad, y convencidos de que nuestra lista, por ser obra de grupo y producto de amistosa discusión, será de utilidad, la enviamos a usted para su *Boletín* o su *Repertorio*. Aun deseábamos que provocara otras. En la nuestra no van obras científicas, porque deseamos proponer obras *de lectura*: la cultura científica se adquiere en la escuela, y los libros científicos deben renovarse constantemente. Hay obras científicas de gran valor histórico, y su lectura es muy interesante como revelación de un espíritu superior, aunque los datos y aun las ideas hayan sido rectificadas (por eso Eugenio d’Ors incluía muchas

de ellas en una original y deleitosa, pero excesivamente difícil, lista suya): nos parecen que son para los lectores que llegan, cuando menos, a una *segunda etapa*, más avanzada que la que deben representar los *primeros* “cien mejores libros”. Tampoco hemos incluido obras que representen religiones o literaturas demasiado lejanas y difíciles de comprender, como ocurre en los *Vedas*, el *Avesta*, el *Ramayana*: al lector que se inicie debe bastarle con ideologías más vivas, como la búdica y la de Confucio, y con literaturas fácilmente inteligibles, como las fábulas y los cuentos. No hemos incluido autores vivos. Naturalmente, no creemos que haya obligación en limitar estas selecciones a cien libros; pero, ya que se fija este número, hay que confesar que obliga a una selección muy rigurosa: por eso la consideramos buen ejercicio del discernimiento.

Sus amigos

LA CORTE DEL SALÓN OSCURO

LOS CIEN LIBROS

1. El Antiguo Testamento, en traducción de Cipriano de Valera (siglo XVI).
2. El Nuevo Testamento, en traducción de Cipriano de Valera (siglo XVI).
3. Confucio.
4. Diálogos de Buda.
5. *Panchatantra*: fábulas indias; traducción de J. Alemany Bolufer.
6. *El Corán*.
7. *Las Mil y una noches*.
8. *La Ilíada*, traducción de Luis de Segalá y Estalella.
9. *La Odisea*, traducción de Luis de Segalá y Estalella.
10. Esquilo: *La Orestíada*, traducción de Brieva Salvatierra.
11. Sófocles: *Edipo Rey*, traducción de J. Alemany Bolufer.
12. Eurípides: *Medea*, traducción de Eduardo de Mier.
13. Aristófanes: *Las aves*, traducción de Federico Baráibar.
14. Platón: *La República* y la *Apología de Sócrates* y el *Banquete*.
15. Aristóteles: *La Ética a Nicómaco*.
16. Herodoto: *Historia*.
17. Tucídides: *Guerra del Peloponeso*.

18. Demóstenes: Oraciones (selección).
19. Plutarco: *Vidas paralelas* (selección).
20. Poetas líricos griegos: selección en que estén comprendidos Píndaro, Safo, Tirteo, Alceo, Anacreonte.
21. Lucrecio: *De la naturaleza de las cosas*.
22. Virgilio: *La Eneida*.
23. Horacio: *Odas*.
24. Ovidio: *Metamorfosis*.
25. Cicerón: *Oraciones* (selección).
26. Tito Livio: *Décadas*.
27. Julio César: *Guerra de las Galias*.
28. Tácito: *Anales*.
29. San Agustín: *Confesiones*.
30. *Imitación de Cristo*.
31. *Florechillas de San Francisco de Asís*.
32. *Los Nibelungos*.
33. *Los Mabinogion*: cuentos del país de Gales; origen de muchas leyendas célticas (siglo XII).
34. Trovadores provenzales (selección).
35. *Canción de Rolando*.
36. *Román de Renart*.
37. Dante: *Divina Comedia*.
38. Petrarca: Sonetos.
39. Boccaccio: *Decamerón*.
40. Maquiavelo: *El Príncipe*.
41. Ariosto: *Orlando furioso*.
42. Tasso: *Jerusalem libertada*.
43. Rabelais: *Gargantúa*.
44. Montaigne: *Ensayos*.
45. Corneille: *El Cid*.
46. Racine: *Fedra*.
47. Molière: *El Misántropo*.
48. Descartes: *Discurso del método*.
49. Pascal: *Pensamientos*.
50. Voltaire: *Diccionario filosófico* (selección).
51. Rousseau: *Emilio*.
52. Shakespeare: *Hamlet*.
53. Bacon: *Novum organum*.
54. Milton: *Paraíso Perdido*.

55. Swift: *Gulliver*.
56. Defoe: *Robinson Crusoe*.
57. Spinoza: *Ética*.
58. Balzac: *Papá Goriot*.
59. Poetas franceses del siglo XIX (selección), incluyendo Víctor Hugo, Musset, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, ante todo.
60. Stendhal: *Rojo y negro*.
61. Flaubert: *Madame Bovary*.
62. Dickens: *David Copperfield*.
63. *Poetas ingleses del siglo XIX*: (selección que incluya a Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, los norteamericanos Poe y Whitman, Tennyson, los Browning, los Rossetti).
64. Kant: *Crítica de la razón pura*.
65. Schopenhauer: *Parerga y paralipomena*.
66. Nietzsche: *El origen de la tragedia*.
67. Goethe: *Fausto*.
68. Heine: *El Cancionero*.
69. Ibsen: *Los espectros* o *Casa de muñeca*.
70. Tolstoy: *Ana Karenina* o *La Guerra y la paz*.
71. Dostoyevski: *El crimen y el castigo*.
72. Camoens: *Los Lusíadas*.
73. *Poesía lírica portuguesa*: (selección en que figure, especialmente, la de la Edad Media, una de las manifestaciones líricas más admirables en el mundo).
74. *Romances españoles de la Edad Media*: selección.
75. *Cantar de Mio Cid*: (puede leerse con ayuda de la versión en prosa de Alfonso Reyes).
76. *Poetas líricos españoles*: selección en que no falten el Arcipreste de Hita, Santillana, los Manriques, Encina, Garcilaso, Boscán, Herrera, Fray Luis de León, Lope de Vega, los Argensolas, Rodrigo Caro, la *Epístola moral*, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo, Rioja, y después Espronceda y Bécquer y Rosalía de Castro.
77. *La Celestina*.
78. *Lazarillo de Tormes*.
79. Cervantes: *Don Quijote*.
80. Santa Teresa: *Vida*.
81. Lope de Vega: *La estrella de Sevilla* o *Peribáñez*.
82. Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla*.
83. Calderón: *La vida es sueño*.

84. Quevedo: *El buscón*.
85. Pérez Galdós: *Misericordia*.
86. Leopardi: *Poesías*.
87. Ruiz de Alarcón: *La verdad sospechosa*.
88. El Inca Garcilaso: *Comentarios reales*.
89. Justo Sierra: *La evolución política de México*.
90. Eugenio M. Hostos: *Moral social*.
91. José Martí: *Páginas escogidas* o *La edad de oro*.
92. Sarmiento: *Facundo*.
93. Rodó: *Ariel*.
94. *Poetas hispano-americanos*: selección que comprenda a Sor Juana Inés de la Cruz, Bello, Heredia, Olmedo, la Avellaneda, Casal, Gutiérrez Nájera, Othón, Nervo, Martí, Silva, Andrade, Herrera y Reissig, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Batres Montúfar, Aquileo Echeverría, José Joaquín Pérez, entre otros.
95. Juan Montalvo: *Los Siete Tratados*.
96. Rubén Darío: *Cantos de vida y esperanza*.
97. Ricardo Palma: *Tradiciones peruanas*.
98. José Hernández: *Martín Fierro*.
99. Emerson: *Ensayos*.
100. Henry Adams: *La educación de Henry Adams*.

