PEDRO HENRIQUEZ UREÑA: EL MAESTRO VIAJERO

POR

ROBERTO HOZVEN

The Catholic University of America

El quiasmo observado por Enrique Anderson Imbert a propósito de Domingo Faustino Sarmiento¹ bien podría definir la fecunda relación que Pedro Henríquez Ureña (en adelante PHU) estableció con el arte, la lengua y la literatura hispanoamericana: la radical ubicuidad de su actividad crítica. Simpatizantes, seguidores o impugnadores de su obra, todos cuentan con ella. De alguna manera ésta se ha transformado en un necesario parámetro reflexivo, orientador pero también polémico que profundiza, dialectiza y «civiliza» nuestro trato aficionado, profesional o vivo con la cultura hispanoamericana. Nos «civiliza» en el sentido en que lo entendía PHU: «conservar, no unificar, todas las diferencias dentro de una armonía.» Es la mirada serena «sobre toda idolatría tribal o nacionalista»², rechazo del espíritu fanático y de partido, de «la vida intelectual viciada de pasión política o nacionalismo irreflexivo». Efecto civilizador de su plurivalencia espiritual que, seguramente, es el mismo que ha asegurado la permanencia de su obra crítica tras cada uno de los entierros ideológicos con que se la ha creído olvidar³. Su retorno constante en la primera escena de nuestra actualidad reactiva varias interrogantes: ¿Cuáles son los signos por los que su obra crítica todavía nos interpela?, ¿son acaso los mismos que los que aseguran su permanente vitalidad?, ¿qué es lo que su lectura nos enseña hoy día?

¹ «Leer a Sarmiento es comprender el país, estudiar el país es encontrarse en todos los caminos la figura de Sarmiento» («El historicismo de Sarmiento», en *Estudios sobre escritores de América* [Buenos Aires: Edit. Raigal, 1954], p. 72).

² Mariano Picón Salas, «Un hombre que hacía claro lo oscuro», en *Revista Iberoamericana*, núms. 41-42 (1956), p. 72.

³ El más importante es el de Jean Franco, pertinente en términos ideológicos; pero no sólo de ideología está hecha la obra crítica de PHU. Véase su «Humanismo de Pedro Henríquez Ureña», en *Aula*, núm. 24 (1978), pp. 51-62.

EL DISCURSO DEL MAESTRO

El primer signo que se nos impone en la lectura de PHU es, indudablemente, el de la perfección didáctica de sus enunciados: ¡nos enseña como si se enseñara a sí mismo! ⁴, haciendo de la información un trayecto que ya ha construido la «tabla de valores» subyacentes desde la que ordena y clasifica la información que nos enseña. Su síntesis expresiva fusiona dos tiempos discursivos en un solo acto enunciativo: el momento de la exposición se confunde con el de la asimilación, de modo que lo que nos comunica no son ni los mensajes puros ni su pura organización, sino la lograda fusión de ambos. La integración discursiva es síntesis de una clasificación conceptual que tanto disimula su andamiaje teórico como ahorra al lector los esfuerzos del hallazgo mediante la nitidez de su expresión. «Imposible corregir con más cortesía», comenta Jorge Luis Borges cuando rememora dos ejemplos de la «manera abreviada» de sus intervenciones ⁵; la misma que Rafael Gutiérrez Girardot conceptúa de «síntesis creadora» y atribuye una función apelativa: la búsqueda del lector latinoamericano ideal: aquél capaz de reconocer el contexto mayor de la literatura latinoamericana tras «la modesta apariencia de sus páginas sintéticas», aquél que no confunde la «síntesis con la enumeración» y que descubre «el programa de estudios» en las entrelíneas de sus prolíjas enumeraciones y notas (pp. x-xi).

¿Cuáles son las pautas de este programa de estudios?, ¿cuál su contexto mayor?, en una palabra: ¿qué tipo de mimesis rige y nos propone su obra poética? ⁶ La crítica ha señalado algunos puntos: 1) su valoración de

⁴ «Enseñó la humildad del saber que no ha dejado de ser aprendizaje. Henríquez Ureña fue un buen maestro porque era un buen estudiante» (Ezequiel Martínez Estrada, «PHU: evocación iconomántica estrictamente personal», en *En torno a Kafka y otros ensayos* [Barcelona: Seix Barral, 1967], p. 190). Rafael Gutiérrez Girardot, parafraseando a Max Henríquez Ureña, escribe: «Fue discípulo de sí mismo, ... fue el maestro por excelencia que aprendía enseñando y enseñaba aprendiendo» («PHU», pról., *La utopía de América*, comp. y cron. por Angel Rama y R. G. G. [Caracas: Ayacucho, 1978], p. ix).

⁵ Para prueba un botón: «A mi memoria acuden unos ejemplos de lo que se podría llamar su "manera abreviada". Alguien —acaso yo— incurrió en la ligereza de preguntarle si no le desagradaban las fábulas, y él respondió con sencillez: *No soy enemigo de los géneros*» («PHU», pról., *Obra crítica*, ed., antol. y bibl. por Emma Susana Speratti Piñero [México: F. C. E., 1960], p. vii).

⁶ Entendiendo *mimesis* «as a term describing the way in which we relate poetic experiences to existential ones», según la definición proporcionada por Charles Altieri, «The Poem as Act: A Way to Reconcile Presentational and Mimetic Theories», en *The Iowa Review*, 6, núms. 3-4 (1975), p. 113. Definición apropiada para la deci-

lo popular («forma de cultura que expresa el sentido de la tierra») como base del principio de la nación y de un criterio fundador de cualidades artísticas individuales o colectivas; 2) su énfasis en el «poder efectivo» del arte y del libro como instrumentos de «construcción espiritual del mundo», como agentes de «contacto viviente con la cultura universal»; 3) capacidad del artista para realizar lo anterior a través de la potencialidad de su visión interna, la que lo hace «hombre magistral», «verbo de nuestro espíritu y creador de vida espiritual», que con sus libros («con su alma escrita») «imprime su sello a una época, a un pueblo, a grandes grupos de la humanidad»⁷, y 4) reconocimiento y aprendizaje de lo anterior —por parte de los receptores— a través del ejercicio del *buen gusto*, el que es formado y educado por el hábito de las grandes obras: educadoras estéticas de razón y de conciencia moral.

Dados estos supuestos teóricos, por los que PHU comprendió y evaluó el funcionamiento de los textos culturales hispanoamericanos dentro de su organismo social, ¿cómo reaccionan sus propios textos críticos cuando se los interroga desde las premisas teóricas de que se hacen portavoces? ¿Qué formas de escritura, y cuáles otras de instrucción, nos muestra su práctica? y ¿cómo los leyeron e interpretaron sus contemporáneos?

Advertidos coetáneos de PHU testimoniaron acerca de una paradoja que pareció presidir su magisterio crítico: el contraste entre «la riqueza de su gravitación personal y la pobreza de hechos» que lo rememoran⁸, la antítesis entre la fecundidad del maestro y la parquedad del profesor

siva orientación social, educativa y estético-práctica que caracterizó su acción civilizadora.

⁷ Cf. «La utopía de América» y «La obra de José Enrique Rodó», en *La utopía...*, pp. 8, 334.

⁸ «Indiquemos la solución de esta discordia. Ideas que están muertas en el papel fueron estimulantes y vívidas para quienes las escucharon y conservaron, porque detrás de ellas, y en torno a ellas, había un hombre» (Borges, p. vii). «¡Ay, si se hubiera decidido a escribir todo lo que pensaba y decía!... Quisiéramos que hubiera volcado en sus libros toda su persona: ... En cambio, sobre los perfiles humanos de Pedro yo podría explicarme incesantemente» (Alfonso Reyes, «Evocación de PHU», en *Obras completas*, XII [México: F. C. E., 1960], pp. 167 y 170). En términos generales, ésta ha sido la recepción contradictoria que ha hecho el *establishment* de su obra: magnitud de lo que no escribió en relación a la riqueza de dones que su persona dejaba columbrar; aunque esta ausencia de escritura fuera compensada por la generosidad intelectual de su trato humano. Amado Alonso, en cambio, se ahorra la aproximación contradictoria y lleva la evaluación al extremo de la pluma filológica: «Y realmente su personalidad de investigador es su personalidad sin más; su estilo de investigación es su estilo de vida, su misma rara modalidad de exponente completo de la cultura integral en una época de fragmentación» («PHU investigador», en *Sur*, núm. 141 [julio 1946], p. 29).

correlativa, estilísticamente, «al lirismo inquieto y ambicioso de sus ensayos primaverales» sacrificado al prosaísmo crepuscular de su «destreza de operario especializado» (E. Martínez E., pp. 198-199); finalmente, Luis Leal concluye que «el aspecto de su vida más difícil de captar» ... «trátase de su obra no escrita» («PHU en México», *Revista...*, p. 132). Allende la convergencia de estas reflexiones en subrayar el carácter wildeano de su influencia intelectual y humana —habría puesto el genio en su conversación, pero sólo el talento en su obra—, lo que el mismo PHU receló con desesperanza en más de una ocasión⁹; es de interés observar la *actualidad* literaria que cobra esta preocupación teórica cuando se la considera al trasluz de los modelos discursivos por los que asumió su urgencia expresiva.

Concretamente, en su artículo sobre Alfonso Reyes, PHU acuña en términos familiares la preocupación teórica subyacente a las modalidades que revistió su actividad crítica; preocupación que reaparece cada vez que autoevalúa su escritura. Opone allí la escritura de «pluma libre» a la «pantufila filológica»¹⁰; oposición que trasciende la más trivial de «creador/crítico» cuando se profundizan los sentidos en que PHU entiende la noción de «pluma libre».

La primera condición para escribir con libertad es, indiscutiblemente, la defensa de «la fantasía poética», de «la imaginación libre» y del habla cotidiana (en cuanto expresión de «la vida múltiple y complicada de la época») como elementos legítimamente integrantes y configuradores de un lenguaje poético *alternativo* al del académico universitario vigente¹¹.

⁹ «Me he convencido, con tristeza, de que soy superior en la vida a lo que soy escribiendo» (carta a Alfonso Reyes, 13-VIII-1914); en consecuencia: «corro el peligro de pasar, no diré a la historia, sino a la crónica literaria de América, como una leyenda engañosa: personaje de quien se cuentan cosas de interés espiritual, originalidad, influencia y demás, y que en su obra resulta ser un escritor sin libros, y de unas ideas y de un estilo más o menos académicos y acaso pedantes» (al mismo, 20-XII-1914). En Alfonso Reyes-PHU, *Epistolario íntimo: 1906-1946*, 3 tomos, recopilación por Juan Jacobo de Lara (Santo Domingo: Edic. de la Universidad Nacional PHU, 1981). Citaremos las cartas de este epistolario sólo por su fecha.

