ESTUDIOS

Caracteres de la Literatura Contemporánea ¹

LA Crítica ha observado lo que llama don Federico de Onís una “crisis universal de las letras” que principia hacia 1880. En Hispanoamérica dió la señal el primer libro importante de Darío: *Azul...* (1888). Pero el movimiento tenía raíces europeas. Por acá se denominó Modernismo, y así ha pasado a la Historia literaria en nuestros países.

Indico el Modernismo como punto de partida de las innovaciones en América, pero no lo estudio. Me fijó sobre todo en las direcciones posteriores de las letras. Refiérome, las más de las veces, al mundo hispánico, pero sabemos que existe notoria solidaridad ideológica en la producción literaria de naciones y lenguas diversas, en un período determinado.

No hago la historia de las escuelas contemporáneas. Mi síntesis mira a los criterios estéticos y a las direcciones de la cultura. Hay que vincular las letras con las corrientes de la Filosofía y de la Ciencia coetáneas. De antemano acepto el reparo de incompleto que puede hacerse a este trabajo. No pocos puntos que solos darían tema para una disertación, aparecen no más que mencionados. En cuanto a obras y autores, no consigno sino los títulos y nombres necesarios para ilustrar o confirmar los asertos.

Tiene la poesía lírica una como primacía en representar las innovaciones. Al paso de éstas, los géneros todos quedan estremeci-

dos, y algunos, considerablemente alterados; pero el poeta lírico se adelanta en percibir los signos nuevos. La novela y el teatro, a virtud de su vasto alcance social, pueden, al cabo, influir más, difundir mejor el sentido del arte y de la vida cuando la sensibilidad renueva sus reacciones. La lírica, sin embargo, se penetra con singular plenitud de las esencias revolucionarias. En el Modernismo es evidente el fenómeno. La revolución modernista traza su curva firme de 1888 a 1916, aproximadamente. En América y en España las realizaciones más reveladoras del movimiento son líricas. Díganlo algunos nombres: Lugones, Herrera Reissig, Díaz Mirón, Amado Nervo, González Martínez, Guillermo Valencia, Santos Chocano, Agustín Acosta, Fabio Fiallo, Ismael Enrique Arciniegas, Armando Vasseur, Juana de Ibarbourou, Ricardo Jaimes Freyre, Gabriela Mistral... En grupo aparte los mal llamados precursores: el mexicano Gutiérrez Nájera, el colombiano José Asunción Silva y nuestros Julián del Casal y José Martí. En efecto, es impropio llamarlos así porque en cualquiera de ellos el Modernismo presenta ya su esencial orientación estética. Cabría, eso sí, ver en algunas estrofas de Martí sorprendentes anticipaciones de la poesía postmodernista.

En cuanto a España, el Modernismo fué allí un episodio paralelo, coincidente y hasta identificado con el Novecentismo. No llega a ser en todo la misma cosa, porque en los escritores españoles que empiezan hacia 1900 (algunos fijan el año de 1898), había dimensiones que no fueron centrales en el Modernismo, como el nuevo espíritu docente, los estudios filológicos rigurosos, la crítica a la vieja política.

En la lírica española de los primeros años del siglo prendió el aliento de Darío. Salvador Rueda, Villaespesa, Antonio y Manuel Machado, Emilio Carrere, Eduardo Marquina, Valle-Inclán, distan mucho, estéticamente, de Núñez de Arce y Campoamor, por ejemplo.

No me detengo mucho en el Modernismo. Pero como al cabo, aun siendo un episodio casi agotado, fué en sus años de boga una fuerza renovadora, bien está que apuntemos algunas de sus características. Realiza cambios formales. El verso endecasílabo se alivia del ritmo tan marcado con que lo abrumó Quintana; sus acentos métricos no se rigen por las exigentes pautas que el siglo XIX heredó y respetó. El endecasílabo de los modernistas es más flexible

y ligero, si bien Díaz Mirón en muchos poemas y Darío en no pocas estrofas tienen líneas quintanescas.

El alejandrino alcanzó auge singular. Claro que no lo introdujeron; pero lo rehabilitaron. El siglo XIX lo había dejado muy al margen. Además, ganó en unidad al desvanecerse un tanto la cesura que lo dividía en dos hemistiquios de siete sílabas. Este desvío hacia la cesura marcada tampoco está sin excepciones: el soneto "A Margarita" de Darío muestra alejandrinos en que la pausa interna persiste, con el consiguiente aumento rítmico.

El verso de nueve sílabas se restituye también. Luce su gracia en "El clavicordio de la abuela". Tanto este eneasílabo como el alejandrino tienen precedentes nada menos que en los orígenes de la literatura española, en poetas del siglo XIII. De modo que el Modernismo se pronunció contra el pasado literario inmediato y a favor, en ciertos rasgos formales, del pasado remoto, a más de su afinidad con figuras del siglo de oro, como Góngora. Esta vuelta a los clásicos cuenta con más ejemplos en la poesía postmodernista, según veremos.

La rima se enriqueció. La consonancia fácil, convencional, gastada, se desechó. Por otra parte, el verso libre subió a luciente dignidad. El léxico aventó su paja. Un caudal considerable de voces lo renueva. Basta comparar a Casal con Bécquer para notarlo.

La estrofa no se salva en la sacudida. El cuadro estrófico de las Preceptivas se altera. La quintilla, el quinteto, la octava, la décima, casi desaparecen. La octava sobre todo, así la real como la italiana, no halla cultivadores. La décima no es tan desdeñada. Darío ganó un concurso, en su mocedad, con una en que pintó a Campoamor. Chocano y Agustín Acosta las tienen en su ejecutoria. En décimas cantó al gaucho Lugones y en quintillas al solterón. De todas suertes, campea una libertad que se desentiende de los módulos seculares.

El soneto persiste. Se escriben en endecasílabos con tal o cual desviación de la norma clásica; pero los más de ellos se componen en alejandrinos. La oda de Quintana, de Heredia; la silva de Bello, son formas que el Modernismo desecha. En cambio rehabilita, además de lo mencionado, versos de gaita gallega, conforme advirtió Menéndez y Pelayo, al oír juicios erróneos sobre el poema "Pórtico" de Darío.