► *Repertorio Americano*, 2 de marzo de 1925.

CARTA A PROPÓSITO DE UNA LISTA DE CIEN LIBROS¹

Juncal 2170, Dpto. 16.
Buenos Aires, Abril 10-1925.
La Plata

Señor don Pedro Henríquez Ureña.

Muy señor mío:

Deseo transmitir Ud. a *La Corte del Salón Oscuro* algunas observaciones sobre los descomedidos y descortesés reparos que se hacen a una lista de los “Cien mejores libros (nótese bien la finalidad de la selección) para conocer la historia de la humanidad”. La lista en cuestión no pretende que estos libros sean, en estilo americano, los mejores del mundo, sino los más adecuados para la educación del carácter y de la voluntad a través de las vicisitudes porque ha atravesado el género humano. Dicha lista fue ideada en 1901, y cuando su autor frisaba recién los 22 años de edad, y ha sido modificada por éste de acuerdo con los conocimientos noveles que le ha aportado el estudio y el conocimiento de la vida. Desde luego, no fue ella hecha en grupos de amigos, ni en la corte de ningún salón oscuro, ni por sugerencias de un filósofo-poeta completamente ajeno a nuestra idiosincrasia racial, sino a la luz meridiana de un hermoso día de noble inspiración.

Considero y siempre lo he hecho, que las letras son un elevado sacerdocio y que deben ser cultivadas sin apresuramiento y sin descanso tal como trataban su respectivo arte los obreros del Renacimiento, cuyo genio manifiesta su perspicacia, pero no su técnica incomparable.

Las letras han de interpretar siempre la humana naturaleza en sus relaciones con sus manifestaciones internas y externas, y es mejor que el artista se aleje de todo aquello que pueda restarle lo que hay de hermoso y vigoroso en él. Puede repetirse de los individuos lo que se ha dicho de los pueblos sin imaginación: no avanzan en la senda del progreso.

¹ Véanse los números 17 y 1 del *Repertorio Americano*, tomos 8 y 10 respectivamente.

Me he atendido al factor moral en mi lista porque he creído desde mi primera mocedad de que un hombre puede ansiar, influir, sobre sus conciudadanos y no acertar a hacerlo por carecer de condiciones de carácter y voluntad. Ese Cristo, maestro muy otro que sus remedadores modernos, y hacia quien se muestran tan despectivos los concurrentes al obscuro salón del rey, me enseñó, enhorabuena, que, para lograr poder volitivo sobre los demás y sobre sí mismo, es menester acrecer la intensidad de la conciencia y el señorío sobre nosotros mismos; purificarnos y someternos a la ley espiritual. Y si el hombre se ajustara a estos requerimientos, conseguiría colmar su justo intento. Todo lo que nos purifica moralmente nos da valor ante el mundo, quiéranlo o no la gente de carnales pasiones y tortuosas miras, y ello adelanta toda causa con la cual nos hayamos identificado. El sentimiento del deber, estrecho sendero si lo hay, la lealtad y el espíritu de justicia nos capacitan como ningunos otros medios para acrecentar nuestro poder con Dios, para guiar a los hombres, y asimismo para ayudar a estos últimos a merecer los dones del Supremo Hacedor. El desarrollo de esta doctrina constituye el trasunto de todos mis libros y el afán inquieto de mi mente desde los diez y ocho años. He sido siempre espiritualista, tanto en las épocas en que la gente se avergonzaba de serlo, como actualmente, en que está de moda el afectarlo. En esta creencia he vivido y seguiré viviendo hasta que la muerte me lleve. La petulancia es muy propia de los individuos muy geniales o de los de muy menguados alcances, por no decir ignorantes, siendo estos últimos los que más adolecen de ese defecto.

La bondad de esa mi lista, y desde luego, por lo menos, su sana intención, ha sido reconocida por cerebros tan vastos como los del Profesor Eméritus, Dr. Elliot, canciller de la Universidad de Harvard; Miguel de Unamuno, Segismundo Münz; Dr. W. T. Harris, editor del *Webster's Dictionary*, Director de la *Revista de Filosofía* de los Estados Unidos; Dr. Ramón y Cajal y otras eminencias.

Por otra parte, asombra verdaderamente la crítica hecha a ciertos libros propuestos por mí. Por más que nos duela, preciso es admitir, si se ha de juzgar el árbol por el fruto, que las democracias de habla inglesa son las que en la actualidad realizan mejor lo que se ha dado en llamar, civilización occidental. Ello no implica suponer que esta hegemonía pase de aquí a unos lustros a otra raza.

El libro de Demolins vierte a este respecto, muy preciosas y necesarias enseñanzas. En cuanto a la "Colección clásica de autores españoles"

compuesta por los P. P. Jesuitas, diré que, tratándose de una obra que abarca los autores del siglo de oro y de una edad más próxima en que casi todos ellos eran religiosos, nadie más capacitados que esos educadores para llevarla a la práctica. No soy jesuita ni acaso católico, en el sentido de la ortodoxia, pero he de aplaudir lo que es digno de encomio, viniere de donde viniere. Mi lista recomienda por igual al anarquista Reclus, que tengo por generoso y altruistísimo espíritu, que a un docto sacerdote como Mons. Duilhé de St. Projet, promotor de los congresos de los sabios católicos. Los hay religiosos en gran número, entre ellos Pasteur, que oía misa. Temerario es llamar pueril a la obra de Smiles, tejida con los pensamientos y ejemplos extraídos de las obras y las vidas de los hombres que más han significado como alteza moral y entendimiento. Es digno de ser leído y divulgado ese inspiradísimo estudio sobre el carácter. Si a su lectura se hubieran dedicado los discípulos del *Salón obscuro*, saldrían más que pronto del mismo. Dentro de sus límites, la *Historia de la literatura española* no tiene rival, por el vastísimo saber, la profundidad de los juicios y la belleza de su estilo literario. No es tan sólo un comentario sobre literatura, sino un modelo acabado de género literario.

No tengo reparos que hacer en los cien libros de la *Corte del salón obscuro*, hecha con otra finalidad que la que yo me había propuesto en la mía. Sólo diré que conoce hartó mal a Quevedo quien no tiene a la *Vida de Marco Bruto*, por su obra más acabada y muy digna de leerse repetidas veces. Muéstrase en ella el festivo filósofo uno de los más puros estilistas de su tiempo, y acaso de todos ellos.

En defensa de la *Apología científica de la fe cristiana*, sólo añadiré esta proposición: que el hecho fundamental de la religión es la certidumbre de dos ámbitos, uno físico, sujeto a leyes inviolables, otro espiritual, donde existe la libertad en grado infinito.

Acaece a la lista propuesta por mí, lo que ocurre con aquel hombre que nunca juzga despectivamente a los demás porque ha vuelto el amor hacia Dios, la ley fundamental de su vida; pero ello no obsta que los demás le critiquen a él con ardimiento.

Los principios que hemos procurado evocar ante el lector exigirían muy largos comentarios, pues a ellos convergen los anhelos del alma en momentos de su mayor plenitud.

Para finiquitar recordaré la máxima de uno de mis maestros más queridos, Goethe: Sed moderados en lo que es arbitrario y diligentes en lo que es necesario.