¹⁰ Corresponde la primera «a la de los ensayistas [ingleses] libres del período romántico como Lamb y Hazlitt. La literatura inglesa lo familiarizó temprano con esas vías de libertad»; la segunda, a la de «El trabajo del investigador, del erudito, del filólogo [que] aprisiona y devora» («Alfonso Reyes», en *Obra...*, pp. 296-297). En su correspondencia con Reyes retoma la misma oposición más explícitamente: «La crítica será cada vez menos lo que haga. Será, más bien, la parte *económica* de mi labor. La verdadera labor será otra. ... hago mi libro en perspectiva indefinida, de cosas personales» (13-IX-1914). Tres meses más tarde, autoevaluando su escritura en términos de lo que se quiere o no escribir: «Es evidente que ya voy atinando con la crítica *estética* a que aspiré: creo que ya son pasos trozos del *Rioja* [y el sentimiento

De ahí el énfasis en que la propia conciencia literaria (o histórica o crítica) forje su propia mimesis para representar la plaza pública, que es con la que el escritor *on things* debe comunicarse por imperativo de vitalidad y actualidad. «Interpretación *viva* del pasado, el conjuro que saca a la historia de los laboratorios eruditos y la lleva, a través del arte, a comunicarse de nuevo con el espíritu público», como escribe ponderativamente a Federico García Godoy. De ahí, igualmente, que el crítico (o el escritor o el historiador), en lugar de hacer «ciencia fácil», «hacer libros con libros ajenos», tenga que «buscar en la propia experiencia, íntima y social, las verdades morales que deben darse al mundo como fruto acendrado de la personalidad» («La obra de J. E. Rodó», p. 334).

La referencia ya señalada a Friedrich Schlegel, más otra auroral a Coleridge (en 1907), descubre en la noción de «escribir con libertad» un segundo sentido, complementario a los examinados. A Coleridge se lo sindicaba como uno de los «espíritus creadores» que demostró que la literatura *podía, y debía, reflexionar crítica y filosóficamente sobre sí misma, a partir de sí misma*, y en sus propios términos. Esto significa que ni la filosofía del arte, ni ninguna ciencia positiva o dialéctica, tienen ningún privilegio *de por sí*, biográfico o externo, que las autorice a legislar *a priori* sobre la literatura. Bien por el contrario, la pluma libre —al igual que la poesía, según la conocida formulación de F. Schlegel— es simultáneamente progresiva y trascendental, es decir, operativa y teórica, creativa y autorreflexiva de su propia creación, lo que significa que cuando ella teoriza sobre los contenidos del arte es porque los ha encontrado y *resuelto antes en su propia forma*¹². Este proceso escritural en devenir, simul-

de las flores], la *Sutileza* [sobre Manuel Gutiérrez Nájera], pasajes del *Anatole France* y de esta crónica. No quisiera ya escribir cosas como *Los valores literarios* y la discusión sobre Varona y la lírica española [“En defensa de la lírica española”]» (20-XII-1914).

¹¹ En su reseña del libro de A. Parker sobre Calderón (*The Allegorical Drama of Calderón* [Oxford, 1913]), escribe PHU: «Hay que sobreponerse al disgusto que pueda inspirarnos el lenguaje demasiado retórico de los románticos y extraer la sustancia de sus opiniones: no hay nada de esencialmente absurdo en las interpretaciones de los Schlegel y de Eichendorff. Y nuestro crítico [Parker] se muestra a su vez insensible a la actitud poética cuando declara “poco serios” los célebres adjetivos que Shelley aplicó a los autos de Calderón: “floridos y estrellados”. Shelley era poeta, y esos adjetivos los emplea en carta a un amigo: ¿será necesario, hasta en las cartas íntimas, renunciar a la fantasía poética cuando se habla de poesía y no emplear otro lenguaje que el de los críticos universitarios?» («Calderón», en *Obra...*, pp. 550-551).

¹² Para la mejor comprensión del rendimiento artístico y socio-histórico que PHU hace de las categorías estéticas del romanticismo de F. Schlegel y S. T. Coleridge en Hispanoamérica, sigo aquí la clarificadora discusión de la mimesis romántica hecha por Luiz C. Lima en *O Contrôlo do imaginário* (São Paulo: Edit. Brasiliense, 1984),

táneamente operativo y teórico, es el que se elogia, por ejemplo, en *Motivos de Proteo*:

Motivos de Proteo no se ajustará a la regla usual, a la arquitectura común de las obras literarias, sino que, como cualesquiera porciones de él pueden formar conjunto armónico, aparecerá sin ceñirse a marcos y se completará constantemente: «Es —dice el autor— un libro en perpetuo *devenir*, un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.» Y esa idea de evolución, de renovación perenne, que define la forma del libro, define también su espíritu, su fundamento filosófico y sus conclusiones morales. («La obra de J. E. Rodó», p. 338.)

En suma, la literatura (como la poesía, la crítica, la enseñanza o la vocación) *nunca es*, sino que siempre *se construye progresivamente*.

En tercer lugar, desde el punto de vista personal, mencionar la «pluma libre» es manifestar también un *caro* deseo socio-literario: «tener *ocio*, *leisure* para escribir lo que me parezca», al resguardo «de recursos propios, para influir en todos sin depender de nadie». La independencia económica ofrece dos garantías: de sobrevivencia doméstica, cuyos «deberes hogareños» fueron para él superiores a la gloria y la fortuna» (E. Martínez E., p. 190); y de sobrevivencia moral: la posibilidad de sobrellevar *in situ*, sin asfixiarse¹³, «la arbitrariedad de los partidos políticos en el poder» para no tener, finalmente, que «substituir a la patria por la que se debería trabajar». La aseguranza de los «recursos propios», tan buscados por PHU, vienen a ser, en el fondo, inversiones para tiempos de exilio, sea en tierra nativa o extranjera.

Recapitulemos: el ejercicio de la pluma libre descubre algunas experiencias vertiginosas en el curso de su realización. Revisemos algunos de

pp. 97-113. La importancia de Schlegel y Coleridge en el pensamiento de PHU es, además, explícitamente documentada por E. Martínez E.: «De fantasía e imaginación —con referencia a Schlegel y Coleridge— hablamos muchas veces» (p. 210).

¹³ Como Hostos, en cuyo panegírico PHU escribió lo siguiente: «Volvió a Santo Domingo en 1900, a reanimar su obra. Trabajaba sin descanso, según su costumbre. Sobrevinieron trastornos políticos, tomó el país aspecto caótico, y Hostos murió de enfermedad brevísima, al parecer ligera. Murió de asfixia moral» («Ciudadano de América», en *Obra...*, p. 676). ¿Tenía este recuerdo *in mente* cuando se impuso su segundo auto-exilio de Santo Domingo, en 1933, bajo los primeros años de la dictadura de Trujillo? Así lo confirma J. J. de Lara: «Después de su llegada a Santo Domingo [diciembre de 1932], don Pedro se dio cuenta bien pronto de que su viaje había sido un error... La situación política del país le resultaba inaceptable y optaba por irse antes que someterse voluntariamente a un régimen de vida que le resultaba intolerable» (*PHU, su vida y su obra* [Santo Domingo: Universidad Nacional PHU, 1975], pp. 63-64).

los «estremecimientos nuevos» a que nos despertó su magisterio crítico-literario:

1) El sujeto biográfico no es el sujeto poético, como instruye delicadamente a Varona acerca de sus dudas sobre el sentido de las fórmulas amorosas empleadas por sor Juana Inés de la Cruz en sus poemas cortesanos a las virreinas de México, especialmente a la condesa de Paredes ¹⁴.

2) La conciencia poética puede representar lo posible, lo capaz de ser creado (*natura naturans*) y no sólo lo real, lo ya creado (*natura naturata*); de modo que bien puede ocurrir que una palabra iniciada bajo los auspicios de la ficción (*res fictae*) concluya, paradójicamente, dando cuenta de una realidad empírica (*res factae*): «El poeta nacional es representativo de singular especie, pues diríase que encarna una conciencia colectiva no existente», reflexiona a propósito de Gastón F. Deligne.

3) La «pluma libre», la escritura de «lo que pienso *como cosa en sí*», transmisión de motivos personalizados (y no librescos), puede engendrarse a partir de dos necesidades opuestas: a) el de la labor que se justifica y complace con su misma actividad, el caso del «escritor puro» que reencuentra la plaza pública en la estructura del lenguaje (lo que él dice no ser), y b) el de la actividad que necesita influir sobre las gentes, aunque conservando el gran estilo (lo que quiso ser y lo que complació, por ejemplo, en su *Rioja* o *Sutileza*).

4) Inversamente, al mensaje puramente comunicativo con la plaza pública —a la pantufla filológica «con locura de masa objetiva»— se le exigen (o celebran) las propiedades miméticas «conjuradoras» y «revivificadoras» de lo real que caracterizan a la pluma libre ¹⁵.

¹⁴ «En resumen, la gran poetisa mexicana, en estas poesías de ocasión, adoptaba fórmulas consagradas en la tópica de la poesía de las cortes, que España recibió de la Italia del Renacimiento, pero que tiene sus raíces en Provenza» (carta a Varona, 25-VII-1917). En PHU, *Obras completas*, 9 tomos, edición y ordenación de J. J. de Lara (Santo Domingo: Edic. de la Universidad Nacional PHU, 1976), 3, p. 404. En adelante, nos referiremos a ellas por la abreviatura OO. CC.

¹⁵ Por ejemplo, el ya citado elogio a F. García G. a propósito de su cualidad «conjuradora» de la historia. ¿Evocaba, acaso, la formulación de la investigación histórica como «resurrección de los pueblos a través del yo [del historiador]?» tal como la concebía y practicaba el «inesperado» Michelet? (de cuyo descubrimiento «maravilloso» le da cuentas Reyes [19-V-1914] en desmedro del «enmohecido» Taine y del «conocido» Burkhardt). «Histoire: jugement? Oui, mais avec résurrection»; «L'histoire: violente chimie morale, où mes passions individuelles tournent en généralités, où mes généralités deviennent passions, où mes peuples se font moi, où mon moi retourne animer les peuples» (Jules Michelet, *Journal*, I: 1828-1848 [Paris: Gallimard, 1959], pp. 353, 362). Postulado extremo para una época dominada por la historiografía positivista y factual de Ranke y Taine, recelosa de todo juicio histórico que no se

5) El mensaje de la pluma libre, en sus ejemplos más logrados y deseados, no sólo produce contenidos, sino que también gusta de re-encontrarlos (y re-pensarlos) bajo las modalidades de su estilo ¹⁶.

