

Angel Rafael Lamarche

## Medio, creador, paisaje y obra



¿HAY un vínculo indisoluble o ineludible entre la obra literaria y el medio nativo del autor? Ante todo parece necesario recordar, que si toda creación en literatura, o en arte, es la expresión, buena o mala, de la idiosincrasia de su creador, y mientras más exclusiva le sea y responda mejor a su individualidad, la creación será más *fidedigna* y tendrá más probabilidades de conseguir el favor del público, tal vínculo tiene que estar condicionado a la *personal* o *exclusiva* interpretación que el creador hace o puede hacer de ese medio.

Sentada esta verdad, hay que señalar todavía otra. Toda obra de arte nace de la *sublimación personal* de algo, sentimiento, visión, hecho o motivo, que en la existencia cotidiana, sin el “toque vivificante” del creador, no rebasaría de los límites de lo *intrascendente* y lo *percedero*. Se debe aceptar, pues, que el creador lleve *dentro de sí*, su escenario y su paisaje, o los escenarios y paisajes que considere útiles a su concepción o propósito. Es más; tal vez se podría establecer la consecuencia —porque los hechos constantemente lo confirman— de que en tanto resulte más genuina la calidad del artista o creador, mucho menos prevalecerán para éste los *restrictivos* rigores de medio.

Puede sorprender la inesperada e incontestable conclusión a que se llega tras un examen concienzudo del caso: el escenario y el ambiente nativos no han contado —en ese sentido— gran cosa en litera-

tura para la mayoría de los grandes creadores. Asombra, por ejemplo, que en la antigüedad, en esa Grecia que tanto nos ha pautado las actividades del espíritu y el pensamiento a los que hemos venido después de su culminación (quizás un poco abusiva o desalentadoramente para el porvenir de la especie humana, ya que admitir la insuperable o inigualable perfección de los modelos helénicos, como de todo modelo presente o pasado, es lo mismo que negar la ley del progreso, y por consiguiente, la razón de la persistencia del hombre), en esa Grecia, repito, la inquietud, la preocupación del escenario nativo no parecen ponderar mucho en sus grandes escritores. Propiamente, en éstos no hay literatura descriptiva en el alcance que tiene hoy esa calificación. Lo que sabemos del escenario griego, lo hemos conocido o por deducciones y huellas arqueológicas, o por los retazos y detalles descriptivos que encontramos en esa literatura, casi con la limitación de las acotaciones en la obra de teatro para simple guía de actores y escenógrafos. Es literatura narrativa por excelencia. Sus héroes son griegos porque nacieron en Grecia, llevan nombres griegos o actuaron allí. No porque se haya hecho algo especial para diferenciarlos o que lo sepamos. Más que el griego o el bárbaro de tal o cual región, se ve que cuanto ha interesado es *el hombre*, sujeto que produce hechos y es *motor* predestinado o no por los dioses, de la vida.

Las mismas Escrituras no se distinguen por el apogeo de la descripción o sus informes sobre el escenario o el paisaje nativos. No se puede decir que cuanto escribieron cronistas y visionarios encaje dentro de lo que entendemos ahora por literatura nativa o nativista. Se repite en su labor el fenómeno de los griegos. Es el hombre también el que interesa, el hombre con carácter universal —aunque no fuese el designio consciente de sus autores— en lo que tiene de universal la personalidad humana. Me he lamentado más de una vez —y estoy seguro de que a muchos les ha pasado igual— de que los evangelistas —narradores maravillosos, por cierto— no sintieran, pongamos por caso, la inquietud de transmitirnos con sus notas, una información total del ambiente y del escenario en los días que se desenvolvió el drama máximo del hombre.

Con las leyendas teogónicas de la Escandinavia ocurre parecido. Con toda la peculiaridad que las anima, hasta sugerir la idea de que no puede separárselas del escenario en que tuvieron nacimiento, el medio, lo nativo, el paisaje quedan en plano muy secundario. Sus héroes o dioses, observando bien, son tan universales, o de cualquier parte, como el tipo más universal. Es *el hombre* ahí lo que sigue preocupando, como si los hombres no tuviesen todavía motivo para cultivar las diferencias de escenario. Pero el fenómeno se reproduce, a lo largo de las épocas, en todas las manifestaciones que por su estrecha relación con un lugar determinado parecían llamadas a marcar la exclusividad de un medio respecto a otro. Es como si unos genios traviesos o malignos se complacieran en burlarse de los más afanosos empeños de los seres humanos por subrayar distinciones y fronteras entre sí, y cuando estuvieran más satisfechos y convencidos de haberlo probado, les demostrasen que por encima de sus búsquedas y diferenciaciones sólo existía una realidad, la de la unidad del hombre.

Es el caso del folklore. Nada, en principio, parece más concluyente en cuanto a las peculiaridades o disimilitudes de medio a medio. Sin embargo, es difícil que ciertos testimonios folklóricos de un medio particular, no se hallen repetidos con tales o cuales variantes en el caudal de los países más lejanos y de menos presumible comunicación.