Agradeciéndole la transmisión de estos apuntes a sus amigos de *La Corte del Salón Oscuro*, queda a sus órdenes para proseguir la dilucidación de este tema muy grato a mi espíritu, y lo saluda atentamente.

Alberto Nin Frías²

² Alberto Nin Frías (1878-1937), ensayista, periodista y diplomático uruguayo. Su obra más conocida es *Alexis o el significado del temperamento homosexual* (1932). No hemos localizado respuesta alguna de PHU a esta carta. N.d.e.

PALABRAS PRONUNCIADAS POR PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA EN LA VELADA DEL DR. MALDONADO¹

Cábeme la honra de presentar, en nombre de la Universidad Nacional de México, ante el público aquí reunido, al Doctor Don Manuel Maldonado, presidente del Ateneo de Nicaragua. Es el Doctor Maldonado viejo amigo de México, como lo probó al donar el terreno en que deberá levantarse el edificio de la Legación Mexicana en Nicaragua, pero hasta ahora no había logrado realizar su deseo de visitar este país y de presentar su obra a este público.

Pertenece el Doctor Maldonado a la generación de escritores nicaragüenses cuyo representante mejor conocido en todo el mundo es Rubén Darío. Y Rubén Darío es precisamente quien ha hecho el mejor elogio de su amigo y compañero, en un soneto que oiréis esta noche.

El Doctor Maldonado goza fama de orador fogoso y brillante en la América Central. No he tenido la fortuna de escucharle en la tribuna, pero sí he podido conocer tres de sus mejores discursos: uno, sobre la Corte de Cartago, valiente alocución en que ataca la funesta ingerencia del Norte en los asuntos de nuestra América; otro sobre José de la Cruz Mena, el compositor nicaragüense infatigable en la obra a pesar del mal extraño que lo consumía; otro, sobre José Leonard, el maestro desterrado de Polonia que fue en Nicaragua apóstol revolucionario y

¹ Nota de Alfredo Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en México*, (México: UNAM, 1989), p. 246: “Por esa época visitó la Universidad Nacional de México, en carácter de huésped de honor, el presidente del Ateneo de Nicaragua, y gran amigo de Rubén Darío —quien lo elogió en un soneto— Dr. Manuel Maldonado. Pedro Henríquez Ureña tuvo a su cargo la presentación oficial en una velada realizada en su honor por la Universidad Nacional de México. Transcribimos a continuación las palabras pronunciadas por Pedro Henríquez Ureña”. Aunque no lo indica expresamente, al parecer este texto fue publicado en la revista *Vida mexicana*, editada por la Universidad Nacional de México, en 1922. N.d.e.

que inició a Rubén Darío en el amplio conocimiento de la literatura francesa.

Pero no como orador va a presentarse ante este público el Doctor Maldonado, sino como poeta. Es el distinguido nicaragüense poeta singular, que despierta nuestra atención, más que por la forma, por sus temas, especialmente por el de la filosofía esotérica. No es de aquellos a quienes contenta el mundo como representación, como apariencia, el mundo exterior siempre esplendoroso y cambiante, sino de aquellos que detrás de toda apariencia buscan el sentido oculto. De sus obras poéticas, la más característica es el *Prometeo libertado*: en él, el titán rebelde es el símbolo de todos los impulsos de libertad, de civilización, del triunfo del espíritu sobre las limitaciones del mundo material.

Tiene la palabra el Doctor Don Manuel Maldonado, huésped de honor de la Universidad Nacional de México.

MEMORANDUM CONCERNING SANTO DOMINGO

The Dominican Republic is situated in an island, part of which is occupied by the Republic of Hayti. Such a vicinity has been the source of many disadvantages. At present, the greatest one of them is perhaps the tendency, not infrequent in foreign countries, to imagine that the two nations are similar. I do not intend any disparagement of the Haytians, whose effort towards the constitution of a nationality, with all its failures deserves respect. But the fact is that Santo Domingo is entirely different, in race (largely), in language (the purest Spanish in the New World being spoken there, with, more than four centuries of local literature), in customs and traditions. Its real kinship is with Cuba and Puerto Rico, also with Venezuela.

The need has always been felt there, especially by the educated classes, of maintaining in the country its only hope of developing a civilized life of its own by the preservation of its Hispanic-American identity, as against the superimposed culture of any foreign power. For more than a hundred years, the scanty and formerly peaceful population of the country has been resisting invasions or annexations from all sides,— France, Spain, Hayti itself. Even the project of annexation to the United States in 1871 had to be the cause of military uprisings. This need of defense early explains the warlike habits acquired by the inhabitants and the ensuing revolutions.

In 1907 a treaty or Convention was signed between the Government of the United States and the Government of the Dominican Republic for the settlement of the public debt of the latter. In accordance with this Convention, American officials supervise the collection of revenue in the custom houses of Santo Domingo, and every month the necessary sum is taken by them for the payment of interest and the sinking fund of the foreign debt, constituted now by a loan negotiated for the settlement made under the Convention (1908). Since 1907, the collection of that sum has suffered no interruption. Besides, Article III of the Convention stipulates that the public debt of Santo Domingo “shall not be increased except by previous agreement between the

Dominican Government and the United States". The Dominican Government interprets that article as referring only to debts contracted by means of loans, not to debts arising from deficits in the national budget; the American Government interprets it, at least since Mr. Bryan's retirement, as covering any kind of debt.

Between 1907 and 1911, no difficulties arose concerning the interpretation of the Convention. Between 1912 and 1916, there were disturbances in the country, which increased the expenses of the Government, and, therefore, the internal debt, not through loans, but through deficits. In 1915, the American Government proposed to President Jimenes a plan of American supervision, which included: 1, the supervision of the collection of all revenues by American officials, —that is to say, the extension of the American control to the internal revenues, as the custom houses were already under American supervision (the famous expression "deserving Democrats" having been used in connection with such custom house offices); 2. The suppression of the army, which would have been supplanted by a constabulary under American officers. Later, the administration proposed also the American control of all means of communication, —railroads, telegraphs, telephones, wireless stations. President Jimenes refused to accept this plan, since it cannot be agreed to under the Dominican Constitution. Besides, all supervising officials would have been paid exorbitant salaries, as usual, in relation to the finances of the country, and experience has not shown that foreign officials are necessarily more honest or even more of efficient than natives.

President Jimenes resigned in 1916, and Francisco Henríquez y Carvajal was elected by Congress as a coalition president accepted by all parties. The American Government again presented the demands that I have summarized above, and, meeting with a second refusal, decided this time to obtain an acceptance by pressure. This pressure consisted in taking possession of all revenue offices in Santo Domingo and refusing to deliver any sum to the Dominican Government. For four months, from July 31st to November 29th, 1916, that Government had no money to pay its employees; not even to feed the inmates of prisons, who had to be fed by private charity. The Dominican officials showed their patriotism by remaining in their posts without pay. On November 29th, seeing that economic pressure was of no avail, military forces was employed: Captain H. S. Knapp issued a proclamation declaring that the Dominican Republic was placed in a state of mili-

tary occupation, subjected to a military government and put under the military law. His Proclamation invokes Article III of the 1907 Convention. But, of course, neither the Convention nor any other agreement gives any right of military intervention in Santo Domingo. There is nothing, for our country, similar to what the Platt Amendment is for Cuba.