En conclusión: por la exploración tenaz de su pluma libre, PHU nos demuestra que las energías liberadas por esa actividad van a exceder y complicar —en el nivel de la recepción— los *roles* establecidos por los que la institución literaria identifica y autoriza los géneros de la palabra escrita; complejidad de fronteras discursivas que dificultarán, por parte de la institución, el reconocimiento que ésta pueda acordar a los productos de su pluma: textos situados a medio camino de la palabra «cosa en sí» y de la palabra «para otro», entre la conjuración y la comunicación, entre la ficción y la denotación. Esta contradicción «sufrida» de los *roles* socio-literarios no fue sólo la de PHU, aunque él la haya protagonizado más temprana y hondamente que nadie en Hispanoamérica, es la de nuestra historia; la que engendró ese tipo intelectual «bastardo» bautizado por Roland Barthes como el «*escritor/escribiente*» ¹⁷, y cuya función antropológica —la del excluido que es integrado por su misma exclusión— pareciera ser la «de fijar una enfermedad necesaria para la economía colectiva de la salud» (Barthes, p. 154).

Este es el motivo principal —creo— por el que su obra mayor fue reconocida y confinada, primariamente, como obra de investigador, erudito e historiógrafo: pálido reflejo de una personalidad más intensa cuya mejor creación habría sido «el inmediato magisterio de una presencia» ¹⁸.

propusiera el conocimiento de las «relaciones objetivamente existentes», mostradas a través de «los hechos efectivamente sucedidos».

¹⁶ Por ejemplo: «Hace semanas que deseaba escribirte largamente para contarte de California, y precisamente las cosas que deseaba contar no me dejaban escribir» (25-VIII-1918). Lo que significa que si la urgencia del testimonio bloquea el trabajo de la forma, más vale no enviar un mensaje que se leerá sin agrado, ya que «escribir cartas amenas cuesta esfuerzo» (30-V-1914). Pero —gratificación subliminal y también conceptual de la labor estilística— «el esfuerzo mismo influirá en que tengas una o dos horas alegres después de escribir» (*loc. cit.*). En suma, el trabajo del estilo le permite conocerse y mostrarse como otro a un interlocutor al que se le exige, de retorno, el mismo esfuerzo mimético.

¹⁷ «Chacun aujourd'hui, se meut plus ou moins ouvertement entre les deux postulations, celle de l'écrivain et celle de l'écrivant; ... aujourd'hui, chaque participant de l'intelligentsia tient en lui les deux rôles, dont il "rentre" plus ou moins bien l'un ou l'autre: des écrivains ont brusquement des comportements, des impatiences d'écrivants; des écrivants se haussent parfois jusqu'au théâtre du langage. Nous voulons écrire quelque chose, et en même temps, nous écrivons tout court» («Écrivains et écrivants», en *Essais critiques* [Paris: Ed. du Seuil, 1964], p. 153).

¹⁸ Obra de historiógrafo, sin duda, sus *Literary Currents* (1945) y la *Historia de la cultura en Santo Domingo* (1947); pero obra de *escritor/escribiente*, indiscutiblemente, sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) y la mayoría de sus en-

No voy a discutir el pronunciamiento de la tradición; me interesa, en cambio, interrogar algunos signos de su escritura, especialmente de aquella menos protegida por cauciones filológicas, genéricas o historiográficas. Aquella que más cerca se encuentra de la intersección «maldita»: «demasiado tarde para ser escritores magníficos (de buena conciencia) y demasiado pronto (?) para ser escribientes escuchados» (R. Barthes, p. 153).

LOS PROCEDIMIENTOS DEL ESTILO

Para hacernos una idea más global de lo que PHU entiende por «construirse un estilo» y de los procedimientos que lo integrarían, nada mejor que revisar sus artículos sobre Martí, Darío, Rodó y Alfonso Reyes. En ellos, el buen estilo, el gran estilo va asociado, de modo invariable, a dos requisitos escriturales: al empleo de una palabra *justa* y a su integración en una organización sabia.

El hallazgo de la palabra justa resulta del cumplimiento de un verdadero ritual de depuración estilístico e ideológico. Para PHU se trata de reaccionar contra las fórmulas literarias degeneradas por el uso: hay que restituir a la expresión oral y escrita el «sabor de primicia que tiene toda literatura genuina». Como escribe a propósito de Rubén Darío:

En el estilo... Huyó de todo *clisé*, de toda expresión gastada, como las monedas por el uso; de las «áureas ledas» y de las «tumbas frías», y de los «labios purpurinos». («Rubén Darío», en *La utopía de América*, pp. 305-306.)

Más aún, el núcleo de la revolución modernista consiste, precisamente, en que «impuso un modo de expresión natural y justa, ..., enemiga de las

sayos dispersos recopilados por E. S. Speratti P., *Obra...* (1960), y por A. Rama/R. Gutiérrez G., *La utopía...* (1978). A esos textos añado la caudalosa y reveladora correspondencia con Alfonso Reyes ya citada (*Epistolario...*). Su lectura nos instruye dos veces: primero, del ambiente intelectual hispanoamericano entre 1906 y 1946, de las inquietudes ideológico-estéticas y de las maneras de trabajar de estos dos grandes de nuestras letras cuyo centro de interés y gravitación fue siempre la mejor inteligencia de Hispanoamérica; segundo, nos introduce a los entrebastidores sociales y humanos de las letras y letrados de América, a través de un diálogo desenfadado —modelo de imaginación crítica y sátira menipea— que cumple para nosotros, hoy en día, la tarea no desdeñable de convertir la estructura larga de nuestra historia intelectual (desde los cronistas hasta la época contemporánea abarcando el triple espacio de las dos Américas y Europa) en un acontecimiento pensado, en el día a día de su conversación escrita. Sus diálogos concluyen en 1946, pero sus ecos ayudan a entender nuestro presente.

licencias consagradas y de las imágenes *clisés* al derribar el pesado andamiaje de la ya exhausta retórica romántica» (p. 300). Purificar el estilo significa así liberar al lenguaje literario de los automatismos verbales que envilecen su denominación del objeto, preservarlo de sus envizcamientos en fórmulas manidas ya demasiado oídas, vistas o repetidas¹⁹. Parafraseando al mismo PHU: purificar el estilo es también sustituir una escritura unívoca, «de receta» («que busca el aplauso apelando a todas las perezas que se apoyan en la costumbre»), por otra atenta al matiz, a las complejidades que gradúan las antinomias y que permitan expresar la universalidad humana como armónica y unitaria integración de diferencias (V. n. 23).

PHU acomete esta operación de depuración estilística, cuyas resultantes serán también políticas e ideológicas, con la manía de quien ejecuta un ritual: la naturalidad del discurso (su aparente «fluidez» y continuidad, lo que los retóricos llamaban el *flumen orationis*) es desmontada en sus articulaciones retóricas y semánticas ya oídas. Para ello hay que *escuchar* el lugar estereotipado *desde donde* la frase, la «receta literaria», se emite independientemente de los locutores que las emitan. Un testimonio de esta autovigilancia crítica será lo que escriba a A. Reyes:

Leo *El embrujo de Sevilla*, de Reyles. Rara vez un libro me ha resultado tan igual a lo esperado: otro *Zaigobi* [E. Larreta]. ¿Cómo es posible escribir tan de receta?... «En el centro del patio ríe una fuente diminuta», «Los brazos, serpientes tentadoras, dibujaban en el aire graciosos arabescos, perezosas caricias, espasmos eróticos...» ¿Por qué será que a mí, que no logro escribir quizá sin algo de esas frases hechas, me repelen tanto? ¿O será que realmente las evito? Tengo siempre terror del demasiado lastre de escribir *con fecha*. Hasta en José Eustasio Rivera me molesta la dosis de literatura. (5 de febrero de 1929.)

La tesis implícita es que el lenguaje trivial de los otros (la receta, el lastre, la dosis de literatura) es lo primero que «viene», espontánea e inconscientemente, en el propio lenguaje si uno no lo escudriña como si fuera de otro. Testimonio conmovedor de su lucha inflexible contra el estereotipo, «contra la estrechez mental engendradora de injusticia», dondequiera se la encuentre, comenzando consigo mismo. Otro ejemplo de auto-

¹⁹ Sorprende la modernidad teórica subyacente a esta clasificación y evaluación del lenguaje literario: anticipa (en relación a su primer artículo sobre Darío, de 1910) y casi coexiste (si nos atenemos al segundo, publicado en 1916) con la noción de *singularización* propuesta originalmente por el formalista ruso Víctor Shklovski, en 1917: provocar «una sensación del objeto como visión», y no ya como reconocimiento, mediante la ruptura de los modos expresivos anquilosados por la tradición.

crítica igualmente radical es la desengañada respuesta a A. Reyes sobre las desavenencias ideológicas vividas con sus padres respectivos. A las quejas de Reyes con respecto a sus desencuentros filiales, PHU le reconviene así: «a mí no se me ocurrió encontrarme malas sus ideas, porque de sobra las conocía habiendo sido las mías en otro tiempo» (3 de febrero de 1908). La dialéctica es la misma: el mejor aprendizaje es el que corrige las propias torpezas. La renovación estilística es entonces indiscutible de la crítica ideológica, ya que el desmontaje de verosímiles discursivos, efectuado por la primera, abre amplia puerta al análisis político y social en que sobresale la segunda. Una buena definición del modo de operar de esta inteligencia dialéctica se la encuentra en el párrafo en que PHU define la inteligencia de A. Reyes, su discípulo y luego socios intelectual:

Su inteligencia es dialéctica: le gusta volver del revés las ideas para descubrir si en el tejido hay engaño; le gusta cambiar de foco o punto de vista para comprobar relatividades. («Alfonso Reyes», p. 298.)