Los modernistas hacen innovaciones temáticas. Algo traían de la emoción romántica, notoria en Nájera, en Urbina, en Díaz Mirón. Los dos primeros, a vueltas de una gracia que ya no es nota del Romanticismo, líganse a éste por hilos de sensibilidad quejumbrosa. Y Díaz Mirón guarda el ímpetu y la rotundidad de las octavas de Espronceda.

La influencia del Parnasianismo (sensible en algunos modernistas como el argentino Leopoldo Díaz), la de Verlaine, que fué intensa, la de Poe, entre otros, comunicaron al Modernismo un aliento lírico que no obstante la diversidad de sus notas, salva la coherencia. En los temas abundan los tomados de Grecia. El Paganismo entra por mucho en el ideario. Recuérdense "El coloquio de los centauros" y el "Responso a Verlaine". Los motivos versallescos contribuyen a ese contenido de frivolidad mundana que colora parte del Modernismo. Lo hispanoamericano interesa arqueológicamente y con cierto sentido telúrico al modo de Chocano, aunque Darío en el canto "A Roosevelt" tiene notas vitales. Lo oriental atrae a los modernistas, en asuntos búdicos y del Japón y de China. Es el encanto de lo exótico que sedujo a Leconte de Lisle y le dictó sus *Poemas bárbaros*.

En los poetas de capacidad filosófica como Darío y Nervo, la noción de la fragilidad de todo lo humano asciende a muy sensible plano. La mujer señorea buen número de cantos.

En este movimiento, como en cualquiera otro, hay, junto a un fondo común de época, el aporte de las individualidades. El arte se resuelve, al fin, en lo individual, que es irreductible a ideas generales. Por eso no puede regir un Racionalismo estético.

Las transiciones no tienen fecha rigurosa. El Modernismo extiende su mejor vena hacia el segundo decenio del siglo; pero prosigue la técnica aunque disminuye el mensaje. En tanto, nuevas tendencias lo minan. Se sitúa entre el Modernismo y las escuelas posteriores y actuales, Juan Ramón Jiménez, "el andaluz universal". Su arte, libre de elementos extraños a la poesía, ve pasar estéticas y gustos y modas, sin perder la esencia que lo eterniza. Gabriela Mistral, de otro sesgo, y aunque en rigor vinculada al Modernismo, logra también valor autónomo y la sentimos sin pensar en escuelas.

Hay tres fuerzas líricas que representan bien la poesía de los últimos cincuenta años: las de Darío, Juan Ramón Jiménez y Pablo

Neruda, aunque en torno a ellos aparecen figuras de mucho relieve que no siempre siguen la estética de esos tres grandes poetas.

Darío y Juan Ramón son hoy clásicos, en el sentido de lo perdurable de su obra. Neruda tiene potencia invasora. Asistimos al influjo de su obra.

El poeta de Nicaragua es plástico y colorista. Cisnes, blasones, estampas versallescas, paganismo, devoción por la América fragante son sus temas; y cansancio, y terror de morir. Encontró la sonoridad de la línea sin afearla con la rotundidad oratoria que todavía era lastre de Díaz Mirón. Su instinto musical se gasta a veces en lo exterior, es cierto. Pero sabe también de registros íntimos. Lo alado y lo leve señorean buena parte de su obra. Cincela y bruñe, pero no lo rige la impasibilidad que pretendieron los parnasianos. Miró espantado a lo misterioso del sér. Pecó, fué mundano señor y al cabo se prendó de la austeridad cartuja. La crítica declara, en la pluma de Américo Castro, que habría que remontarse a épocas áureas españolas para hallarle semejante en grandeza.

Juan Ramón Jiménez está en la transición de Darío a las escuelas novísimas. Por los temas es difícil asirlo. Cualquiera que toque, el canto vive en él de emanación. Nadie acude menos al efecto. Las cosas lo impresionan, pero no en sus contornos, sino en el existir esencial. Nos entera, sin grandilocuencia, de un trasmundo que él percibe. No es el poeta de los temas; su tema es el mismo siempre: la Poesía, raíz del cosmos, que vuela en sus estrofas. Siente uno el sacerdocio estético de Juan Ramón. Ningún místico estuvo más seguro que él de comunicarse. La comunicación mística es arrobo de lo divino y presencia. La de Juan Ramón es familiaridad con esa forma última de la verdad que es belleza y late en la materia, en la ola, en el pino, en el crepúsculo, en el ángel, en la cuita... De literaturas extrañas, de los pueblos nórdicos de Europa ya se vuelven los ojos a este hombre de lírica neta para estudiarlo y revelarlo. Su paso por el idioma es un acontecimiento de la cultura moderna.

Pablo Neruda es de la tierra de Gabriela y como ella se cansó de su nombre. Leemos su *Crepusculario*, su *Residencia en la tierra*, y nos sentimos en atmósfera que no es la de Darío ni la de Juan Ramón. Neruda entroniza lo irracional en caudaloso fluir de sensaciones inconexas. El mundo físico se disuelve a sus ojos.

Formas, luces, olores, sonidos, asperezas, auroras, pétalos, vulgaridades cotidianas, lo perverso, lo impoluto, todo en torrente angustioso corre por el cauce de su verso. Es poeta sensorial; pero sus sensaciones se le tornan dramáticas; lo asedian, lo abruman. Heráclito parece meditar otra vez sobre lo inestable del sér. Es Neruda que no le encuentra soportes tranquilizadores al mundo. La memoria de Neruda registra imágenes de astros acabados de encender y ropas raídas y niñas asustadas y barcos que zarpan al amanecer y marineros cuyo amor envidia, porque "besan y se van". Habla de los "metales azules" de la noche. Neruda no es musical. A primera vista parece verboso. No lo es. Su léxico luce como grabado. Tiene mucho de lapidario. ¡Qué horror el suyo a las cosas establecidas!

En punto a prosa, la del período modernista difiere de la que se escribía en la segunda mitad del siglo XIX, así en España como en América. Ya observé que los escritores españoles del novecientos dan a las letras una densidad que no es nota general del Modernismo. Las figuras nos son familiares: Unamuno, Ortega y Gasset, Maeztu, Azorín, en el ensayo; Menéndez Pidal, Bonilla, en el movimiento filológico que suscitó Menéndez y Pelayo. Es generación preocupada por dos urgencias: la vida pública española (el Estado) y la alta cultura. De dos maestros agónicos se levantaba el grito: don Francisco Giner y don Joaquín Costa.