The Dominican have preferred to remain without any national government rather than to allow it to become a more tool of Washington, as is the case in Hayti; that is to say, rather than to grant any unconstitutional right to a foreign power. In the meanwhile, all public rights have been suppressed by the military rulers, the exercise of the vote has been suspended, and for three years not even an alderman has been elected by the people; the censorship of the press, and, until very recently, of all mail, was very strict; there is no freedom of speech, no right of assembly; labor has no means to make itself heard; and many cases of justice which ought to come under the regular courts of the country are judged in arbitrary fashion by provost Marshalls, thus creating a state of fear and insecurity among the people.

In the meanwhile, the Dominican Republic has been omitted from the list of countries authorized to join the League of Nations, even though it is included in the list of those that broke relations with Germany.

Dr. Henríquez y Carvajal is at present in Washington trying to show to the administration that such a state of things ought not to continue, especially since the European War has come to an end. Our main desire is to see the national sovereignty restored to the Dominicans. If this should be postponed, then at least the methods of the military government ought to be modified, restricting the application of military justice to purely military matters, limiting the censorship, and calling upon responsible Dominicans to plan a reorganization of our country by means of which all possibilities of national development and governmental stability would be increased.

But it is now six months that such ideas have been presented to the State Department, that they have been generally well received by officials here, and yet nothing is done. The decision of our case is constantly delayed or postponed. There being no open discussion of it, nobody seems to feel the duty of arriving at any definite plan, while Dominicans continue to suffer, week after week, from the abnormal form of government now prevailing in their country.

There is a peculiar fact in this situation: the President of the United States is bound to respect the States of the Union; he is bound to ask the advice and consent of the Senate for treaties or for war with foreign powers; but in cases like those of Santo Domingo and other Latin American countries he may act as he pleases, without any constraint, without so much as a word of explanation to the Senate, whose advice and consent he dispenses with in such cases. The honest and beneficent intentions of the President, in the case of Santo Domingo, seem evident; but the means chosen have been rather abnormal, and the difficult situation created by them has lasted three years, during which a real discussion of the case has not been obtained, —a discussion leading somewhere.

If the facts concerning Santo Domingo, as well as those concerning Latin American countries nearby, were brought to light and openly discussed, the policies of the American Government would certainly gain clearness and definiteness, and the Pan American relations would be greatly improved.

Washington, Sept. 30/1919

My dear Sir:

I received your letter of the 24th, and understand, while regretting it, your inability, for the present, to set a definite date for a personal interview. However, in accordance with your suggestion, I am sending you, in the enclosed memorandum, a few data concerning the case of the Dominican Republic.

The crux of the situation is this: an abnormal form of government,—American military rule, with suppression of the national administration of the country and of the constitutional rights of the citizens,—has been established in Santo Domingo, since November, 1916, by the Government of the United States; the feeling of uncertainty and insecurity prevailing in the country, on account of the military methods employed by the military occupants, demands at least a modification of them, even if the national administration should not be restored immediately, as we would desire; but, while officials of the administration here in Washington seem, some times at least, veiled by suggestions for the modification of the present state of things, no real

step is taken, and the situation continues to oppress and frighten the people of Santo Domingo. Discussions, so far, have not led anywhere, and I confess that I feel as puzzled here as your friend Henry Adams felt in London during the Civil War.

I do not pretend to suggest to you any course of action, but it seems strange to me that the President of the United States should be in a position to act, in the case of Santo Domingo as well as in those of other Latin American countries, without any formal discussion of his policies in the Senate. In this way, he has really unlimited power over those small nations, as long as he chooses not to use the word treaty or the word war in any of the steps he takes.

Our experience has been that, whenever the Senate of the United States takes a hand in Latin American affairs, the effort of discussion has been beneficial to us and to the preservation of true Pan Americanism. Discussion always helps to avoid the one-sided decisions that have been the rule whenever the Executive, whatever its good purpose may have been, has acted entirely alone. I feel sure that if some way were found to bring open discussion into the cases of Latin America in which the Executive now acts with unlimited power, the good relations among the peoples of the continent would be benefited by it.

I shall remain in Washington for another week and my time will be free for any appointment you should choose to make, if you should have the time for it.

Very respectfully yours.

Address. The Portland Apartments.

To Henry Cabot Lodge, Esq.,
Senate of the United States,
Washington.

► Mecanoscrito en siete folios, conservado en el archivo de Pedro Henríquez Ureña del Colegio de México.

THE REVOLUTION IN INTELLECTUAL LIFE

No one denies the revolution's influence, but very few have attempted to determine the manifold ways in which the intellectual life of México has been affected by it. The outstanding trait: of the new situation is, however, evident. The belief is now general that the whole population of the country *must* go to school, even if this ideal is not to be achieved in a few years, nor even perhaps in a generation.

When I say that this *belief* implies a new attitude, I do not mean that the *theory* of popular education was unknown before. Far from it: as soon as Mexico began to emerge, over a century ago, from the medieval atmosphere of the Spanish colonial regime, the theory of popular education as fundamental to a democracy began to appear in print. Fernández de Lizardi, the famous *Pensador Mexicano*, who died in 1827, was an ardent advocate of the idea, and even expected his many publications, in the form of novels, plays, pamphlets, magazines and calendars, to stimulate in the people the desire to read. After the struggle for independence was over in 1821, the number of schools grew steadily; every man who could afford it attended school, and it became indispensable for ladies not to be illiterate (during the colonial period, up to the end of the eighteenth century, there were men who thought it dangerous for women to read and write). But for a hundred years popular education existed mainly as a theory. In practice, school attendance was limited to the minority whose family income allowed them freedom from work in childhood; among the really poor, few crossed the barrier of illiteracy. The believers in popular education (such men, for instance, as Justo Sierra, who became *Secretario de Instrucción Pública* towards the end of the Díaz regime) never succeeded in communicating their faith to the man in the Street, no, not even to the government.

It should be borne in mind that, in spite of its printing shops, Latin America, up to 1800, lived under a medieval organization of society and a medieval concept of culture. Nothing could be more medieval than its great universities, where Latin was the language of the classroom, theology was the main subject, law was either Roman or ecclesiastical,

instead of the living statutes of the country; and medicine was taught from the text of the Arab masters, Hippocrates being brought back at times as a great improvement. As Charles Péguy remarks, the protestant peoples began to read after the Reformation, the catholic peoples after the French Revolution. Thus one may understand why it could take a hundred years for a nation to discover that popular education is not a utopian dream but an actual and pressing need. This is what Mexico now fully realizes, as a result of the insistent demands of the revolution. The program of work undertaken by José Vasconcelos as secretary of public education is an expression of these demands.

Another aspect of the intellectual awakening is that Mexico, like Latin America, is acquiring self-reliance in the affairs of the mind. She has decided to take foreign intellectual and artistic achievements critically, and to expect in the native creations the distinctive qualities which should be the basis of an original culture.

A prelude to this liberation from the foreign intellectual dominance is the period between 1906 and 1911. At that time Mexican intellectual life had advanced somewhat from its former medieval character. Our *Weltanschauung* was predetermined, no longer by the theology of Aquinas or Scotus, but by the system of the modern sciences as interpreted by Comte, Mill and Spencer; positivism had replaced scholasticism in the official schools, and truth did not exist outside of it. For political theory and economics, eighteenth century liberalism was accepted as final. In literature, the tyranny of the classics had been replaced by the domination of modern France. In painting, in sculpture, in architecture, the admirable Mexican traditions had been forgotten and the right thing was to play the sedulous ape to Europe. In music, where there was no national tradition except in folk song, salvation was thought to lie the way of Leipzig.