Lo curioso de este encomio hecho sobre la prosa de Reyes es que, en realidad, constituye uno de los mejores procedimientos de desmitificación de verosímiles ideológico-literarios en que se distingue... ¡el estilo de PHU! Lo que se admira en Reyes son las propias capacidades llevadas a su excelencia por el deuteragonista ideal. (Sócrates dialogando con Agatón, éste es el fantasma detrás de sus diálogos con Reyes.) El encomio retorna sobre el emisor realizado por la emulación del receptor. Sublimación en espejo, narcisismo proyectado sobre el otro que ambos amigos se reciprocaban, y analizaron, desde temprano en su correspondencia²⁰. Pero, comprobemos lo que deviene el procedimiento en la pluma libre de PHU:

No sabemos romper la lugareña estrechez que se da aires de malicia desengañada (Critizando las miopías nacionalistas que impiden la formación de una confederación hispanoamericana, *OO. CC.*, 5, p. 230);

... ciudad de mucha historia y con poco espacio para contenerla (Sobre Toledo, «Antología de la ciudad», en *Obra...*, p. 201);

²⁰ PHU a AR: «Y de ese grupo [el de México, cf. *infra*, p. 19] tú has sido el verdadero portavoz... Ya sé que tú dirás que yo soy el *alma* del grupo; pero de todos modos tú eres la *pluma*, tú eres la *obra*, y ésta es la definitiva» (30-V-1914). Responde AR, en otra vuelta de la espiral: «Estás demasiado, no digo ya cerca, dentro de mí. Has sustituido a mi conciencia ... tu recuerdo ha funcionado en la forma de una *censura positiva*, y corrigiendo las funestas tendencias de mi verdadera conciencia que ahogada en la crisis, obraba como una *censura negativa*, y aun como un *elogio negativo*» (24-VIII-1914).

Mucho orgullo pero pocos recursos (Sobre la familia hidalga, pero empobrecida, de que provenía Bernard Shaw, *OO. CC.*, 6, p. 285);

... y de todo el que llegó hizo ciudadanos o, al menos, padre de ciudadanos (Con respecto a los inmigrantes llegados a Estados Unidos, «La inmigración», en *OO. CC.*, 3, p. 136);

Yo no llegué a tanto, ni tanto creo (Deslindando el alcance de una diferencia con Charles Lesca, en carta al autor, en *OO. CC.*, 2, p. 389);

... pero nadie sintió mejor que él los soberbios ímpetus, la acre originalidad de la barbarie que aspiraba a destruir (Sobre la contradicción inherente a la empresa civilizadora sarmientina, «El descontento...», en *Obra...*, p. 248).

El lector no sabe qué admirar más: si la economía expresiva de sus antinomias, que condensan en tan reducido espacio tamaña densidad de efectos semánticos, o si la sorpresa que introduce la ruptura imprevista de un paradigma binario (que no alcanza a cristalizar) por un tercer término que le es extrínseco y ajeno. El término opuesto a «lugareña estrechez», es decir, el término habitual que anticipamos como lectores, sería «citadino cosmopolitismo», pero nunca «malicia desengañada», el cual es un término no pertinente, ni común ni mixto, en relación a los términos que componen la oposición inicial. Se trata de un término independiente, irreductible, que seduce al lector en la medida misma que lo hace escuchar *otra cosa* que lo previsto por el paradigma habitual. Sustitución, entonces, de una mimesis que opera reconociendo semejanzas, en la medida que satisface expectativas, por otra que revela insólitos al «extrañar» nuestros criterios acostumbrados, al exceder nuestro horizonte de espera. Desde la perspectiva de la recepción, PHU prefiere *dejar en suspenso* el deseo del lector, y no *complacerlo*, al sustituir una mimesis reproductiva de identidades (*natura naturata*) por una productora de «extrañamientos» (*natura naturans*). El mismo procedimiento disruptor del binarismo puede observarse en acción en las otras cinco expresiones.

Otro procedimiento igualmente frecuente es el que sigue:

La naturaleza no es tan estrecha que no quepan en ella conventos, escribe Anatole France. PHU comenta: trivial observación, porque su pone que se combate el monjío en sí, cuando en realidad se combate el proselitismo que quiere convertir el mundo entero en un convento. (24 de enero de 1908.)

Atenas del Nuevo Mundo [Santo Domingo]. Frase muy del gusto español del Renacimiento; pero ¡qué extraña concepción del ideal ateniense: una Atenas militar en parte, en parte conventual! («La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo», en *Obra...*, p. 335).

¿No se atribuirá a influencia del tropicalismo lo que es influencia de

Víctor Hugo? [Para rebatir la teoría de que la exuberancia y el énfasis en la literatura hispanoamericana son productos del clima, propagada por D'Ors y Ortega y Gasset] («Caminos de nuestra historia literaria», en *Obra...*, pp. 257-258).

La característica común de todas estas reflexiones es que comprenden el mensaje remontándose al lugar desde donde se lo engendró; y este lugar está en las antípodas de lo que el mensaje nos impone interesada y autoritariamente cuando se lo descodifica. La diferencia entre «rumiar» el mensaje *desde su lugar de producción* y descodificarlo *desde el de su reconocimiento* es que, mientras el primer proceso pone en suspenso la aserción gregarizada, proporcionándonos los medios para reflexionar despaciosamente sobre lo denotado; el segundo, en cambio, se contenta con «engullir» inmediatamente lo explícito haciendo oídos sordos al contrato que lo gestó. Sea la exculpación trivial del clericalismo, en el primer ejemplo, o la pomposa presunción de la segunda; en ambos casos —como igualmente en los otros ejemplos— la verdad del mensaje se restablece sustituyendo sus intereses proyectados hacia la recepción (a la violencia de un prejuicio, a la especularidad del chauvinismo) por la inserción del mensaje, con su enunciante, dentro del horizonte moderador de una verdad histórica sin énfasis. A saber: el enemigo social no son los conventos, sino la estrechez mental, dondequiera se la encuentre; el absurdo de asimilar los ideales racionalistas y republicanos de la principal ciudad-Estado griega con los teológico-monárquicos de un centro colonialista. Leer es entonces *escuchar* el contrato subyacente olvidado (porque desdeñado o suprimido) que coacciona y explica el funcionamiento del mensaje en cuestión.

El mismo tipo de lectura se hace para comprender la extensa vigencia y efectos del verosímil literario romántico en Latinoamérica (1852-1882):

¡Nunca se lamentará bastante el daño que hizo en América nuestra pueril interpretación de las doctrinas románticas! La literatura debía ser obra de improvisación genial, sin estorbos; pero de hecho ninguno de nuestros poemas gozaba de la feliz ignorancia y de los ojos vírgenes que son el supuesto patrimonio del hombre primitivo... No leían libros, pero devoraban periódicos, y así, cuando creían expresar ideas y sentimientos personalísimos, repetían fórmulas ajenas que se les habían quedado en la desordenada memoria («Enrique González Martínez», en *Obra...*, p. 288).

Para un cuidadoso lector de F. Schlegel y de Coleridge debe de haber sido no sólo pueril, sino grotesco, que el énfasis —por ellos proclamado— en la conciencia histórica, en la capacidad de observación social y psicológica,

en la libertad imaginativa y en el carácter práctico-teórico de la actividad poética (hacer de la poesía un acto social y de éste un acto poético) hayan sido entendidos en Hispanoamérica como «saber esterilizador», es decir, coartada para nuestra «pereza intelectual y moral». Por contraposición, la reacción didáctica de PHU estuvo precisamente encaminada a enraizar en nuestro medio una comprensión de la actividad artística y literaria como praxis social, como instrumento de construcción de la sociedad, como un «*poder efectivo*» capaz de armonizar la labor artística con el funcionamiento de las otras actividades de la vida, de modo tal que los no artistas tengan imaginación y los artistas tengan sentido práctico («Ariel»). Magisterio social de la actividad intelectual que, indudablemente, lo emparenta a la labor cumplida por Bello, Sarmiento u Hostos. Como remedio parcial, y por esta misma razón, en Hispanoamérica habría que fomentar el desarrollo de «escuelas [literarias] alambicadas y complicadas... que nos obliguen a aprender» (29 de octubre de 1913). Pero esta crítica a la interpretación del romanticismo es también sociológica. El vicio mayor que se le atribuye es el de haber imposibilitado —en lugar de haber producido— una actitud responsable, profesional, por parte del escritor con respecto a la labor literaria considerada como oficio; lo que hubiera estimulado la formación de un auténtico sistema intelectual capaz de haber generado un análisis y una praxis política insobornables frente al inestable y corrupto régimen de partidos que nos gobernaron y gobiernan. Será la labor que se encomiará en el Modernismo, el cual, a través de «su célula psíquica americana», «contribuirá a formar un ideal en la clase dirigente» («Ariel», *La utopía...*, p. 328). Razón de los estudios esclarecedores dedicados a este movimiento y a sus principales cultores: Martí, Darío, Rodó, Gutiérrez Nájera.

El segundo elemento integrante del estilo, la organización: «el otro elemento sin el cual no existe el libro, único capaz de producir revoluciones ideológicas» («En torno a Azorín», *Obra...*, p. 225), se entiende de dos modos distintos, aunque complementarios, según la consideremos en sus obras de juventud o de madurez²¹.