La prosa de Valle-Inclán no pertenece a ese grupo. Representa la estética modernista. Compárese el primor de sus *Sonatas* con las novelas de Galdós y de don Juan Valera. El clima es otro. La prosa de fines del siglo exhibe un sosiego, una circunspección que no enturbian ni los pasajes más escabrosos de *Pepita Jiménez*. Hacia el novecientos y después se torna más ágil y es más desembarazada su sintaxis, aun en Ricardo León, que conserva mucho del viejo ritmo.

En América la prosa del período modernista se produce en tres direcciones. Modifico algo, simplifico la clasificación de Luis Alberto Sánchez. Una dirección estética. Puede representarla Rodó. Una erudita, filológica. Baste recordar a Pedro Henríquez Ureña. Una política, de preocupación social, que encarnó un día el peruano don Manuel González-Prada, todavía a fines del siglo, y ha sido tema del mexicano José Vasconcelos, sobre todo en los últimos

años. En una cuarta dirección, estaría la novelística hispanoamericana que durante nuestro siglo ha ido acentuando los temas vernáculos, de tal suerte, que hacia 1930 en los países del Plata llaman *nativismo* a esa tendencia. Javier de Viana y Horacio Quiroga la fijan en el cuento, pero penetra también en la lírica, fenómeno este último que ya debe fijarse fuera del Modernismo.

Esta sumaria mención de las realizaciones modernistas sirve para advertir que registran una crisis, un cambio en las letras, así en los módulos formales como en los temas, o mejor quizá, en el modo de tratarlos. El movimiento alcanzó su vigor y organización en Hispanoamérica. Hoy se le estudia en las cátedras de Literatura, no sólo en países de nuestra habla, sino en casi todas las Universidades de los Estados Unidos.

Fué la crisis de un ideario estético secular que había perdido las esencias y conservaba el almacén frío y rígido. No fué una negación de lo clásico genuino, sino de lo convencional y rutinario. Esto, en cuanto a la técnica, pues en lo que respecta a mensaje, el Modernismo, sobre todo en sus raíces europeas, era ya, aunque no muy resueltamente, una revolución esencial, esto es, un síntoma de disolución de no pocos valores. La Filosofía y los dolores sociales lo alimentan; por eso lo tiñen de descreimiento. Por acá, en América, la polémica en torno al contenido estético nos veló el fondo de rebeldía que, vacilante y todo, late en esa lírica. La voluntad disolvente es explícita en un González-Prada. Pero no digo eso, sino que llamo la atención a la actitud general del Modernismo. Entre sus poetas los hay que sólo podrían responder de su individualidad, no de las fuentes ideológicas que en ellos se vierten y resuenan. Nietzsche cala en el pensamiento. La quiebra del Racionalismo se acrecienta. El clamor de los humildes, que van a ser los fuertes, va estremeciendo la Literatura, primero en palpitaciones aisladas; luego en obras de tesis y hasta en doctrinas que sostienen la misión social del arte. Esto requiere explicaciones que no hago aquí. Me limito a mencionar lo que en mi libro *Teoría de la Literatura* estudio con el nombre de "ley de solidaridad". La Literatura es *solidaria*, es decir, no vive desvinculada. Por mucho que rehuya hacer labor de tesis, todavía la alcanza la cultura de la época. Hay en las creaciones de importancia un contenido que no intentó el autor. A veces está implícito o aflora en notas balbucientes. Cuando

una civilización va a disolver parte de su hechura, las letras, lejos de encerrarse, asustadas, son voceras de presagios terribles. Sigilosamente penetran en el poema, en la novela, en el drama, las fuerzas de desintegración. Conviven lo viejo y lo nuevo en una misma época, y las verdaderas revoluciones, que no son ruidosas, ni externas, ni de fecha determinada, sino graduales y silenciosas, no dejan zona sin afectar, en la intrincada organización del mundo.

En épocas orgánicas, de equilibrio duradero en la hechura social, la Literatura se atiene a las pautas, y las voces discrepantes no prevalecen. Dígalo el siglo XVII, que es uno de los más convencionales de la Historia, junto al XVI que había sido crítico y alterador. Hacia fines del siglo pasado empiezan a aflojarse los resortes de la sociedad. Las letras participan desde entonces en la reorganización, aunque hay momentos confusos en que ni la sociedad ni el arte saben lo que quieren. Pero hay un signo que denuncia, así en la vida como en la literatura, el tránsito a otro estado de cosas, y es la actitud semianárquica. Se desea como descansar de las normas en una especie de juego reparador, antes de ceñirse de nuevo al orden.

Algo de esto pasó con el Modernismo, si bien en un grado inicial. Hoy parece moderado lo que ayer escandalizó a los espíritus conservadores. De 1925 a nuestros días, año más o menos, se exacerbaba la crisis. Apenas dejan norma literaria en pie las escuelas nuevas. A sus ojos, los modernistas fueron discretos, parcos en la rebeldía. De aquellas figuras, quedan algunos notables, como González Martínez y Guillermo Valencia. El lector medianamente enterado sabe que no gozan del predicamento que tuvieron hacia 1915. Aun Lugones, que era, quizá, el modernista más versátil y adaptable, pues quiso ponerse a tono con más de una tendencia, asistió en sus últimos años al desvío con que los nuevos miraban su obra. Claro que me refiero a esa inevitable postura de cenáculos y revistas. En la cátedra, en la historia de la literatura, en publicaciones como la REVISTA IBEROAMERICANA, rige otro criterio: se aprecia ese pasado como época que tuvo su expresión propia y dejó cosas de vigencia perpetua. Es que la crítica no enjuicia con actitud de modas, sino que piensa históricamente. De otro modo habría que cancelar una por una las ejecutorias del clasicismo, del neoclasicismo, del romanticismo, del realismo, del naturalismo, etc., cuando lo cier-