But in the group with which I affiliated myself soon after I came from my native Santo Domingo we were very young, some of us not out of our 'teens, when the need of change began to be felt. Among others less well known, our group included Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Acevedo, the architect, and Rivera, the painter. There was in us a feeling of intellectual oppression, added to the sense of political and economic restriction which we shared with much larger groups. We felt that the official philosophy was too systematic, too final, not to be wrong. We read the earlier thinkers, whose work the positivists had condemned as useless, from Plato to Kant and Schopenhauer. We took

Nietzsche seriously —utter blasphemy! We discovered Bergson, Boutroux, James, Croce. And in literature we did not confine ourselves within modern Paris. We read the Greeks. We went back, in our own way, to Spanish literature, which had been left to provincial academic gentlemen. We tried English literature. We attacked and discredited the *pompier* tendencies in art. And nothing more natural for us than to look for new lights in political and economic doctrine.

We soon appealed to the public in lectures, articles, books and art exhibitions. Our youthful revolt succeeded far beyond our expectations. Our elders, after so many years of quiet rule, had forgotten how to fight. In 1909, before Diaz fell, Antonio Caso was called to teach in what is now the National University, and his entrance meant the beginning of the end. When Madero came into power, in 1911, the leading representatives of the old official thought retired from the University, and their influence vanished. . . . This does not mean that the school world, and the intellectual life of Mexico in general, became entirely modern. We had broken a long oppression, but we were few and could not replace the old masters in all their fields. The result was a very imperfect adjustment, in which nothing seemed to predominate except the stimulus given by Caso to philosophical freedom.

The next ten years were a time of political turmoil which might have put an end to intellectual life were it not for the persistence of love for culture inherent in the Latin tradition. While war raged and the members of the “intelligentsia” became soldiers, the efforts towards intellectual renewal, though disorganized, went on. Our group had given to Mexico freedom in philosophy, literature and art. The revolution implied a renewal in political and economic doctrine, and finally, about 1920, the change of direction in the teaching of sociology, economics and law became evident in the National University. This was mainly due to men still younger than ourselves, such men as Daniel Quirós, Gómez Morín, Lombardo Toledano, Alfonso Caso (a brother of Antonio), Cosío Villegas. One great thing is yet lacking to make these achievements permanent —a better organization of the universities, now at the mercy of political changes or whims of the men in power.

This far, I have devoted more attention to the struggle towards freedom than to the constructive effort. For a rather long period, Mexico stood alone, being left to her own devices, first by such deliberate policies as

“watchful ’waiting” and non-recognition of governments, then by the European war; her only friends have been the Latin American nations, platonic friends so far, since they are either too distant or too poor to give any practical assistance. The effect of this isolation has been to prove that spiritually Mexico is able to support itself alone with such curious results as the opera seasons of 1915 and 1916, when the Mexicans, who are very fond of opera, but were unable to induce any group of foreign singers to come, organized national companies, and at times two of them sang simultaneously in the capital. The years from 1913 to 1923 have indeed been such that they might have taught self-reliance to a nation much weaker in fiber than México.

What has been the outcome? First, the realization that the social questions of Mexico, her economic and legal problems, are unique in character and not to be solved by mere imitations of the methods of the United States, or the Russian Soviet, or the Fascisti. Then, the belief that the Mexican mind is as creative as any. It is doubtful whether, without a change of the spiritual atmosphere, we should have had such original books as Reyes’ *El suicida*, or Vasconcelos’ *El monismo estético*, or Caso’s *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*; such nationalistic research as Manuel Gamio’s monumental work on the population of the Teotihuacan Valley or Adolfo Best Maugard’s study of the lineal elements and the canons of Mexican ancient and popular art; such interpretations of the Mexican spirit as those disclosed in the frescoes of Diego Rivera and his followers.

There is, finally, the desire to use native material or native subjects in the arts and literature and science, together with the decision to create new methods if the traditional European methods prove insufficient for the new problems. The rightness of this decision has been demonstrated especially in painting and drawing. Architecture does not lag behind. J. T. Acevedo and Federico Mariscal, in their lectures of 1913, started the movement in favor of the study of Mexico’s colonial tradition; and Mexico City now boasts of scores of new buildings of various excellence in which the old architecture is adapted to new ends. These buildings are easy to recognize by the use they make of two typical stones, the dark red *tezontle* and the bright gray *chiluca*, as well as by the glazed tile ornaments. They are giving back to the city its traditional character.

In music, however, very little has been achieved. The interest in folk songs is now general; every one sings them, just as everyone delights in

the pottery and the carvings and the weaving of the Indians; and they are sung in official schools just as the system of drawing taught there is based on the study of Mexican native art. But there is not yet the same aptitude or discriminating taste, either officially or privately, for music that there is for, let us say, pottery. Even the essential distinction between the real folk song and the merely popular tune manufactured in the city is not yet commonly grasped. But through the useful work of Ponce, a prolific composer though a timid pioneer, who began to study the folk tunes of Mexico about 1910, a new understanding is dawning and new methods of approach are being tried by younger men such as Antonio Gomezanda and Carlos Chávez Ramírez. We may expect that they will begin the study of the folk music from the bottom by determining the tonal system which lies at the basis of it. There are, besides, vast possibilities in the Mexican orchestra, a peculiar non-European assembly of instruments of widely different origins, which produced an impression of surprise and delight in Brazil and Argentina in 1922 on its first presentation abroad, and which would certainly be a surprise and a delight to Stravinski or to Falla.

In literature, the changes are much less striking than in architecture or painting. This is not because of any deficiency in the development of new tendencies, as with music, but because literature had already achieved, before the revolution, a much greater originality than is generally realized; for, although Latin American writers have always been nourished in the literatures of Spain and France, imitation has played a limited role; at times it is the Latin American that influences the Spanish poet, and not the contrary. From the time of Ruiz de Alarcon, the great seventeenth century dramatist, Mexican literature has had a distinct note of its own—gray, melancholy, with the nuances of twilight.

For “the common people,” the revolution has brought not only the increase of educational facilities; it has taught large numbers that they have rights and that one of them is the right to education. Their traditional, age-old sadness has been lighted by hope. They now play and laugh as they never *did* before. They hold their heads high. Perhaps the best symbol of the new Mexico is Diego Rivera’s powerful fresco in which, while the armed revolutionist on horseback stops to rest, the rural school teacher is surrounded by a few children and adults, as poorly clad as herself, but eager with the hope of new things.

► *The Survey*, May 1, 1924, pp. 165-166.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abraham, Ángel, 191, 223.
Acevedo, Jesús T., 148, 152, 252, 254.
Adams, Henry, 17, 31, 239, 250.
Adele (Blanche Toutain), 194.
Albéniz, Isaac, 211, 212, 214, 215, 218-220.
Alemán, Mateo, 76.
Alfau Durán, Vetilio, 124.
Allen, Grant, 100.
Altamirano, 122.
Andrade, Olegario V., de, 155, 239.
Angulo Guridi, Javier, 118.
Antonio, Nicolás, 78.
Apollinaire, G., 55.
Aragón, Alfonso V. de, 113.
Ariosto, 134, 237.
Aristófares, 201, 236.
Aristóteles, 236.
Arnold, Matthew, 13, 93, 97, 100, 101.
Arranz de la Torre Fernando, 138.
Arroyo, Vanegas, 161, 164.
Asís, Francisco de, 159, 237.
Aurelio, Marco, 81.
Austen, Jane, 85, 89, 90.
Azorín, 87.