En la primera época, la organización del estilo, configuradora de la estructura del texto, es entendida fundamentalmente como un producto de la *técnica* (igual a «clasificación estricta», a «eficacia», a «reglamentación práctica»), la cual se obtiene «trasladándose espiritualmente a los

²¹ Ejemplo de la primera serían sus «Horas de estudio» (1910), en *Obra...*; de la segunda, todos sus artículos sobre el tema contemporáneo o posteriores a «La utopía de América» (escrito en 1922, aunque publicado en 1925), especialmente sus «Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común» (1930), en *Obra...*, donde se expone sobre el tema.

centros de la tradición», puesto que de lo que se trata es de «alcanzar el nivel del conocimiento europeo» para «desarrollar ideas nuestras surgidas en nuestro ambiente y de nuestra vida actual». Está claro: Hispanoamérica comprende el sentido de su destino espiritual y quehacer histórico *a partir de y desde* el superior poder interpretante del saber europeo. Hispanoamérica figura como el texto «desordenado», históricamente «retrasado» o todavía «inmaduro», que se ordena y comprende desde la civilizada Europa. Conocemos la crítica pertinente a que se hizo acreedora esta formulación culturalista exógena o descentrada con respecto a su propia producción²²; pero, concomitante a ella, está la conciencia igualmente alerta de que «nuestros pueblos hispanoamericanos no deben buscar fuera de sí propios el ideal de su vida» («La obra de J. E. Rodó», p. 337). Esta segunda línea, coexistente con la primera, va a ser la que va a predominar en su segunda época. En ésta, el modelo se dialectiza: la organización engendrante del estilo no se concibe ya en términos de forma y fondo, correlativos a continente y contenido, allá/acá, Europa interpretante opuesta a Hispanoamérica interpretada. La organización del estilo será reflexionada en términos de praxis endógena, en lo que PHU llamó «la cultura social»: aquélla que es «ofrecida, dada y fundada en el trabajo», aquélla donde «aprender no es sólo aprender a conocer, sino igualmente aprender a hacer». Aprender es hacer, y hacer cultura hispanoamericana es simultáneamente *ser*, ejercicio de expresión hispanoamericana; tal parece ser la lección performativa que PHU infiere del acto de hacer cultura, en Hispanoamérica, cuando ésta es asumida como quehacer autóctono enraizado en las artesanías populares (cerámica, tejido, herrería, cantería y, por supuesto, ¡la dulcería!) o en la «arquitectura barroca en manos de los artistas de Taxco o Tepotzotlán» o en la «comedia de Lope y Tirso en manos de don Juan Ruiz de Alarcón» («La utopía de América», p. 4). Tal fue el objetivo práctico de Adolfo Best con los niños mexicanos: invención de un sistema por el que la enseñanza del dibujo conjugara el aprendizaje técnico con la continuidad y re-inventoría de la tradición:

Sistema que consiste en dar al niño, cuando *comienza* a dibujar, solamente los siete elementos lineales de las artes mexicanas, indígenas y po-

²² Actitud «servil y colonial» —escribe Roberto Fernández Retamar— porque «estar “atrasado” o “estar al día” suponen una referencia a un tiempo otro ... ir a ras-tras de una realidad ajena». Justamente éste es el otro aspecto por el que se distingue la obra de José Martí: «Fue el primero en comprender que no se trataba tanto de poner al día cuanto de descubrir, y simultáneamente conquistar, el *tiempo real* del continente: su situación concreta» (*Introducción a José Martí* [La Habana: Casa de las Américas, 1978], p. 79).

pulares (la línea recta, la quebrada, el círculo, el semicírculo, la ondulosa, la *ese*, la espiral) y decirle que los emplee a la manera mexicana..., según reglas derivadas también de las artes de México (*ibid.*).

Luego, la organización del estilo, la estructura sabia de un modelo cultural superior, no hay que ir a buscarlas a Europa o a EE. UU., sino que hay que explorarlas y descifrarlas en esos sistemas de relaciones latentes, microcosmos de nuestra expresión cultural más verdadera, que son las obras de arte: «No pongo la fe de nuestra expresión genuina sólo en el porvenir ... por muy pobre que juzguemos nuestra literatura, *en ella hemos grabado consciente o inconscientemente nuestros perfiles espirituales*» («Seis ensayos en busca de nuestra interpretación», *Obra...*, p. 324). Obras de arte que son homólogas a las *ideas fuerzas*, esas síntesis espirituales capaces de «unificar e iluminar los impulsos dispersos en el espíritu de la raza» («Ariel», p. 331). Las obras literarias mayores se conciben así como otros tantos continentes cifrados, preñados de modelos culturales inconscientes, específicamente hispanoamericanos, todavía inexplorados por nuestra crítica. Las consecuencias didácticas de este *autoctonismo* práctico-teórico son enormes y —creo— todavía no han sido plenamente asimiladas por nuestra pedagogía. Su mensaje metodológico mayor lo desglosaría en tres puntos:

Primero, concentrar la atención americanista sobre objetos culturales generados por praxis autóctonas que traduzcan necesidades expresivas colectivas (comedias de Alarcón, artesanías populares, etc.) y cuya transmisión o enseñanza acople el hecho práctico (producción del objeto) con la reflexión teórica (saber sobre el objeto producido).

Segundo, considerar los diferentes textos autóctonos como otras tantas tonalidades socio-históricas cuyos contenidos desbordan el funcionamiento de un solo sistema signifiante. De aquí la evocación de la cerámica y de la plástica popular mexicana paralelamente a la contribución de Sarmiento y Rodó, o las homologías sostenidas entre poesía y pintura al introducir su estudio sobre las comedias de Alarcón. Método de lectura intersemiótico (y no ecléctico), simultáneamente inmediato y mediato, fluctuante entre el signifiante y el significado; de modo tal que se diría que —para él— el sentido profundo de los objetos culturales comienza con una *sensación* no restringida («*oratio sensitiva perfecta*») a la que se esforzara por encontrarle la *abstracción* que la armonice sutilmente con todos los otros objetos con los cuales esta sensación reproduce el «equilibrio esencial de las cosas» («A. Reyes», p. 298). El resultado de este tipo de lectura es la transformación de sensaciones no pensadas, aunque ar-

ticuladas culturalmente, en una explicada complejidad mayor que suscribe siempre los contornos de una *armonía cósmica*²³.

Finalmente, sustituir la lectura clásico-céntrica a que se nos ha habituado²⁴ por otra que convierta la experiencia del sujeto aprendiz en el verdadero centro del aprendizaje cultural:

Los alumnos deben comenzar escribiendo en la forma simple que corresponde a la simplicidad de sus conocimientos y sentimientos. Después vendrá el desarrollo espiritual, y con él el desarrollo del estilo. Entonces «la mañana» y «el cisne» podrán ser motivo de efusiones líricas que se expresarán en forma literaria. Hasta que ese momento no llegue, la descripción del banco en que el alumno se sienta será un tema de valor educativo mucho mayor que el de aquéllos («Aspectos de la enseñanza...», en *Obra...*, p. 668).

Luego, los monumentos culturales deben ser asimilados por el aprendiz a través de su lenguaje actual, coludido en su situación actual, para, desde allí, ayudarlo a que se remonte progresivamente a la comprensión de los lenguajes culturales más alejados de su experiencia inmediata.

EL MAESTRO VIAJERO

Otra vez, incansable peregrino... Aquí voy ahora atravesando los campos de Texas (9 de junio de 1921).

¿Qué quiso decir Mariano Picón Salas con esta aposición alusiva a Bello y PHU? (p. 71). ¿Se es maestro porque se viaja o el viaje es conse-

²³ Vinculación indudable con la «idea armonista» o el «armonismo cósmico», acuñado por Jorge Manach para referirse a la «idea maestra» ordenadora de la obra de José Martí: «La vieja duda dualista, desconcertada ante la pluralidad de las cosas, agobiada ante el espectáculo contradictorio del mundo físico y del mundo moral, se resuelve, para aquella mente integradora, en la certidumbre de una esencial e inmanente unidad de todo lo real. Así el espíritu como la materia...», en su *El pensamiento político y social de Martí* (La Habana: Edics. del Senado, 1941), pp. 12-13. En términos metodológicos, esta orientación unitaria del pensamiento y práctica críticos de PHU coincide con el objetivo que orienta a toda práctica estructuralista: registrar formas invariantes en el seno de contenidos diferentes.

²⁴ Ya objetada por Martí: «La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria» (*Nuestra América*, en *Obras* [La Habana: Ciencias Sociales, 1975], 6, p. 18).

cuencia de la maestría? En el caso de PHU ambas opciones coexisten²⁵, junto con una tercera: la «angustia ante la perspectiva de no saber dónde vivir ya definitivamente» (20 de abril de 1925). La dificultad de fijar una residencia definitiva²⁶ es consecuencia de su repudio ético por toda sociedad regida por regímenes de partidos que politicen cualquier opción cultural saturando la vida intelectual de pasión política y de nacionalismo irreflexivo. Su bestiario son los «políticos prácticos» y los «anti-maestros»:

Moderna plaga de hombres que de nada entienden y de todo se apoderan, en ansia de mando y de lucro, estorbando la función de quienes ponen saber y virtud a servicio y ejemplo de la sociedad («El maestro de Cuba», en *La utopía...*, p. 273).

Su trashumancia de juventud, entonces, es tanto resistencia contra despotismos locales «recelosos de la dignidad humana», búsqueda de tierra

²⁵ El viaje es *necesario* porque libera de «residuos salvajes» —*infra*, p. 15—, así como también es consecuencia de un temprano reconocimiento intelectual. Por ejemplo, sus dos magisterios en México: 1906-14, cuyos tres primeros años fueron los «días alciónicos»; 1922-24, cuando accede a la invitación de J. Vasconcelos. O la honrosa invitación de la Universidad de Harvard a enseñar la cátedra Ch. E. Norton (1940-41); alta distinción —señala Alfredo A. Roggiano— por tratarse del primer hispanoamericano llamado a ocupar tan alto sitio académico. Véase su documentado *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos* (México: Edit. Cultura, 1961), pp. LXXXII-LXXXIII.

²⁶ Sus primeros cuarenta años estuvieron marcados por todas las vicisitudes surfrientes propias de la inestabilidad política hispanoamericana: ya en plena adolescencia (1896-97), traslados obligatorios entre Santo Domingo y Cabo Haitiano motivados por los recelos del padre liberal hacia el amenazador déspota local. Posteriormente, dolorosos autoexilios de «las tierras infecundas de Santo Domingo [1901, 1932-33] y de Cuba [1904-06]» como también de los vicios y corrupción políticas del ambiente intelectual mexicano que ya lo tenían fastidiado (3-II-1908). País que no abandonó una (1914) sino dos veces (1923) y, además, infructuosamente: «Huí de México, pero me lo traje conmigo», reconoce resignadamente a Reyes (5-IX-1925). Por otro lado, igualmente deceptivos son sus viajes exploratorios por los Estados Unidos: no logró encontrar un espacio vital o formar un «grupo selecto» (*infra*, p. 19) que lo gratificara académica, social o existencialmente. Como información somera recordemos que, de sus tres períodos en Estados Unidos (1901-04, 1914-21, 1940-41), el más difícil le fue, sin duda, el segundo: políticamente coincidió con el más intenso intervencionismo norteamericano en el Caribe (en Nicaragua, Haití, Santo Domingo, Cuba, Puerto Rico), contra el cual reaccionó con decisión (cfr. «El despojo de los pueblos débiles», en *PHU en Estados Unidos*), e intelectualmente le fue imposible resistir la convivencia académica con «gente que no se interesa» y para quienes «la cultura es cosa profesional y no viva» («No sé cómo lograré vivir de aquí a junio y salir con espíritu», escribe desde Minneapolis, 2-XII-1917 y 14-I-1918). Para una comprensión exhaustiva de su actitud y carácter de sus relaciones con los Estados Unidos, país al que admiró críticamente, consultar fundamentalmente su *Epistolario* y el libro de A. Roggiano.

prometida donde dar mejor curso a su «Eros civilizador» (a su *libido sciendi*, E. Martínez E., p. 191), como también desvaído engaño de su exilio, esperanza del retorno a la tierra nativa, no por difícil menos nostálgico²⁷.