to es que todos esos episodios de las letras han producido obras maestras. Cuando la conciencia literaria de Francia siente a Verlaine, lo percibe desligado del Simbolismo. Un día representó una novedad, la música interior frente a la medida, a la exactitud, a la impassibilidad de los parnasianos; pero una reacción, una polémica, no son categorías perdurables. Verlaine, para Francia, es una de sus voces líricas más puras, incorporado a los valores eternos de su literatura. El error está en creer, así en cuestiones sociales como en querellas literarias, que la Historia va a empezar. En unas y en otras el tema es el hombre. Lo que cabe es su constante revelación, su descubrimiento de destinos nuevos en que lo divino emerge lento de nuestro sér perezoso. El hombre se busca, se desecha, condena ciertas zonas de su naturaleza, ensaya otras, y en medio de sus dudas y desfallecimientos, persiste un hilo que corre de Sófocles a San Agustín, a Dante, a Cervantes, a Tolstoy, a Tagore, para enterarnos de que al cabo, aunque a precio de heroísmo, la vida humana dice su secreto a los mejores. En eso radica toda la Historia; en torno a esa verdad se mueve la literatura de todos los tiempos.

¡Cuánta diversidad de escuelas ha sucedido al Modernismo! Quizá nunca hubo en la historia de las letras tal número de pruebas. Todo ha parecido viejo, a los cuatro o cinco años, a las generaciones de nuestro siglo.

El Futurismo aparece en Milán hacia 1909. Marinetti se encarga de preconizar aquella estética impaciente. ¿Qué quieren? — El amor al peligro y que sea la guerra higiene del mundo. Predican la energía, la temeridad, la audacia. Invitan a admirar la belleza de la velocidad. Dicen que un automóvil de carrera es más bello que la Victoria de Samotracia, la escultura que el gusto clásico nos enseñó a contemplar. Exaltan el militarismo, el antipapismo. Creen conveniente la demolición de los Museos, las Bibliotecas. Se les ocurre el dragado de los canales de Venecia. Propagan este ideario en teatros y salas de conferencias, agresivamente. Se regocijan de ser silbados. Es una posición desorbitada, como una forma de romanticismo furioso. Dos causas, entre otras, la explican: el precario rendimiento ético de la civilización occidental y el auge del maquinismo. La primera de estas causas genera otras tendencias en Arte. Son escuelas desesperadas, como aquellas que en Filosofía

produjo el mundo antiguo en los primeros siglos del Cristianismo, agotado ya el vigor del genio griego.

En algunos casos los movimientos que suceden al Modernismo son simultáneos, van paralelos. Hacia 1920 se propaga el Ultraísmo, pero no es la única tendencia del momento. Por cierto que con respecto a fechas, se exagera. Ha escrito Guillermo de Torre que en 1907 el Modernismo había dado ya su mejor jugo. Es ir muy atrás. En cuanto a los libros fundamentales de Darío, sí, son anteriores a este año; pero Darío vivió hasta 1916 y por otra parte no podemos atenernos exclusivamente a él.

El Ultraísmo dispuso de revistas: *Grecia*, *Ultra*, *Cosmópolis*, exponen aquella estética. Querían superar el Modernismo. Era una dirección de Vanguardia. El chileno Vicente Huidobro recogía por 1916 las corrientes novísimas en París. Va a Madrid en 1918 con la Poética ultraísta cuya apología hizo Cansinos-Assens. La revista *Grecia*, de Sevilla, fué órgano ultraísta desde 1918. En *Ultra* se expuso la parte estridente en estos términos: "Los ultraístas hemos descubierto la cuadratura del círculo". "El ultraísmo es la rana que crió pelos; es el tren que pasa siempre; hay que subir y bajar en marcha. Es la pubertad eterna de los sentidos espirituales. Puede aplicarse como un motor a todos los *ismos* rezagados. Es el único oxígeno vital". Además un símil sexual de extrema crudeza. Es fácil notar dos rasgos que son además comunes a las escuelas de vanguardia: el exclusivismo de quien cree haber hallado el único camino y la irreverencia hacia la tradición. No puede ser sino así. Escuelas impetuosas que vienen a aventar lo estéril y caduco necesitan esa postura de exceso. Ellas, a su vez, pasan, agotado el aliento que las animó.

Guillermo de Torre sustancia así el Ultraísmo: "Ha tendido a la rehabilitación del poema, a la captura de sus más imperecederos y puros elementos —la imagen, la metáfora—, y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica". La revista *Nosotros*, de Buenos Aires, sintetizaba en 1921 el ideario ultraísta: "Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así

su facultad de sugerencia..." y agregan: "Más obran quintas esencias que fárragos". Fué Jorge Luis Borges uno de sus expositores, cuando el Ultraísmo declaraba su credo lírico.

Nótese que la supresión de la anécdota es esencial. No es exclusiva del Ultraísmo, sino una de las características más generales del arte nuevo. Se abandona el desarrollo temático. En esto hay un nexo con la Pintura de algunas escuelas contemporáneas, en que el artista no se propone *representar* nada. El concepto "representación" confunde a muchos. Quien lo tome de guía para apreciar cuadros cubistas o poemas *creacionistas* no verá ni entenderá nada. Por siglos el arte se ha propuesto representar. Cuando no lo hace, el efecto es disonante.

El Creacionismo aparece por los mismos años que el Ultraísmo. Es inútil demarcar fronteras cronológicas en escuelas que se entrecruzan y que a veces sobreviven a su mejor momento.

Originó polémica la prioridad creacionista: Huidobro y Pierre Reverdy, Apollinaire, Max Jacob, Tzara, figuraban entre los dirigentes hacia 1917. Decía Huidobro que "una obra de Arte es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la naturaleza..." Y Reverdy: "Puede esperarse un arte que no tenga la misión de imitar o representar la vida. Un arte que sólo tome ciertos elementos de la realidad, necesarios a la obra de arte y sin pretender que ésta imite la vida". Y comenta Guillermo de Torre: "En suma, se trata de hacer un arte autónomo, con valor propio, por encima del clásico valor de representación..."

Cuenta Huidobro que la idea de la poesía creacionista se la sugirió un poeta indio de Suramérica llamado Aimara, quien decía: "No cantes la lluvia, poeta: haz llover". De modo que esta teoría diviniza al poeta. No la sospechaba Heredia, tan distante de las escuelas que observo, cuando llamó "dón divino" a la poesía. Ni, por supuesto, tuvo intención creacionista.