Bach, Johann Sebastian, 213-216, 218.
Bacon, Roger, 45, 91, 109, 238.
Balakirev, Mily Alexeyevich, 196.
Barker, Granville, 94.
Barrenechea y Albis Fray Juan de, 77.
Barrie, Sir James Matthew, 103.
Bataille, Georges, 193.
Bates, Miss, 90.
Baudelaire, Charles, 120, 238.
Beethoven, Ludwig van, 213-216.
Bello, Andrés, 52, 229, 239.
Bello, Luis, 222.
Belloc, Hilaire, 102.
Bender, Juderías Mariano, 100.
Bennett, Elizabeth, 90.
Bentham, Jeremy, 95.
Bergson, Henry, 148, 253.
Beristáin de Souza, J. M., 76, 78, 81.

Bernini, Gian Lorenzo, 141.
Bernstein, 193.
Best Maugard, Adolfo, 151, 183-186, 223, 254.
Billini, Francisco Gregorio, 36, 116.
Binayán, Narciso, 135.
Bismarck, Otto von, 14.
Blair, Hugh, 92.
Blake, William, 92.
Blanco, White, 97.
Bolaños, Joaquín, 78.
Bolívar, Simón, 23, 256.
Borges, Jorge Luis, 50, 68.
Borodin, Alexander, 195, 196, 198, 201.
Boutroux, Étienne Émile Marie, 148, 253.
Brahms, Johannes, 214- 216.
Bramón, Francisco, 78.
Brand, 104.
Brandes, Georges, 95.
Brandl, Aloys, 95.
Brinsley Sheridan Richard, 82, 83.
Brown, Ford Madox, 101.
Browning, Robert, 238.
Bulwer, Edward, 235.
Buonarroti, Miguel Ángel, 104.
Bürger, Gottfried August, 93.
Burke, Edmund 92.
Burne-Jones, Edward, 101.
Burns, Robert, 92.
Bustamante, Carlos María de, 81.
Byron, Lord, 96, 97, 99, 120, 238.

Calderón, de la Barca, Pedro, 157, 238.
Calimaya, Condes de, 142.
Campbell, J. D., 95.
Campbell, Thomas, 96.
Canales, María, 162, 168, 174, 175.
Cañete, Manuel, 112.
Carlos V, 75.
Carlyle, Thomas, 95, 100.
Casal, Julián del, 120, 239.
Caso, Alfonso, 150, 253.

- Caso, Antonio, 148, 149, 252, 253.
 Caso, María L. de, 175.
 Castellanos, Carlos A, 165.
 Castellanos, Julio, 191, 223.
 Castillo Ledón, Luis, 76.
 Castro, Agustín, 81.
 Castro, Américo, 47.
 Castro, Leal Antonio, 171, 173.
 Castro Padilla, 182.
 Castro, Rosalía de, 238.
 Cervantes, Magariños Alejandro, 118.
 Cervantes, Miguel de, 47, 74, 76, 78, 109, 123, 238.
 Cézanne, Paul, 188.
 Chacón y Calvo, José María, 165, 172, 173.
 Chaikovsky, Piotr Ilich, 195, 196, 198, 205-207, 209.
 Chaliápin, Fiódor, 204.
 Chamberlaine, Elizabeth, 82.
 Chateaubriand, François-René de, 80.
 Chatterton, Thomas, 92.
 Chávez, Ramírez Carlos, 149, 255.
 Chesterton, 101, 102, 105.
 Chopin, Fredrick, 211, 214-218.
 Cicerón, 71, 101, 237.
 Claudel, Paul, 55, 194.
 Colby, Bainbridge, 26.
 Coleridge, Samuel Taylor, 89, 91, 93-97, 99, 238.
 Collins, Williams, 94.
 Colón, Cristóbal, 119, 122.
 Colum, Pádraic, 13.
 Comte, Auguste, 29, 125, 148, 252.
 Confucio, 236.
 Cortina, Conde de la, 75.
 Cosío Villegas, Daniel, 9, 150, 253.
 Courteline, Georges, 193, 194.
 Cowper, William, 92.
 Crabbe, George, 92.
 Craven, Thomas, 184, 191.
 Cristo, 241.
 Croce, Benedetto, 88, 91, 94, 148, 253.
 Croke, Stopford, 96.
 Cruz Mena, José de la, 244.
 Cruz, Sor Juana Inés de la, 109, 153, 238, 239.
 Cuauhtémoc, 141.
 Cuervo, Rufino, 229.
 Cui, César, 196, 199.
 D'Albert, Eugen, 218.
 Dante, 47, 156, 237.
 Dargomyski, Alexander, 196.
 Darío, Rubén, 51, 53, 65, 70, 112-114, 125, 239, 244, 245.
 Dávila, César, 167.
 Davies, Hubert Henry, 103.
 De Quincey, Thomas, 96, 99.
 Debussy, Claude, 196, 210, 211, 216-218.
 Demolins, Edmond, 235.
 Deligne, Rafael, 117, 118.
 Dennis, John, 92.
 Descartes, René, 47, 109, 237.
 Deschamps, Eugenio, 116.
 Dewey, John, 30.
 Diaguilev, 217.
 Diana, 114.
 Díaz de León, 75.
 Díaz Mercado Angela, 176, 177.
 Díaz Mercado, Luis, 176.
 Díaz Mirón, Salvador, 122.
 Díaz, Porfirio, 75, 147-149, 252.
 Disraeli, Benjamin, 89.
 Dnéprov, Gregorio, 200.
 Dnéprov, Lenski, 200, 206.
 Dodsley, Robert, 82.
 Donizetti, Gaetano, 198, 210.
 Donoso Cortés, Juan, 96.
 Dormont, María, 206.
 D'Ors, Eugenio, 191, 236.
 Dostoyevski, Fedor, 199, 238.
 Dryden, John, 92, 97.
 Dueñas, Juan de, 112, 113.
 Duguit, Léon, 150.
 Duilhe, 242.
 Duns Escoto, John, 148.
 Echeverría, Esteban de, 73, 239.
 Elton, Oliver, 95.
 Emerson, Ralph Waldo, 45, 55, 96, 102, 239.
 Engels, Friedrich, 104.
 Erauso, Catalina de, 78.