Fué a partir de la Edad Media cuando los grupos humanos —quizás porque el vínculo *inexorable e inconsciente* de hombre a hombre se debilita o desvanece con el aumento de la población del globo— reaccionan contra la práctica de no preocuparse sino por lo que se refiere al hombre en sí, y consideran la utilidad de atender más que al sentido del hombre, el sentido del grupo. En otras palabras, que se juzgue más saludable para el interés colectivo, olvidarse de la unidad humana, acentuando, en cambio, las distinciones que, precisadas por la idea de la localidad, van de una clase de hombre a otra.

Todavía así, el creador en literatura —la literatura que es men-

saje categórico de lo que siente o es el ser humano— no se inquieta mucho por el escenario nativo o se le subordina, ni se compromete formalmente a dar su visión. Acaso la excepción más amplia se encuentre en la Península Ibérica. Los escritores hispanos son en el mundo occidental, de los primeros en asociarse estrechamente al escenario y crear una literatura *nativista*. Tal vez actuaron varios factores para que ocurriese de esa manera, entre los cuales no serán de los menos importantes la singularidad de estructuración de la incipiente nación española, conjunto de regiones interesada en acentuar cuantos signos o detalles la consolidasen, así como la calidad de la raza, de cuyo dominio se emancipaba el español, ya que el árabe fué quizás en los tiempos antiguos uno de los tipos humanos en el cual actuó mejor la influencia del suelo o medio, y en cuyas manifestaciones literarias se advierte más ese influjo. Pero no similitud de orientación por *infiltración* o *contagio*, como se podría suponer, sino por instintiva defensa biológica, de oponer al dominador las mismas armas en que se basaba o se había fundamentado su predominio. Pero, a pesar de que todo el período clásico de la literatura española se caracteriza por la fidelidad a lo que podría denominarse el sentimiento hispánico o el apego a lo hispano, no faltan aún en los autores más fieles a esta tendencia, como el Lope de Vega, poeta, la incursión a temas “más allá”, de lo que por entonces se pueden clasificar de *temas nacionales*, como lo testimonian *La Jerusalén Conquistada* y *La Gatomaquia*, del mismo “Fénix de los Ingenios”. La prueba resulta indiscutible. En los más señalados cultivadores de lo autóctono o nativo, el escenario continúa siendo, conforme al antecedente general, elemento accesorio, o los cultivadores no parecen sentir la atracción del paisaje que los rodea y en el cual hacen desenvolverse a sus héroes. Hay para asombrarse de que eso sucediera con un paisaje como el español tan vario e impresionante, del que debió bastar el milagro de los castillos hispanos diseminados por todo el territorio nacional para influir en la literatura española al punto de provocar en gran porción de ésta, el nombre de literatura *castillada*, término de heráldica que significa profusión de tales construc-

ciones. El mismo Cervantes no rompe en el *Quijote* con el fenómeno. La Mancha o Castilla, bien cantadas más tarde por los loadores del propio insigne complutense, y escenario principal de su héroe, el fantaseador andariego, tienen una topografía para imponer su influencia en un escritor que las utilice como base o fondo de sus personajes o de sus fábulas. Pero ¿qué nos queda en la obra cervantina, del paisaje manchego o castellano? Aún lo más genuino o primariamente español en el acervo literario de España, el romancero, no cuenta con la vigencia del paisaje o el escenario nativos, ni se libra siquiera de la amalgama con matices y factores exóticos.

Italia es otro de los países de aquella época, y después, cuya literatura se muestra más constante en hallar sus motivos y recursos dentro de los confines nacionales. Con una armoniosa heterogeneidad como la de España, y como la nación hispana, poseedora hasta la embriaguez de maravillas topográficas y arquitectónicas, le toca vivir en ese recuento o balance para el futuro de la humanidad que es el medievo, como pocos pueblos, el proceso de las nacionalidades. De norte a sur, y del Mar Tirreno al Adriático es alquitara donde se purifica a todo hervor su destino. Tal vez para ese tiempo, en parte alguna como allí, la producción literaria es más directa repercusión de la vida nacional. Sólo que por intrigante contradicción el más auténtico y consumado representante de lo nativo en la literatura italiana de entonces, Dante Alighieri, al hacer —para que se marque más la curiosidad del caso— una “revisión de su medio y de su época” con el propósito de castigar o aplaudir a sus más sobresalientes figuras, cede a ese tradicional impulso del creador, de acogerse a la “tierra de nadie”, y escoge como escenario de su *Divina Comedia* un terreno más que neutral: el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Tres siglos más tarde, otro típico y gran poeta italiano, Torcuato Tasso, que trata de disipar la amargura de su insaciado amor precisamente por una compatriota, Leonor de Ferrara, escribe otro famoso poema, la *Jerusalén libertada*, acogiéndose también a un escenario neutral.

Los testimonios se multiplican en tierras europeas. En una na-

ción como Inglaterra, modelo, ayer y hoy, de fervor por su tradición y distintivos nacionalistas, un William Shakespeare, ejemplo irrecusable del genio inglés, va en procuración de escenarios y personajes a tierras extranjeras, o un John Milton, otro inglés legítimo, recurre para escribir su obra maestra a la “tierra de nadie” del “paraíso perdido”.