Lo apuntado basta para comprender que no se trata de un arte intelectualista. No es mía la observación. Ya la crítica ha aclarado la filiación bergsoniana del Creacionismo. Bergson hace, como saben los conocedores de *La evolución creadora*, la apología de la intuición y demuestra la impotencia del puro intelecto para captar el fluir viviente del cosmos. La poesía clásica se elabora en torno a conceptos que son sus soportes. El Creacionismo, al no ser arte *representativo*,

prescinde de los conceptos. Eso, al menos, ha pretendido. Sería de interés determinar si lo ha realizado. Huidobro preconiza:

¿Por qué cantáis la rosa? ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

La tendencia cubista en poesía recibe, evidentemente, el influjo de la pintura. Se ha buscado un cubismo poético análogo, hasta donde cabe, al cubismo pictórico. Se acentúa la supresión de la anécdota, esto es, de un asunto dado que espera desarrollo. Se prefiere un equivalente poético. Claro que resulta una poesía ilógica. Conceptos, representación, desarrollo, todo esto entra en la economía mental de la Lógica. El Cubismo lo abandona. Así que el sentido lógico habitual protesta. Tiene razón a su modo. El arte nuevo también. Uno de los expositores que mejor concretan el método escribe: "Ya no se *canta* más en música, no se cuenta más en *poesía*, no se *representa* más en plástica."

De 1920 a 1922 lanzó sus excentricidades el movimiento *Dadá* en París, alentado por Tzara y otros. Era una forma de nihilismo, más que actitud subversiva o herética. Tristan Tzara declaraba en 1918: "Yo estoy frente a todos los sistemas. El más aceptable de ellos es no tener ninguno por principio". No se proponen nada, no se enamoran de ninguna estética, su negación es una mueca. En un manifiesto de Picabia se lee este párrafo en que las palabras ruedan en tumbos y culminan en el absurdo: "Cantar, escribir, esculpir, pintar, ¡no! Mi único fin es una vida más sedante y no mentir más. Ser la multitud que cree en sus actos, hacer el mal, emoción genital y catástrofe, filtros y cirugía, olores y ortografía, entusiasmos y acariciar, gastar los muebles, contacto con la realidad, provecho efectivo, grande y bello. La palabra de la definición es absoluta. Alí Babá". En un boletín de 1920 aparece una lista de 77 Presidentes y Presidentas de *Dadá*, y proclaman: "Todos los miembros del movimiento son Presidentes".

Todo esto parece pueril. Nuestra reacción más probable será la de juzgarlo como locura. Pero a poco, se levanta del seno de la realidad social esta pregunta: ¿Qué es lo cuerdo? — *Dadá* surge de los horrores de la guerra mundial. ¿En qué podían creer? Son muy pocos los hombres que frente a la desolación de las cosas y de las almas, creen en la seriedad fundamental de la vida. Hay que ser Goethe, o

Tagore, o Martí. Los dadaístas echan todo por la borda y escriben este párrafo enérgico que acaba en una pirueta: "No más pintores, no más literatos, no más músicos, no más escultores, religiones, imperialistas, anarquistas, socialistas, bolcheviques, proletarios, demócratas, burgueses, aristócratas, ejército, policía, patria: en fin, basta de todas esas imbecilidades. No más nada, nada, nada... Todos los miembros de *Dadá* son Presidentes".

Manejan la paradoja. Son, en realidad, una paradoja. Por eso escriben: "*Dadá* duda de todo. Todo es *Dadá*. Desconfiad de *Dadá*. El estado normal del hombre es *Dadá*. Los verdaderos Dadaístas están contra *Dadá*".

Gustan de enfrentarse con el público en actos teatrales. Tzara grita desde el proscenio: "Miradme bien. Yo soy feo e idiota. Miradme bien. Mi cara carece de expresión. Soy como todos vosotros".

Todo esto va calando en el ambiente de París. Una mañana aparece en centenares de muros la palabra *Dadá*. La escriben en millones de billetes de banco. Y reiteran: "*Dadá* no quiere nada, no pide nada. Sólo se mueve y gesticula para que el público diga: nosotros no comprendemos nada, nada, nada".

Cualquiera de estos movimientos tiene precursores. Se cita como antecedente de *Dadá* lo que ya en 1910 escribía Ramón Gómez de la Serna: "¡Oh, si llega la posibilidad de deshacer!" Guillermo de Torre consigna otros nombres en su estudio de las literaturas de Vanguardia. El vértigo no podía durar. Pronto *Dadá* desapareció de la corriente.

Veamos otras manifestaciones de la poesía nueva. Se ha llamado *neopopularismo* a cierto sesgo del canto que aprovecha imágenes de lo popular, de lo folklórico. García Lorca, en algunos poemas, representa esa modalidad. Sus libros *Romancero gitano* y *Cante jondo* la cultivan. Y ello viene ya acompañado de una valoración actual del romance. Es curioso: los románticos volvieron los ojos al Romancero español; la poesía de los últimos años lo ha reestimado. Se busca el sentido poético de las expresiones populares. A García Lorca le encantó oír al labriego llamar un "buey de agua" a la corriente en cauce lento, y decir que "a los mimbreros les gusta estar siempre a la lengua del río". El libro *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti, se ilumina con claridades populares.

La denominada "poesía pura" ocupa a estetas y a líricos. ¿Qué es? En vano se intenta definirla. Abreviemos. Es la obra de Juan Ramón Jiménez.

Es indispensable la lectura de Pedro Salinas y Jorge Guillén para situarse uno en atmósfera poética contemporánea. No me detengo en ellos. Han influido en Hispanoamérica.

El libro titulado *Sobre los ángeles*, de Alberti (1930), sitúa al poeta en plano surrealista. La zona oscura de lo subconsciente humano, con sus estremecimientos y sus imágenes confusas que una herencia psíquica milenaria ha sedimentado, viene a pedir voz que exprese ese mundo crepuscular. El Surrealismo es por eso un arte de incoherencias. Sus ángeles suben, buenos y malos, de "la selva oscura" al canto misericordioso que los pone a lo único que saben: flotar, vagar.