Correlativo a este peregrinaje motivado por repudio de coacciones políticas para él insufribles; hay otro subjetivo, subliminal, que encuentra su origen y justificación en el deseo de escribir.

El viaje, el desplazamiento físico del sujeto por diferentes escenarios sociales o naturales, estimula observaciones cuyo desarrollo y validación van a hacerse conscientes a través de la escritura. Si el viaje «alimenta» a la escritura en cuanto le aporta los sucesos de base, la escritura, recíprocamente, interpreta esos sucesos al «digerirlos» durante el curso de camino que ambos realizan en común. Podría decirse que si el viaje proporciona las sorpresas del acontecimiento que la escritura tendrá a su cargo interpretar; la escritura, en retorno, y en no menor medida, acusará recibo de los efectos mutantes del viaje al estructurar sus contenidos en una forma que evoque su trayecto azaroso. Viaje y escritura, en consecuencia, son no sólo interdependientes, sino reversibles: se escribe para viajar tanto como se viaja para escribir.

Por una parte, se escribe como si se viajara en todas las ocasiones en que se programa la escritura a la imagen de un itinerario, o cuando se encuentra el trayecto del viaje en el ejercicio de la escritura. Por ejemplo, para circunscribir el desarrollo de una vocación:

Todos partimos, como naves descubridoras, rumbo al porvenir. Unos van rectos a su fin, seguros de doblar el Cabo de Buena Esperanza; otros, en busca de viejos mundos, encuentran mundos nuevos; unos se lanzan a la conquista de continentes inexplorados; otros, corren en pesquisa de puertos para el comercio...; en fin, se dirigen a regiones solitarias y frías («La obra de J. E. Rodó», p. 341).

O cuando la argumentación evoca un itinerario, como en «Hacia el nuevo teatro». Todo allí recuerda el viaje y la espectacularidad: desde el exordio introductorio («Recorramos a vuelo de aeroplano la historia del escenario»), el marco espacial (Nueva York, Irlanda, Rusia, etc.), el desarrollo temporal (desde la tragedia griega hasta Bernard Shaw), hasta los indicios topográficos por los que se puntúa la evolución del escenario: sombrío interior del templo cristiano, luminosos atrio, plaza, calle, tablado, esce-

²⁷ «Muchos no se lo figuran: yo vivo pensando en cómo podría regresar a vivir a Santo Domingo» (21-IV-1925); consecuencia de su certidumbre de no «sustituir a la patria por la que se debería trabajar» (*loc. cit.*).

nario-carro, escenario-plataforma, etc., hasta llegar a la disyuntiva estética contemporánea del escenario *realista* o *artístico*. PHU pareciera complacerse haciendo estos recorridos escritos por el espacio, el tiempo e, incluso, por el volumen de los temas sobre los que escribe. ¿Temas o densidades culturales? —podría preguntarse— si se recuerda su caracterización del intelecto español («Creo en el espesor del intelecto español», 31 de agosto de 1915), de dos ciudades sudamericanas («lo que hay es una diferencia de *temperatura* en el entusiasmo intelectual entre Montevideo y Buenos Aires», 21 de diciembre de 1925), del sentimiento de las flores («derroche inexplicado de forma y color») o la identificación de los pueblos por sus sabores («Mazapanes de Toledo, melindres de Yepes... Lástima que no quepan en las antologías...», «La antología de la ciudad», *Obra...*, p. 202). Otros tantos cuerpos añorados, convocados por la sensibilidad itinerante de su escritura.

Por otra parte, se viaja para escribir o, extremando la formulación, viajar es ya escribir cuando viajar significa rehacer un diccionario mental para descifrar *hic et nunc* «las verdaderas diferencias íntimas y esenciales» de otra cultura:

Doy gracias a los dioses porque me lo hayan permitido [viajar]. De no ser así, tendría los residuos salvajes que perduran en la mayoría de los «intelectuales» formados en nuestra América: ... No es lo mismo vislumbrar la civilización a través de los libros que verla en los pueblos. De lejos, llegamos a figurarnos que la naturaleza humana no es una; de cerca, vemos que en realidad es una sola, pero aprendemos a conocer las verdaderas diferencias íntimas y esenciales. (Aconseja a Reyes, el 3 de febrero de 1908, para que decidiera su proyectado viaje a Estados Unidos.)

Viajar es confrontar dos experiencias: la lejana del libro, deslumbrada por las diferencias aparentes de las civilizaciones, con la próxima del pueblo, que revela sus propiedades invariantes. El eje de esta tesis es la noción de «residuo salvaje». El mayor «residuo salvaje» es confundir la letra impresa con la expresión inmediata de verdades aceptadas sin discusión, no probadas por la tensión mayéutica que deslinda lo verdadero de lo impostado, que enseña a discernir las invariantes en el seno de la diversidad. Por el contrario, el beneficio del viaje es doble: proporciona un conocimiento próximo y probado del pueblo observado, así como *de la influencia de éste* sobre su observador. El viaje aproxima a la naturaleza humana como tal, facultando el conocimiento de sus «verdaderas diferencias», en la medida que esa proximidad significa también auto-observación de las transformaciones «íntimas y esenciales» que se experimentan

frente a su descubrimiento. Esta es la mayor desventaja del conocimiento transmitido por el libro: no exige una auto-confrontación diferenciadora, no obliga al lector a que se trate él mismo como otro parámetro cognoscitivo de lo observado, a que se considere él mismo como otra variable de su lectura... que es, precisamente, la experiencia inevitable a que obligaría el viaje. Irrupción de otro sujeto, frente a las sorpresas deparadas por otras experiencias, bajo el horizonte de otras expectativas. La diversidad de civilizaciones «vivificadas», todas igualmente humanas, imponen al viajero respetarlas a todas *por igual* en la medida que, tras su aparente diversidad, se siente la unidad de un mismo espíritu humano. PHU lo formula explícitamente con ocasión de sus viajes por España: «siendo varia en extremo, es una, muy una; y nunca lo siento más que al entrar en ella o al salir de ella» («En la orilla. Mi España», en *Obra...*, p. 187). Con el remanente de este saber sensibilizado, el viajero desarma las pretensiones soberbias y mezquinas sobre las que se construyen, por ejemplo, los «manuales como fortalezas de soberbia occidental: civilización significaba sólo civilización de Occidente» («España en la cultura moderna», *Obra...*, p. 448). Viajar erosiona la seguridad que cada nacionalismo tiene de «la superioridad del propio país, porque sabía poco de los ajenos» (*ibíd.*). Viajar, de alguna manera, es ver el otro lado del horizonte físico y mental bajo cuyo imperio se ha ido «acostumbrando a pensar»; como Reyes escribe a PHU: «*no entender algo* significa más bien no estar acostumbrado a pensar en ello» (29 de enero de 1908). Viajar compele a descifrar el paisaje natural o social (que no se ha ido acostumbrando a pensar) como un texto provisto de marcas que, por la virtud de sus marcas *inmediatamente sensibles*, puede corregir y «eliminar los residuos salvajes» del conocimiento libresco; el cual, desde la perspectiva del viaje, debiera definirse como lo que *se sabe* sin haberlo todavía *recorrido*. El recorrido corporal por lo sabido, aunque no conocido, corrige la reflexión unidimensional del letrado de laboratorio (retaceador de libros con libros ajenos) al contraponerla con la imaginación panorámica del viajero, cuya sorpresa *abierta* ante el espectáculo sensible le restituye el contacto viviente con las manifestaciones espirituales de los pueblos que el libro no puede dar:

A propósito de su llegada a New York, el 30-I-1901, escribe: mis impresiones se atropellaban un poco y yo las veía todas a través del prejuicio anti-yankee que el *Ariel* de Rodó había reforzado en mí, gracias a su prestigio literario; no fue sino mucho después, al cabo de un año, cuando comencé a penetrar en la verdadera vida americana y a estimarla en su valor («Memorias», inédito, citado por Alfredo A. Roggiano, pp. XII-XIII).

El viaje rectifica al libro, puede revelar los prejuicios del libro o lo que no está en el libro²⁸. El viaje aparece así como la prueba negativa del libro: lo evoca bajo la forma de su lectura (de su desciframiento), pero lo revierte al revelarlo en sus puntos ciegos. Primacía, por ende, del conocimiento afincado en la experiencia vivida, corporalmente sentida, por sobre el conocimiento puramente intelectual. «No de las ideas abstractas, sino de las ideas encarnadas en los hombres», observa Aníbal Sánchez R. («Pensamiento y mensaje en PHU», *Revista...*, p. 67). ¿Indica esto una sobrevaloración de lo afectivo en desmedro de lo racional? Creo que el proceso sensible, fundador del viaje escrito, no es del orden de la afectividad o de la razón, sino de un proceso más próximo a lo que Mikael Bakhtin evocaba bajo la noción de *cronotopo*²⁹. Veamos más de cerca una observación cronotópica que PHU comunica a AR:

Tranquilizado con la decisión de irme a Europa. ... comencé a sentirme más a gusto en esta Habana puramente transitoria; ... y ahora, aunque la guerra me detiene (...) estoy a gusto, entregado a la observación humana y a la elaboración espiritual. Como en este mundo en que me muevo principalmente... hay mucho elemento femenino, la psicología de acciones y reacciones se hace más delicada y más llena de matices (13 de agosto de 1914).

El gusto por la «observación humana y la elaboración espiritual» se efectúan simultáneamente al desplazamiento corporal por «el mundo en que me muevo». Ambos procesos, configuradores de una misma percepción, se estimulan recíprocamente bajo el efecto intensificador a que los somete la temporalidad reducida en que ambos deben encarnarse: «en esta Habana puramente transitoria». El efecto compresor del tiempo funciona a la manera de un intensificador cognoscitivo que dilata, compenetra y

²⁸ Por ejemplo: «Raras veces conocerá las tablas de valores literarios de México quien no visite el país; porque la crítica se ejerce mucho más en el cenáculo que en el libro o en el periódico» («E. González M.», p. 284).