- Espinosa, A. M., 164, 166, 172, 173, 175, 179, 180.
 Espronceda, José de, 119, 120, 238.
 Esquilo, 201, 236.
 Falla, Manuel de, 153, 210-212, 214, 216-220, 255.
 Faulkner, G., 83.
 Faure, Elie, 188.
 Federico II, 81.
 Fénelon, 80.
 Fernández de Lizardi, José Joaquín, 73, 146, 251.
 Fichte, Johann Gottlieb, 98.
 Filon, Augustin, 93.
 Fitzgerald, Percy, 83.
 Fitzmaurice-Kelly, Fritz, 228, 235.
 Flammarión, Camille, 235.
 Foulché-Delbosc, Raymond, 113, 123.
 Fox, Charles, 82.
 Franck, César, 209.
 Fry, Roger, 216.
- Galsworthy, John, 103.
 Galván, Manuel de Jesús, 118.
 Gamio, Manuel, 151.
 García Godoy, Federico, 125, 126.
 García Icazbalceta, Joaquín, 79.
 García Monge Joaquín, 10, 228, 229, 231, 233, 234, 235.
 Garnott, Richard, 95.
 Giusti, Roberto, 127, 232.
 Glinka, Michail I., 196, 208,
 Glusberg, Samuel, 127.
 Goethe, Johann W.v., 68, 96, 98, 120, 238, 243.
 Gómez Morín, Manuel, 150, 253.
 Gómez Océrin, Justo, 229,
 Gómez Robelo, Ricardo, 156.
 Gomezanda, Antonio, 255.
 Góngora, Luis de, 78, 108-111, 114, 238.
 González Martínez, Enrique, 124.
 González Obregón, Luis, 76.
 González Sánchez, José, 79.
 Gosse, Edmund, 95, 97.
 Gounod, Alexander, 204.
 Goya, Francisco, 188.
 Granados, Enrique, 216, 219.
 Greco, El, 108, 109.
- Grey, Sir Edward, 103.
 Groussac, Paul, 228.
 Guaicaipuro Pardo, Francisco, 118.
 Guarionex, 119.
 Guerrero, Eduardo, 161, 164, 166, 178.
 Güiraldes, Ricardo, 75.
 Gusieva, 204, 208.
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 122, 124.
 Gutiérrez, Cruz Carlos, 159.
 Gutiérrez, Juan María, 118.
- Hamilton, Sir William, 99.
 Hankin, St. John, 103.
 Harding, Warren G., 25.
 Harris, W. T. 241.
 Hazlitt, William, 95, 96, 99.
 Hegel, Georg W.F., 91, 96, 98.
 Helmholtz, Anna, 94.
 Henríquez Ureña, Max, 18.
 Henríquez Ureña, Camila 172.
 Henríquez y Carvajal, Federico, 155.
 Henríquez y Carvajal, Francisco, 20, 21, 35, 248.
 Herbart, Johann Friedrich, 98.
 Herford, C.H. 00.
 Hernández, Marcos Reynel, 78.
 Heródoto, 101, 122.
 Holmes, Oliver Wendell, 102.
 Homer, Winslow, 15.
 Hostos, Eugenio María de, 23, 118, 239.
 Howe, P. P. 103.105.
 Hudson, William Henry, 132.
 Hughes, Charles Evans, 23-27.
 Hugo, Víctor, 91.
 Hume, David, 92.
 Hunt, Holman, 91.
 Hunt, Leigh, 96, 99.
 Hutcheson, Ashley, 92.
- Ibsen, Henryk, 104, 233, 238.
 Icaza, Francisco A. de, 77, 122, 123.
 Icaza, Xavier, 153.
 Ingenieros, José, 155, 156.
 Isócrates, 81.
 Iturbide, Agustín de, 141.
- James, Henry, 90.
 James, William, 29.

- Jeffrey, Francis, 99.
 Jesús, 104.
 Johnson, Samuel, 82.
 Jonson, Ben, 91.
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 57, 80.

 Kant, Immanuel, 98, 99, 148, 238.
 Kazánskaia, Ola, 202.
 Keats, John, 68, 91, 97, 99, 238.
 Keble, John, 95.
 Kessler, André, 194.
 Kipling, Joseph Rudyard, 102.
 Knapp, H. S., 20.
 Knight, Charles, 95.

 Landor, Walter Savage, 96, 99.
 Lamb, Chales, 95, 96, 99.
 Lang, Andrew, 95, 114.
 Larreta, Enrique, 75.
 Leblanc, Georges, 83.
 Leopardi, Giacomo, 68, 96, 120, 239.
 Lérmontov, Mijaíl Yúrievic, 203.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 98.
 Lira, Carmen, 173.
 Liszt, Franz, 203, 212, 213, 215, 216, 218.
 Lobato, José Manuel, 203.
 Lombardo Toledano, Vicente, 8, 150, 254.
 Longfellow, Henry Wadsworth, 100, 120.
 López Palmero.M., 85, 87.
 López Velarde, Ramón, 153, 181.
 Lóseva, 202.

 Macaulay, Lord, 91, 99.
 Mackail, J. W., 95.
 Macpherson, 92.
 Magariños Cervantes Alejandro, 118.
 Magnier, Pierre, 194.
 Maldonado, Manuel, 244, 245.
 Maneiro, Juan Luis, 81.
 Manriques, los, 112.
 Mantegna, Andrea, 188.
 Maringer, F., 85.
 Mariscal, Federico, 95.
 Mármol, Amalia de, 73.
 Marx, Carlos, 104.

 Massenet, Jules Émile Frédéric, 198.
 Matamoros, Mercedes, 118.
 Maximiliano, Emperador, 14, 170.
 McKinley, William, 25.
 Medtner, Nikolai Karlowitsc, 217.
 Mena, Juan de, 56, 64, 112.
 Mendive, Rafael María de, 96.
 Menéndez y Pelayo, Marcelino, 66, 77, 86, 87, 91, 93, 95-101, 113, 118, 164, 166, 167, 172, 173.
 Menéndez Pidal, Ramón, 55, 86, 87, 123, 160, 167, 169, 172, 175, 177, 228, 230.
 Mera, Juan León, 118.
 Meredith, George, 90, 102.
 Mereshkovski, Dimitri, 235.
 Mérimée, Prosper, 96.
 Meriño, Fernando Arturo de, 115.
 Meyerbeer, Giacomo, 203, 204.
 Meynell, Alice, 97.
 Milà i Fontanals, Manuel, 123.
 Mill, John, Stuart, 148, 252.
 Millais, John, 101.
 Milton, 50, 68, 81, 91, 100, 237.
 Molière, Jean-Baptiste P., 49, 104, 109, 237.
 Molina, Amalia, 220.
 Molina, Tirso de, 76, 197, 238.
 Monroe, James, 9, 13, 14, 22-27.
 Montalvo, Juan, 127, 239.
 Montenegro, Roberto, 151, 155, 223.
 Monteverdi, Claudio, 198.
 Moore, Cecil A., 81.
 Moore, Thomas, 91, 96, 97, 116.
 Morelos, José María, 141, 170.
 Morris, William, 101.
 Mussorgski, Modesto, 195-199, 201, 203, 210.
 Muñón, Sancho de, 77.
 Murray, Gilbert, 103.
 Musgrove, Louisa, 90.
 Münz, Segismundo, 241.

 Neumann, John Henry, 133.
 Nietzsche, Friedrich, 29, 96, 131, 148, 238.
 Núñez de Pineda y Bascuñán, Francisco, 77, 78.