La profunda elaboración científica de Freud y sus discípulos, Jung y Adler, ha sugerido mucho a la poesía al examinar los estratos más ocultos de la personalidad. El poema "Tres recuerdos del cielo", de Alberti, ilustra algo de esta dirección lírica. Tiene el imaginismo inconexo de los sueños y una obsesionante preocupación por la idea de tiempo, o mejor, por su vivencia. Leído, nos agrada; vivido, sería angustioso.

Uno de los caracteres más sorprendentes de la poesía nueva es el retorno a la estrofa. Hemos visto la afinidad con algunos clásicos, primero Góngora, después otros nada excéntricos. A esta influencia se ha atribuido en parte la rehabilitación de la estrofa y otras normas que parecían destinadas al olvido. Jorge Guillén compone *décimas*; Gerardo Diego, sonetos a tenor de exigentes cánones. Pero esto no es hoy un rasgo general, ni es seguro que prevalezca.

En la novela las alteraciones han sido considerables. Fijándonos sólo en lo español, resalta la diferencia entre Galdós y Pío Baroja, sin que éste sea de los más innovadores. La novela del siglo XIX era orgánica, de plan muy cuidado; marchaba en ritmo de capítulos. No digo que todos los autores del siglo XX hayan abandonado esa preocupación de desarrollo ordenado, pero es notoria la tendencia a un fragmentarismo, a una motivación suelta que dista mucho, en lo formal, de aquel avance gradual a que asiste el lector en *Gloria*, en *Misericordia*, de Galdós, o en obras de Blasco Ibáñez, cuya técnica

es todavía del siglo pasado, o en las de Palacio Valdés, que se sobrevive.

Es bien sabido que el siglo XIX fué de auge novelístico en varias literaturas. Es característica del XX la persistencia de ese auge. Habría que determinar su grado y las modalidades nuevas. Una de ellas queda indicada. Hay otras de más momento. De Balzac a Zola y de Zola a Proust la novela se adentra en zonas humanas diferentes. Balzac quiso pintarlo todo en su visión de la sociedad. Zola aplicó métodos científicos a la novela: adoptó la estética del Naturalismo; no retrocedió ante las más repulsivas escenas de lo patológico, de lo perverso, de lo inmundo. En Proust la novela va por caminos de introspección, no al modo de la novela psicológica, que ya cultivaron Stendhal y Flaubert, sino tomando por tema la vivencia individual. La duración, el fenómeno temporal de la duración es cosa de acaecer histórico en Balzac —observa el profesor francés Thibaudet—, mientras que la duración en la novela de Proust es cosa psicológica. Lo primero es cronológico; lo segundo es de estimativa interior.

El *Ulyses* de Joyce es desconcertante. Apenas respeta un solo elemento en la estructura formal de la novela. El monólogo, el diálogo, las descripciones le sirven para levantar de los más sombríos repliegues del yo, imágenes, angustias, pedazos de voluntades rotas, un mundo, en fin, flotante en la tiniebla de lo subconsciente. Compone su libro con episodios sueltos, sin aparente secuencia lógica. Hace una mezcla paradójica, simbólica, de realidad y fantasía. No está aislado en la literatura inglesa coetánea. David Herbert Lawrence, de su misma generación, escribió novelas con esa preocupación de la parte soterrada de nuestro ser. El Psicoanálisis explica mucho de esta dirección del Arte. Pero en Meredith, que pertenece al período romántico, hay atisbos de la interioridad y el desasosiego que privan después.

Se produce en algunos casos una convivencia de géneros. El ensayo penetra en la novela. Difieren mucho: el uno es expositivo y dialéctico, la otra narrativa y descriptiva. Sin embargo, conviven. En buen número de páginas de Ramón Pérez de Ayala, por ejemplo, la prosa novelística cede el sitio al ensayo. El fenómeno apareció ya en la novela inglesa. Lo ha señalado el profesor Moulton en el capítulo "The Essay" de su libro *World Literature*. Observa que lo novelístico y lo ensayístico se mezclan en algunas obras de George Eliot y George Meredith. Y hasta atribuye el rasgo a la novela inglesa

moderna. *"That which we have in mind when we speak of the modern English novel seems to be created by the fusion of the essay and the story"*.

La novela del siglo XIX recorre la etapa social, la psicológica, la realista, la naturalista. Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Galdós, son sus grandes nombres. La novelística rusa es de singular fuerza, pero habría que enjuiciarla separadamente por razones de raza, de problemas sociales y por ese *pathos* sombrío que la convierte en expresión de un pueblo atormentado. Algunos novelistas rusos requieren que nos adaptemos a su extraña, dolorosa economía mental.

Hay una regularidad en la novelística del siglo XIX que desaparece en el actual. Llena ciclos en marcha ininterrumpida hasta los seguidores del naturalismo de Zola. Se injerta en ella la corriente científica. La Biología, la Fisiología, el Positivismo entran en su técnica. Pretenden un arte "experimental". En la novelística posterior, y hasta hoy, se desecha ese credo estético. Sobreviene una desarticulación del relato. Al surrealismo de la lírica corresponde la novela de Proust. Pero no prevalece una sola orientación. Paul Morand escribe la novela que un crítico llama "planetaria", no localizada, y en Hispanoamérica se tratan asuntos del terruño.

No sería impropio hablar de la autonomía de la novela hispanoamericana de los últimos años, que ha sido expresión de realidades nacionales. La nostalgia de lo gauchesco desaparecido, cuadros de la vida rural platense, la pena humana en las salitreras chilenas, la condición del indio en la sierra peruana y ecuatoriana, escenas de selvas y ríos colombianos, problemas sociales de México, todo esto se ha vertido en la novela con fuerte acento americano. Sólo algunos nombres para evocar el movimiento. Los argentinos Enrique Larreta, Ricardo Güiraldes, el uruguayo Carlos Reyles, los cuentistas uruguayos Horacio Quiroga y Javier de Viana; los chilenos Víctor Domingo Silva y Juan Marín; los ecuatorianos Demetrio Aguilera Malta y Jorge Icaza; el colombiano José Eustasio Rivera; los venezolanos Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra; los mexicanos Mariano Azuela y Mauricio Magdaleno. En Cuba, José Antonio Ramos, Enrique Serpa, Luis Felipe Rodríguez han novelado temas nativos.