²⁹ «Saber *ver el tiempo*, saber *leer el tiempo* en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, dado de una vez para siempre, sino como una totalidad en el proceso de una generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres» (M. Bakhtin, «Tiempo y espacio en Goethe», en *Estética de la creación verbal* [México: Siglo XXI, 1982], p. 216). O «it expresses the inseparability of space and time», «the primary means for materializing time in space», «Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movement of time, plot and history» («Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», en M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination* [Austin: University of Texas Press, 1981], pp. 84, 250).

prácticamente fusiona la conciencia del sujeto con la experiencia que le proporciona su recorrido por el espacio psico-social que va atravesando. Viajar, observar, elaborar, dialogar mentalmente con los amigos del «grupo selecto» (*infra*, p. 18) sobre las peculiaridades «crípticas» del paisaje natural y humano son todas actividades por las que se materializa el tiempo en el espacio, actividades cronotópicas por las que una época «deviene no sólo gráfica, sino también narrativamente visible» (Bakhtin, «Forms...», p. 250). El carácter intelectual de esta aprehensión sensible del espacio está subrayado por el empleo del término «críptico», el cual —para PHU como para Roman Jakobson— no significa comprender lo desconocido desde lo ya conocido, sino, más bien, descifrar el código en el cual «no se ha sido enseñado a pensar» mediante la exploración y manipulación de sus significantes en el espacio físico y social. Inversamente, el carácter afectivo que la imaginación libre imprime a la escritura de la historia, sustanciada en una experiencia del viaje como recorrido, como lectura cronotópica del paisaje, explica el sentido supra-racional que adquiere la cita de José Martí traída a colación en su «El descontento y la promesa»: «El espíritu de los hombres flota sobre la tierra en que vivieron, y se le respira» (*Obra...*, p. 248).

UN VIAJERO CAMBIADO POR LO QUE MIRA

Otros, ..., cuentan cómo, después de largo rato de recorrer la pampa, ya no la vemos: vemos otra pampa que se nos ha hecho en el espíritu (Gabriela Mistral) (*ibid.*).

¿Qué función cumple el encuentro del desplazamiento físico con la observación visual dentro de la reflexión ambulatoria del PHU? La frecuencia de miradas que se dan y se reciben en su obra es tan plurivalente como la cantidad de caminos que explora su escritura andariega. Del mismo modo que viajar y escribir se encuentran en el cruce de la lectura, entendida como desciframiento cronotópico —«vivo» en términos de PHU— de paisajes naturales y humanos; la visión —la actividad de proyectarse al otro lado del horizonte mental y físico, bajo cuyo imperio «se ha estado acostumbrado a pensar» (cfr. *supra*)—, también ella, cumple una finalidad cognoscitiva complementaria de la significada por la pareja *escribir-viajar*.

Para comenzar, creo que la acción de mirar, en PHU, es casi siempre correlativa de una *experiencia transferencial*: mirar es participar de la escena mirada tanto como participar a otros, y con otros, del espacio de

lo mirado. Frente a la expectativa de residir en París, a que lo invita su sosias Reyes, PHU le contesta:

Yo no tendría muchas ganas de vivir en París; ... Te aseguro que no es prejuicio romántico: es realidad de mi naturaleza. Yo no soy contemplativo; quizá no soy ni escritor en el sentido puro de la palabra; siento necesidad de que mi actividad influya sobre las gentes, aun en pequeña escala. Y en París yo podría hacer cosas más, pero estaría lejos del campo de acción que me atrae, que es América (5 de septiembre de 1925).

En lo inmediato, residir en el espacio social es interactuar con él, interpelarlo así como acusar recibo de su interpelación; en corto, hacer vida literaria: «eso de escribir para publicar al día siguiente, y sabe en seguida *qué le pareció* al lector; en fin, la vida literaria» (2 de diciembre de 1917). Pero la interacción con el espacio social también es psicofísica, por la influencia que desde él se pueda recibir, puesto que «el espíritu de los hombres flota sobre la tierra ... y se le respira» (*supra*). Aunque —no olvidemos el supra-nacionalismo de PHU— este espíritu humano que «flota sobre la tierra... y se le respira» no se impone sobre nosotros de modo ectoplasmático; se impone de modo sónico y su presencia es visible para quien sepa descifrar sus marcas económicas, históricas o psicosociales inscritas en el paisaje:

Es maravilloso el de este país [el paisaje norteamericano]. No en el sentido *européo*, ¡recuérdalo!... (¿Sabes que Alice Meynell dice que el paisaje inglés es obra de la *propiedad* y el francés del *cultivo*?) (3 de enero de 1915).

Dos semanas después: Baltimore muy interesante. Tiene carácter propio: cuevas, empedrados; muchos barrios pobres; mucha influencia del puerto; muchas iglesias, ... Visitamos la orilla de la bahía de Chesapeake (¡qué fertilidad de bosques y campos las de este país! —no digo cultivo—, no digo nada académico, ... francés, digo *fertilidad, bosque, campo*, lo que en Europa llamarían vigor tropical o cualquier frase así (18 de enero de 1915).

En lo mediato: residir, instalarse en el espacio, es, más bien, apropiarse de él, poblarlo con «la gente de América... cuando sea *nuestra*; individualmente *nuestra*» (21 de julio de 1914). «Nuestro mundo» será ese micromundo desde donde se interpretará y transformará este mundo (8 de mayo de 1914). PHU lo bautizó como «*el pequeño grupo*» (o «seleto», «corto» y, a veces, «la capilla») y le atribuye la paternidad tácita de las grandes obras intelectuales:

Yo he difundido por aquí [Cuba, México] la idea de que ninguna grande obra intelectual es producto exclusivamente individual ni tampoco social: es obra de un *pequeño grupo* que vive en *alta tensión* intelectual (30 de mayo de 1914, también el 8 de mayo y el 17 de junio).

Luego la apropiación del espacio depende, primero, del flujo y reflujo de tensiones intelectuales que se establecen entre los miembros de «la capilla», y segundo, de la efectividad con que esta energía transforma el medio social³⁰. Las reuniones del «pequeño grupo» —tal como las evocan ulteriormente algunos de sus participantes—³¹ evolucionaron desde los psicodramas de aprendizaje sostenidos en México, entre 1906-1914, donde PHU ofició de «joven Sócrates furioso», a las catarsis intelectuales más cautelosas de La Plata y Buenos Aires, desde 1925 en adelante, donde su mayéutica se hizo más indirecta, más «bouvardesca», limitando su corrección al entrecomillado de la «bêtise». «Su mayéutica había sufrido una suerte de corregimiento por la cicuta» —observa A. Reyes. «Alta tensión intelectual» significa, entonces, perfeccionamiento espiritual a través de la intensa relación transferencial, de carácter agonal, a que se someten las ideas encarnadas en los hombres y los hombres concebidos como modelos reducidos de su paisaje. Las ideas se confrontan como destinos personalizados y los hombres se someten a altas tensiones en la convicción de que el diálogo con las primeras, encarnadas en los segundos, revelarán («expresarán», escribiría PHU) la verdad del paisaje inscrita en sus es-

³⁰ No desdeñable, ya que en México, entre 1907 y 1911, las realizaciones socio-culturales de este «pequeño grupo» se orientaron a crear y desarrollar un sistema intelectual alternativo al del positivismo imperante, protegido por la dictadura porfiriana, a través de la promoción de diversas instituciones culturales: la Sociedad de Conferencias (1907), el Ateneo de la Juventud (1909) y la Universidad Popular (1911). PHU llamó a este período creador «los días alciónicos»: «ritmo jocundo en la gran palpitación de la fecunda madre», «súbita revelación de suprema armonía» («Horas de estudio», p. 49).

³¹ «Y en aquella limpia aldea [La Plata] el diálogo de esos dos hombres creó una tensión nueva. La amistad con don Pedro, con el viejo [Alejandro] Korn, ha sido desde entonces un «título socrático»» (Enrique Anderson Imbert, «Pedro Henríquez Ureña», en *Sur*, núm. 141 [1946], p. 34). E. Martínez E., ajeno al grupo, pero no al estímulo intelectual de PHU, testimonia: «Sabía dialogar y mantener el diálogo en la justa tensión de una cuerda de instrumento. ... debo confesar que con él se me ocurrían más ideas que con nadie... Me llevaba al paroxismo de la paradoja, que sabía suscitar, alentar y combatir» (pp. 208-209). A Reyes: «Dondequiera que se congrega la gente, ... allí estaba Pedro, con su interrogación implacable, para deslindar lo cierto de lo dudoso, ... para aquilatar la sensibilidad, la probidad, la autenticidad de cada uno. Artífice de la mayéutica, hacía surgir a flor del ser las virtudes que se ignoraban» (p. 164). Y en el mismo sentido, testimonian también Ernesto Sábato, José Vasconcelos, Julio Torri y otros.

píritus. Hombres y paisajes, otra vez, son caminos a recorrer y descifrar. Pero si hasta ahora los procesos transferenciales examinados han sido todos de naturaleza consciente, es importante notar que a éstos PHU contrapondrá otro tipo de aprendizaje, fundado en otro tipo de transferencia: el *que van a ejercer las marcas del paisaje sobre el inconsciente del observador*.

Y ésta es la segunda gran función que cumple la mirada tematizada por PHU en su intelección del mundo americano. Es el tipo de instrucción que testimonia nuestro epígrafe: «después de largo rato de recorrer la pampa, ya no la vemos; vemos otra pampa que se nos ha hecho en el espíritu.» La novedad de esta mirada revertida, que hace del sujeto otro objeto —como un fotógrafo fotografiado por su misma fotografía—, es que expresa, primero, un conocimiento inédito del objeto y, segundo, que el conocimiento producido es de tipo involuntario y se efectuó de modo impensado; puesto que el sujeto no es consciente del proceso que sustituye en él lo fáctico por lo inteligible.