- Ochoa, Antonio, 78.
 Ochoa y Acuña Anastasio de, 79.
 Olavide, Pablo de, 78, 80.
 Onís, Federico de, 229.
 Ortega y Gasset, José, 133, 134, 222, 232.
 Ovidio, 79, 237.
 Ozema Pellerano, Luisa, 227.
- Pach, Walter, 15, 187.
 Pardo Bazán, Emilia, 123.
 Paresce, Renato, 188.
 Pasteur, Louis, 242.
 Pater, Walter, 95, 101.
 Pavletich, 233.
 Payno, Manuel, 75.
 Péguy, Charles, 147.
 Pérez Gómez-Nieva, Alfonso, 112, 113.
 Pérez, José Joaquín, 96, 115-120.
 Pérez de Ayala, 70.
 Pérez Galdós, Benito, 239.
 Picasso, Pablo Ruiz, 188.
 Pichardo, Moya Felipe, 173.
 Pimentel, Francisco, 66, 69, 72.
 Pina Izquierdo, Juan, 76.
 Pinero, Arthur Wing, 103.
 Plutarco, 80, 237.
 Ponce, Manuel M., 153.
 Pope, Alexander, 92, 97.
 Poulenc, Francis, 212, 213.
 Prévost, Abate, 83, 84.
 Prokofiev, Sergei, 213, 213, 216.
 Puccini, Giacomo, 197, 198, 209, 210.
 Pusey, Edward, 95.
 Pushkin, Alexander, 199, 205, 207.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, 238.
 Quincey, Thomas de, 96, 99.
 Quintana Roo, Leona Vicario de, 80.
 Quirós, Daniel, 150.
- Radcliffe, Ann, 89.
 Radéev (Oniéguin), 202, 206.
 Rameau, Jean-Philippe, 213.
 Ramón y Cajal, Santiago, 241.
 Rangel, Nicolás, 73.
 Ranz Romanillos, Antonio, 80.
 Reclús, Elisée, 242.
- Renoir, Augusto, 188.
 Reyes, Alfonso, 68, 80, 96, 125, 141, 148, 151, 229, 252.
 Reynel Hernández, Marcos, 78.
 Richardson, 81-83, 85.
 Richepin, Jean, 193.
 Rimski-Korsakov, Nikolai, 195-198, 201-203, 209, 210.
 Riva Agüero, José de la, 77.
 Rivera, Agustín, 81.
 Rivera, Diego, 148, 151, 154, 187-189, 222.
 Riviére, Jacques, 25.
 Rodó, José Enrique, 31, 125.
 Rodríguez Alconedo, José Luis, 222.
 Rodríguez Juárez, los, 222.
 Rodríguez Lozano, Manuel, 152, 184, 191, 223.
 Rodríguez Marín, 175.
 Rodríguez, Simón, 80.
 Roe, W. Frazer, 83.
 Roggiano, Alfredo, 18, 244.
 Rojas, Ricardo, 78.
 Romero de Terreros Manuel, 152.
 Roosevelt, Theodor, 25, 26, 30.
 Rosenblum, 188.
 Rossetti, Dante Gabriel, 101, 238.
 Rossini, Gioachino, 238.
 Rostand, Edmond, 193.
 Rouvière, 194.
 Rubinstein, Anton, 196, 203, 204, 206, 209, 210.
 Rubinstein, Arthur, 211-219.
 Ruiz de Alarcón, Juan, 153, 157, 158, 239.
 Ruskin, John, 100, 101.
- Saavedra, Rafael, 153.
 Sainte-Beuve, Charles Augustin, 97.
 Saintsbury, George, 51, 70, 91, 95, 96, 100.
 Salado Álvarez, Victoriano, 180.
 Salazar y Torres Agustín de, 76.
 San José, fray Felipe de, 78.
 Sánchez Valverde, Antonio, 80.
 Sandino, César Augusto, 233.
 Sanín Cano, Baldomero, 127, 128, 228, 233.

- Santa María, Miguel de, 78.
 Santafé, Pedro de, 112, 113.
 Santayana, George, 127.
 Santillana, Marqués de, 112, 238.
 Sarmiento, Domingo Faustino, 155, 239.
 Sarrailh, Jean, 80.
 Satie, Erik, 214.
 Savage, Landor Walter, 96.
 Scheler, Max, 133.
 Schelling, Friedrich Wilhelm, 93, 98.
 Schiller, Friedrich von, 98.
 Schlegel, August Wilhelm, 93.
 Schopenhauer, Arthur, 98, 148, 238.
 Schubert, Franz, 117.
 Schumann, Robert, 214-217.
 Scott, Cyril, 217.
 Scott, Walter, 89, 93, 95-97, 99.
 Scriabin, Alexander, 212, 213.
 Sellén, Francisco, 118.
 Servando, Teresa de Mier Fray, 80.
 Shairp, 100.
 Shakespeare, William, 24, 45, 68, 91, 93, 95, 104, 110, 197, 237.
 Shaw, Bernard, 82, 95, 102-107.
 Shelley, Percy B., 68, 96, 97-99, 238.
 Sheridan, Brinsley Richard, 82, 73.
 Sheridan, Frances, 82-84.
 Sheridan, Thomas, 82.
 Sichel, Walter, 83.
 Sierra, Justo, 147, 239.
 Sigüenza, Carlos de, 78.
 Simmel, Georg, 127, 133.
 Smiles, Esmond, 235, 242.
 Sócrates, 29, 236.
 Southey, Robert, 93, 96, 99.
 Souza, J. M. Beristáin de, 76.
 Spencer, Herbert, 100, 134, 252.
 Spengler, Oswald, 127, 133, 134.
 Spenser, Edmund, 91.
 Staël, Madame de, 89, 90.
 Stephen, Sir Leslie, 095.
 Stevenson, Robert Louis, 90, 96, 102.
 Strauss, Richard, 205.
 Stravinski, Igor, 153, 197.
 Suppé, Franz Von, 207.
 Swift, Jonathan, 82, 92, 238.
 Swinburne, Charles, 98, 110.
 Synge, John Millington, 103.
 Szymanowski, Karol, 217.
 Taft, William Howard, 14, 25.
 Tapia, Juan, 192.
 Tasso, Bernardo, 114, 237.
 Tausig, Carl, 216.
 Tejeda, Luís de, 78.
 Tennyson, Alfred, 90, 120, 238.
 Thackeray, William M., 102.
 Thomson, James, 92.
 Ticiano, 188.
 Tomás, Santo, 148.
 Toribio, Medina José, 77.
 Torres, Juan de, 112, 113.
 Torri, Julio, 155.
 Traill, Henry Duff, 96.
 Travascio, Adolfo, 191.
 Tristán, Tzarq, 193.
 Tulchínov, Pimen, 200.
 Tura, Cosimo, 188.
 Unamuno, Miguel de, 134.
 Urbina, Luis G., 73.
 Ureña, Salomé, 118, 119.
 Valbuena, Bernardo de, 76.
 Valtierra, Juan de, 112, 113.
 Varona, Enrique José, 49, 103, 128.
 Vasconcelos, José, 147, 148, 151, 155, 156, 252.
 Vasenkova, 200, 202.
 Vega, Bernardo de la, 77.
 Vega, Inca Garcilaso de la, 76.
 Vega, Lope de, 68, 169, 197, 238.
 Velázquez, Diego, 109.
 Vera, Villarroel Tasis Juan de, 76.
 Verdi, Giuseppe, 196-198, 207.
 Verlaine, Paul, 51, 120, 238.
 Vicuña, Cifuentes J., 164, 167, 172.
 Vildrac, Charles, 193.
 Villa-Lobos, Heitor, 218.
 Villaseñor, Eduardo, 153.
 Villaurrutia, Jacobo de, 79-81, 84, 85.
 Vincenzi, 231.
 Vinci, Leonardo da, 156.

- Wagner, Richard, 55, 196-199, 203, 207, 210.
Watkins, John, 83.
Wells, H. G. 102.
Whately, Richard, 89.
Whistler, James Abbott McNeill, 16.
Whittier, John Greenleaf, 100.
Wilde, Oscar, 102, 103.
Wilson, Woodrow, 14, 15, 25, 26, 29.
Winckelmann, Johannes, 98.
Wolfe, Bertram D., 160, 161.
Woolf, Virginia, 71, 89.
Wordsworth, William, 93, 94, 96, 97, 99, 238.
- Yepes, José Ramón, 118.
Young, Edward, 81, 92.
- Zalate, Flora, 164.
Zapata, Gabriel, 110.
Zorrilla de San Martín, José, 66, 118.