La literatura de asunto indio fué por mucho tiempo, en Hispanoamérica, cosa decorativa. Lo indio, de lejos, despertaba curiosidad.

Poemas y relatos lo trataron como elemento extraño. Eso ha cambiado. Algunos de los autores citados y otros como el boliviano Alcides Arguedas en su libro *Pueblo enfermo*, Ciro Alegría y otros peruanos han visto la cuestión india en su dramatismo, en su importancia social. La Revolución de México y el Aprismo peruano han avivado la sensibilidad literaria a ese respecto. Se trata nada menos que de un hecho demográfico que felizmente no entra en el cuadro de las dificultades cubanas. Según datos recientes, hay una población indígena de 60% en el Perú, de 54% en Bolivia, de 48% en el Ecuador, de 60% en Guatemala, de 28% en México. El porcentaje desciende a un 3 o 4% en Colombia, Venezuela, Chile; casi cero en Argentina. Sólo Uruguay y las Antillas figuran sin ese rasgo en su demografía. De modo que la llamada por Darío "América del Inca, del grande Moctezuma, del noble Guatemoc", está ahí, dolorosa, con sus viejas culturas olvidadas y sin asimilarse la del hombre blanco. El movimiento indigenista es vigoroso actualmente en las letras de la América española. Lo conducen la novela, el cuento, el ensayo, principalmente; pero también la poesía lírica.

Vimos ya, en rápido apunte, que el ensayo penetra en la novela contemporánea, en tal grado que un crítico habla de la fusión de esos géneros. Obsérvese otra característica: la novela penetra en la biografía, la crea, le da una técnica. Los autores salientes en esta dirección están en la mente de todos. Unos géneros usurpan el área de otros o conviven. Todo ello va dando alguna razón a Croce, que les negó sustantividad, a principios del siglo, en su *Estética*.

El teatro de los últimos treinta años presenta notas que lo alejaban del de la segunda mitad del siglo XIX. Indicar las principales requeriría tratamiento aparte. Muy sumariamente consigno algunas.

El hombre emprende la búsqueda de su propio yo. El afán no es enteramente nuevo. Quizá la novedad esté más en los medios. Se mira, escrutadoramente, a lo profundo de la personalidad. El teatro de los últimos años y aun, en parte, el de fines del siglo XIX, se interioriza. El injerto científico que las ciencias biológicas y el Positivismo produjeron en la novela naturalista, fué menos fácil en el teatro, observa el profesor Monner Sans. Además, el auge positivista declinaba a fines del siglo. El teatro se aleja gradualmente de la sistemática observación realista que un día pretendió hacer arte experimental y de documento humano. Una de las tendencias de la

dramaturgia contemporánea es la penetración de la poesía en la escena: lo que se ha llamado teatro poético. Sirva de ejemplo *Un día de octubre*, de Kaiser. García Lorca, junto a otros modos suyos, tiene también esa característica.

El teatro psicológico existió ya en el siglo pasado y tiene antecedentes en los clásicos. Pero el de este siglo es otra cosa. Ya en 1891 Curel, en *L'envers d'une sainte*, da una nota diferente. Evreinoff, en *Los bastidores del alma* (1910, o 1912 según la versión española), presenta una descomposición del yo en tres zonas. Influyen en esto la *Psicología* de Wundt, la de Freud...

Ibsen y Maeterlinck, Shaw, Pirandello, Lenormand, vienen a ser núcleos de influencia. Difieren, pero determinan las corrientes dramáticas de nuestro tiempo. El *Peer Gynt* de Ibsen es creación poético-simbólica.

Se cultiva la evasión de la realidad, como en *Maya*, de Gantillon (1924). Hay en esta obra preocupación metafísica. El nuevo teatro no se contenta con interiorizarse en la psiquis humana, así en lo normal como en lo patológico, sino que plantea la cuestión del ser y del conocer, al dramatizar estas interrogaciones, tan viejas como la razón. Nótese que, agotado el Positivismo, la Filosofía ha vuelto a la Metafísica. El teatro, a tenor de este tránsito, recibe corrientes ideológicas de Bergson, de Kierkegaard, de Heidegger, a más del influjo científico de Freud y sus discípulos.

Otra modalidad dramática contemporánea consiste en esa como autonomía que cobran los personajes, frente a su creador. Se independizan, gastan dialéctica con el autor y se angustian. Los casos de Pirandello son conocidos. Y ocurren en la novela *Niebla*, de Unamuno. Américo Castro ha rastreado antecedentes cervantinos del problema, que es de índole ontológica.

La pieza medieval llamada *Misterio*, que hacia los siglos XI, XII, XIII dramatizó motivos religiosos y litúrgicos, revive en creaciones de Paul Claudel, cuyo catolicismo le lleva a esas realizaciones, más poemáticas que teatrales.

Bernard Shaw representa el teatro de ideas. Su vena es satírica, y tiene no pocos antecedentes en la literatura inglesa. Se le han señalado en Swift, en Fielding, en Samuel Butler. Su teatro denuncia la inconsistencia de la sociedad actual; matrimonio, justicia, capital, reli-

gión. Estos valores, minados por su ineficacia, son los grandes temas de Shaw. Hay más ideas que creación en su teatro. Este escéptico es una de las fuerzas de disolución más tenaces en la literatura actual.

O'Neill crea un teatro de preocupación social. Lo impresiona el hombre adaptado, infecundamente, a una organización mecánica que sofoca sus mejores potencias. Y esto lo conduce al drama de la personalidad. El hombre, el trabajador, esclavizado en el trajín cotidiano, no tiene tiempo para cultivar su espíritu; no alcanza la conciencia de su sér. Sus obras *El mono velludo* y *El gran Dios Brown* expresan tan fundamental preocupación.

Algo cambia el ambiente. Escenas en museos, en cárceles, en la calle, dan rasgos novedosos al teatro de los últimos decenios. No hago sino esbozar su espíritu.

Lo apuntado sobre la literatura contemporánea, en varios géneros, indica que los escritores dan testimonio de la disolución parcial de la sociedad.