La expresión más inmediata de este conocimiento es que se realiza pasando por el cuerpo del observador, tomando en cuenta los efectos que el paisaje observado ejerce sobre la totalidad del observador. Conciencia de la permeabilidad del observador frente al paisaje, lo que significa que el observador, en realidad, es mucho menos un observador imparcial y objetivo que un mirón interesado y poroso que, por su mismo interés, es cogido e incorporado al espectáculo y quizá, también, hasta moldeado por él. La novedad de esta mirada «agarrada» por el paisaje, el conocimiento que nos aporta, es que la relación visual entre hombre y paisaje se efectúa simultánea y recíprocamente en activo y en pasivo: el mirón aprende (y aprehende) en la medida misma en que es absorbido y también revelado por lo que mira. El paisaje «se ofrece a la mirada», pero se ofrece dinámicamente, ya que tiene el poder de cambiar y de moldear a su contemplador. El paisaje visto actúa sobre el inconsciente de la mirada de modo similar a lo que nos revela la toma de un film vista en cámara lenta, a saber: los efectos significativos máximos del inadvertido comportamiento mínimo. La dilatación del segundo por la cámara muestra los cambios instantáneos de una actitud, o de un comportamiento, en el tiempo micro-secuencial de su cambio, haciendo así posible ver dos veces: el espectáculo en general junto con los acontecimientos que lo cambian y *durante la fracción del segundo en que lo cambian*. Esta doble visión de América, captación del paisaje en su *devenir* (a ejemplo de Rodó), es la que seguramente explica la exigencia «indefinida» de su formulación final del americanismo: «ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en

la historia» («Seis ensayos...», p. 249). Sea sustancial (temas) o funcionalmente (ficción o historia), el americanista debe esforzarse por ver la «realidad» americana en su «renovación perenne», considerándola bajo la presión del movimiento y dando cuenta de los cambios cualitativos que ese movimiento introduce dentro de la visión del paisaje. De ahí la importancia y frecuencia de observaciones hechas desde «trenes en movimiento», miradores urbanos y calles —sobre todo calles— donde se puede «tomar la temperatura humana e intelectual» de la gran ciudad. Si la calle es tan importante («entregarse a la calle», «amigo de la calle» son expresiones insistentes en su correspondencia con Reyes) es porque es allí donde se procesan las interacciones humanas en toda su vulnerabilidad y extrañeza. La calle, la «entrega a la calle», es la mayor experiencia social que se pueda proporcionar al inconsciente del ojo para el conocimiento y formulación de nuestra expresión más verdadera. En la calle, el ojo de PHU todavía puede sorprender la humanidad de la muchedumbre³².

En cuanto al carácter impensado con que distingue esta acción visual revertida (simultáneamente atenta, absorta y entregada al espectáculo de América), su enigma quizá se vincule con la opacidad del objeto contemplado: una América alternativamente ponderada y repudiada, con respecto a la cual PHU defendió con energía una convicción invariable: de que la visión del espectáculo humano y natural de América significa siempre *muchísimo más de lo que nadie siquiera puede sospechar*:

Simplifiquémoslo: nuestra literatura se distingue de la literatura de España *porque no puede menos de distinguirse*, y eso lo sabe todo observador. Hay más: en América, cada país, o cada grupo de países, ofrece rasgos peculiares suyos en la literatura, a pesar de la lengua recibida de España, a pesar de las constantes influencias europeas («El descontento y la promesa», p. 257).

Esta insistencia en la fisonomía y expresión propia de Hispanoamérica —afirmada aquí en literatura, antes sobre la lengua y a través de ésta difundida a toda la cultura— revela, por contraste, una preocupación acuciante y paradójica: la de que su observación americanista pueda, sin embargo y a pesar de todo, dejar escapar sentidos profundos de la reali-

³² A. Reyes, siempre fiel a sus consejos, responde a PHU este curioso párrafo de *flâneur* urbano y no ya pampero: «Y París oscuro, con las luces encendidas desde las nueve de la mañana, ... Y uno pasa por todas esas calles donde el solo hecho de andar y ver es ya vivir suficientemente. Y esta luz extraña, de otro planeta, que cae sobre la ciudad [se refiere a la del impresionismo, a Monet en particular] ..., nos hace pensar nuevos pensamientos, todavía indiscifrables para nuestra misma conciencia» (19-XII-1926).

dad americana amenazados, además, de inminente desaparición³³. En este respecto, su postura es similar a la deceptiva alternativa del antropólogo: o testigo impotente de culturas desaparecidas cuya observación es imposible repetir (pero que otro viajero anterior sí pudo observar: Cortés, Bernal Díaz o el Inca) o viajero consternado de su presente a la siga de realidades autóctonas que desaparecen bajo sus mismas narices o que, muy a menudo, no percibe porque carece del concepto capaz de configurarlas en todo su espesor significativo.

Creo que la mirada revertida quiere prevenir y compensar estas impotencias del conocimiento positivista y factual frente a la plenitud de América. La práctica de la mirada revertida, en el dominio visual, viene a satisfacer la autoexigencia de dar cumplida cuenta «actual» de una totalidad americana que, aunque visible, no podía ser ni percibida ni comprendida porque se carecía de los sentidos «humanos» requeridos para configurarla. La tarea de la mirada revertida sería, precisamente, la de registrar esos sentidos profundos del espectáculo para los cuales la inteligencia factualista o puramente abstracta no dispone todavía de un concepto globalizador. La superación de estas dificultades —las de ser contemporáneos «actuales», «humanos» y «afectivos» con América— es la que se elogia dos veces en Martí: por una parte, en su estilo: «‘actual’», «expresión de la vida múltiple y complicada de la época», «personal y ‘humano’ y siempre rico de pensamiento» («Martí escritor», *La utopía...*, p. 291); por otra parte, en sus «dos empeños superiores» que inspiraron siempre su pensamiento: «uno, de afecto, hacia nuestra América, que él sentía y conocía en su vida cabal, desde sus cimientos indígenas hasta sus ansias de todos los vientos; otro, de razón, la urgencia de dar a la sociedad humana organización nueva» («Martí», *La utopía...*, p. 294).

Este «empeño de afecto» ante el panorama de América, en términos ópticos, se traduce en una mirada que se deja invadir *sensiblemente* por los objetos en que se abisma ¡a la manera de la mirada enamorada! La percepción visual del objeto deja de ser distante, geometral (como la que se produce dentro de una organización abstracto-matemática del espacio), para transformarse en una percepción inmediata, «táctil» (como la psicofisiológica, la que no hace abstracción de la impresión visual subjetiva), más interesada en la «atmósfera» impregnadora de los objetos que

³³ «Está en crisis el arte popular genuino: en muchos países —los de nuestra América española entre ellos— va camino de desaparecer. Es una forma de cultura que expresa *el sentido de la tierra*. Lamentable visión la del futuro, en que las artes populares hayan perecido bajo la opresión de la imprenta, el cinematógrafo, el fonógrafo y la radiotelefonía...» («Música popular de América», en *La utopía...*, p. 412).

en la perspectiva lineal que los ordena³⁴. El verdadero privilegio visual de esta «mirada atmosférica o táctil» es que, al liberarnos de la mirada ideal a que nos conmina la perspectiva, hace surgir la profundidad desdeñada (¿resistida?) del campo visual donde cada objeto y «cada lugar tiene su modalidad propia y su propio valor» (p. 42).

Concluyendo. Su convicción de la significación trascendente de América y su manera de interpretarla, epistemológicamente, no le viene a PHU de un pensamiento neokantiano —aunque así pueda parecerlo el diálogo fecundo entablado entre las propiedades sensibles del mundo que percibió con las de su propio entendimiento—³⁵, como tampoco freudiano³⁶, a pesar de la importancia que adquieren los procesos inconscientes en su reflexión crítica, necesarios para explicar «*nuestros perfiles espirituales*» o las capacidades creadoras de los «hombres magistrales» (que ocupan el lugar del «genio» en las especulaciones estéticas románticas) o el «empeño de afecto» operante en la mirada introyectada. Su lectura de América

³⁴ Erwin Panofski distingue dos tipos de percepción visual: la geometral y la natural o inmediata. Mientras la primera sólo opera dentro de un espacio enteramente racional, que hace abstracción de la impresión visual subjetiva, la segunda se niega a transformar el espacio psicofisiológico en espacio matemático, no prescinde del contenido propio y autónomo de cada objeto, no transforma su realidad sustancial en relaciones ideales homogeneizadas por la perspectiva. En síntesis, «el espacio visual de la percepción inmediata concuerda en un punto con el del tacto: ambos son desiguales y no homogéneos» (*La perspective comme forme symbolique* [París: Minuit, 1975], pp. 41-43). Marisa D. Emiliani, en su estudio prologal, acuña el término de «perspectiva atmosférica» para referirse a lo que la mirada geometral *no ve*: intensidades lumínicas, gradaciones del color, textura de las materias, en una palabra: el «aura» de los objeto (cf. p. 8).

³⁵ Lo que ocurría es que su percepción le informaba menos de los *a priori* de su entendimiento —como él a veces creía— que de un mundo cuyo registro sensible tenía mucho que ver (por no decir homólogo) con la manera como operaba su propia mente. ¿Estamos diciendo que su pensamiento operaría a través de las mismas materias sensibles que la naturaleza americana observada y de la cual, por lo demás, nunca quiso distanciarse? Es lo que afirma E. Martínez E.: «Tenía seguridad asentada en la tierra, aunque manejaba un instrumental de biblioteca. La letra impresa no le había embotado los ojos para extasiarse con las obras de arte silvestre de la naturaleza; la piedra tallada, pero también la guija (...). ¿Cómo, entonces la naturaleza selvática no era otro continente —americano, supóngase— que el de los parques y jardines —el paisaje europeo—? ¿Convivían en él las especies aborígenes y las de invernáculo? (...) debo reconocer que lo que más le debo, aunque resulte paradójico, es mi declinación hacia lo rústico y popular, alejándome de lo libresco y mnemotécnico» (pp. 200-201).

³⁶ Cuya teoría psicoanalítica escogió ignorar y, a veces, ridiculizar: «*froid*, pronunciación alemana... suena... como *fród*, es decir, *fraud*, fraude». «Creo que ya puede decirse que [el psicoanálisis] ya se está desacreditando. Me alegro, porque no había tenido el tiempo de leerle» (21-III-1918).

parece provenir, más bien, de una práctica *avant la lettre* de esa *lógica de lo concreto* deducida por C. Lévi-Strauss de los mitos americanos. ¿Qué ha sido sino eso su conocimiento del paisaje americano como efecto de un «recorrido», su praxis transferencial a través de los grupos cortos, su conocimiento cronotópico del paisaje a través de la autovisión distanciadora y su depuración dialéctica del lenguaje? Otros tantos esfuerzos por escuchar, ver y expresar el paisaje y la lengua de América de un modo original, es decir resistiéndose a heredar y a reconocerse en las fórmulas ya «fechadas» o «recetadas» por la tradición.