Asistimos a un recuento de valores. Tres veces en la historia del mundo se ha reorientado el espíritu humano: al término de la civilización antigua, en la revolución intelectual del Renacimiento, sobre todo en el siglo XVI, y en esta primera mitad del XX. La crisis del XVIII no fué tan honda y era, además, un efecto del Renacimiento.

Las letras evidencian un auge de lo irracional. Posición análoga adopta el pensamiento filosófico. El Racionalismo literario, es decir, cierta noción de clasicismo, cede el sitio a una diversidad de tendencias. Es el primado individualista en Literatura. Pero distingamos. Se trata de dos características: individualismo e irracionalismo. Lo primero hace casi imposibles los grupos, las escuelas. A veces hay tantos movimientos artísticos como autores de fuerza. Cada uno genera una estética. Esto lo han tratado dos profesores franceses en una admirable *Historia de la Literatura inglesa* traducida al inglés en 1939. Me refiero a los profesores Legouis y Cazamian.

En cuanto al irracionalismo, el arte contemporáneo, literatura, música, plástica, se alimenta de zonas psíquicas como los instintos, los impulsos primarios que la herencia fija, lo subconsciente con sus latidos oscuros, reprimidos. Cuando queremos apreciar con criterio racional la incoherencia de la poesía nueva, no vemos nada. Sin embargo, es congruente con el fondo psíquico que la crea y anima.

El siglo es hasta ahora de confusión, en lo intelectual, en lo estético, en lo social. El siglo XVI fué denso, confuso, tormentoso. Después imperó en las inteligencias la claridad cartesiana, cuyos últimos resplandores esparce el Racionalismo moribundo. No sabemos si los años finales de este siglo serán de claridad.

Notemos la corta duración de los movimientos. En la lírica sobre todo, irrumpen y pronto ceden el lugar a otros. Son episodios de tres, cuatro años a veces. El Modernismo era todavía una revolución de curva amplia. Duró más de treinta años. Pero no obstante la rápida sucesión de las escuelas, cada una deja una noción útil en el arte, a más de algún canto destinado a vivir.

Individualismo literario, irracionalismo, espíritu nacional, cosmopolitismo, desfile rápido de estéticas diferentes. Todo habla de un desasosiego en la raza, de una inseguridad en la estructura del mundo social. Valéry lo ha expuesto en su *Crisis del espíritu*.

Se levantan voces solitarias como la de Rilke, el poeta de Praga. ¡Qué dolor tan lúcido el suyo! Fué a Rusia. Simpatizó con aquellos hombres silenciosos, y como él dice, "de oscuridad de montaña". Fué a París. Habló de las cosas *claras* que produjo el Arte antiguo. Pero él se puso a buscar la imagen de Dios en su alma un poco esclava. Quería un Dios que se le fuese haciendo día por día en su sensibilidad: un Dios esperado, como en la vieja noción hebrea, anterior al Cristo. Raro hermano de algunos místicos fué Rilke, lector de la Biblia, de los novelistas rusos, de la *Imitación de Cristo*. Un Dios esperado, que todavía no existe. Bien podemos tomar esa concepción como símbolo tremendo de la desazón nuestra veteada de fervores.

La literatura no puede estudiarse desligada de la sociedad que la genera. Tampoco desconectada de la cultura. Es expresión de lo viejo y de lo nuevo en los valores humanos. Y es una forma de la cultura.

La Física ha rectificado en parte su explicación de la materia y las fuerzas; la Psicología ha explorado nuevos dominios en el yo; la Filosofía ha replanteado las cuestiones esenciales del sér; las teorías del Estado han cambiado el Derecho Político; se habla de un nuevo Humanismo, no limitado al clasicismo antiguo. Pues bien, la Literatura es solidaria de toda esta revolución, y en algo la ha suscitado. De todos modos, la expresa. Por eso ha sido así, des-

igual, impaciente, semianárquica, anti-intelectualista, crítica y a menudo de tesis en los últimos años.

Hay un género muy en consonancia con ese estado del mundo: el Ensayo. De ahí su riqueza en las letras contemporáneas. Es prosa apta para la expresión de la personalidad. En España y en América la producción ensayística ha sido de veras considerable. En cambio, la Crítica anda desorientada. Labor filológica rigurosa, técnica, sí la hay, sin ir fuera de España. Pero esa crítica que sigue la producción, sin la flexibilidad del Ensayo ni la rigidez de la Filología, no abunda. Pocas normas podría invocar. El crítico actual ha de ser, más que nunca, explicativo.

La razón, que era para Boileau el alto principio de la belleza en literatura, no rige en las corrientes nuevas. Lo irracional es venero psíquico más frecuentado. Pero creo que fuera del intelecto y del viejo Racionalismo, existe una fuente cuyas aguas no veo correr, salvo en tal o cual hilo silente, por la obra literaria. Refiérome al eticismo fuerte que aviva nuestras finas potencias. Más claro: hay una Etica de filósofos, que explica los resortes de la conducta. No hablo de eso. Hay otra de religiones que acuña preceptos. Tampoco la señalo. Es un tercer eticismo: el de gracia vital, el de bondad cultivada, el que serenaba a don Francisco Giner y exaltaba a don Joaquín Costa y a Unamuno. El eticismo de Martí, en fin. En la raíz humana lo hay, y fuera de él no sé yo que haya esperanza. Se ve fiero ese eticismo en la pureza de aquel *Brandt* del drama de Ibsen, cuando exclama ante el grupo de convencionales y frívolos que no lo comprenden: "Me siento entre vosotros más solo que entre las rocas de la montaña salvaje".

Necesitamos, sin embargo, otra actitud. Esa soledad, sí, pero con capacidad para simpatizar con el hombre vulgar, que no es exclusivamente el ignorante. No veo, fuera de esa zona anímica, posibilidad de que se realice la sentencia más bella que hay en las Escrituras judaicas: "Venga Tu reino": *adveniat regnum tuum*.

MEDARDO VITIER,
La Habana.

1 Este trabajo se publica ahora por primera vez. Es una conferencia leída en el *Lyceum* de la Habana. Tiene el inconveniente de un tema excesivo

para una sola disertación. Yo hubiera preferido limitarlo a un aspecto o género de las letras, pero se me pidió un cuadro de conjunto, que, desde luego, no se logra en tan corto espacio. Sin embargo, es explicable el interés de pedir una visión general.