Quizás en Europa sólo se encuentre un país, Rusia, y no en una época o período determinados, sino en el curso de toda su historia literaria, donde sus poetas y escritores, estimulados a *contraparte* por el consorcio de su vastedad territorial, tan *sui generis*, y el dolor que siglo tras siglo tortura a sus masas, emplean, casi sin excepción, el escenario y los temas nativos, a similitud de todo el que en la tensión de una grave crisis, considera, alucinado, que sucumbiría de separar un sólo instante la mirada de sí mismo.

En la América hispana, aún concluído el dominio español, la literatura, como la vida toda, no se apartó por completo de las características coloniales. No hay duda que aparecieron —y era lo natural— signos de una orientación opuesta, y que no escasearon muestras de disconformidad con tal supervivencia, pero todo eso, analizándolo hoy, aparece en su mayoría *exangüe*, artificial, como para *cumplir* con las corrientes intelectuales en boga o en mero esfuerzo de cultura, y no por incontenible empuje de vida, o de ese invencible divulgador de los estímulos y orientaciones de la vida, que es el arte. Cuando al fin se “abren brechas” a la realidad o la novedad mundial, las mismas tendencias en turno —como el romanticismo— por Europa no logran suscitar el efecto que suscitan en los medios europeos. Es el apogeo de la literatura “criolla”, a la que se debe designar así, como se llamó “criollo” al hijo del colonizador hispano, porque ya no era exactamente un español, aunque tampoco resultaba todavía lo que se entendió posteriormente por un hispanoamericano. Es una literatura caudalosa en palabras, exacerbada en temas y escenarios nativos, de un tono patético o sensacional, pero al parecer sin arresto o confianza en sí misma para “salir al mundo” a discutirse un sitio, de igual a igual, con las demás literaturas,

no empeece el indiscutible éxito o el mérito que acompañaban a no pocas de sus manifestaciones, ni de la victoria que representaba la existencia de una literatura hispanoamericana con sólo dos o tres siglos de formación, cuando lo ordinario es que expresión tan elevada de un conjunto de hombres o de pueblos, como es toda literatura de cierta categoría, florezca únicamente al cabo de numerosas centurias.

Una de las excepciones principales a tan especial situación está en ese acierto de la novela americana que fué o es la *María*, de Jorge Isaacs. Sin disputa, una obra maestra. Producto del sentimiento y para el sentimiento, es, sin embargo, relativamente sobria. De clima sentimental tan acentuado que la ternura semeja correr hasta por el detalle menos perceptible de su trama, esa abundancia, no obstante, se resuelve en luminosa limpidez y armónica precisión. Fruto de una época y hasta de señaladas circunstancias, es, a pesar de eso, para todas las épocas y circunstancias. Hay que convenir en que la novela de Isaacs honra la espiritualidad de América y tiene puesto entre los grandes modelos de la novelística universal.

Por lo que concierne exclusivamente a la preocupación o el motivo racial, sirven de excepción, tanto en la novela como en la poesía, lo que hacen un poeta sudamericano y un escritor de las Antillas, el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, con su afamado poema *Tabaré*, y el dominicano Manuel de Jesús Galván con su célebre novela *Enriquillo*, epopeya del cacique caribe que manteniéndose invicto con los pocos indios que supervivían en la isla de Santo Domingo a las conmociones de la colonización, se convirtió en el "primer libertador de América" nada menos que frente a los ejércitos de Carlos V, el orbico soberano que pudo "estrechar en sus brazos" la totalidad del mundo.

En cuanto al tema esclavista, llegó a tener tal ascendiente que pasa a España y hasta Emilio Castelar, el renombrado tribuno español en sus aficiones de novelista lo toma para una de sus novelas, considerándolo tal vez adyacente a sus fervores republicanos.

Pero si el romanticismo, aparte las disensiones, coincide en Europa y América como desahogo contra las rigideces del clasicismo, ni

llevó en tierras hispanoamericanas a utilizar el escenario nativo como parecía que debía ser utilizado, ni impelió tampoco en los medios europeos a que escritores y poetas se concretasen a las sugerencias y los factores nativistas. El hecho parece una contradicción. Analíticamente, no lo es. El romanticismo pudo llevar, como represalia contra el "encierro" clásico, los ojos de la literatura hacia el paisaje e implantar el culto por las grandes descripciones, pero en el mismo fervor o frenesí por la libertad que despertaba ese credo, debió parecer poco el escenario vernáculo, y sus comulgantes no dudaron más de una vez en irse *fuera*, o cuando no, practicaron furiosamente la solución o el recurso del *terreno neutral* o la *tierra de nadie*, evadiéndose del presente al pasado.

Los héroes del teatro romántico son, repetidamente, figuras preteritas o sin restricciones ni fórmulas de épocas prefijadas. "Wallenstein", de Schiller; "Marión Delorme" de Hugo; "Don Alvaro o la fuerza del sino", del Duque de Rivas. Por lo que atañe a la novela, vemos que en Francia, Chateaubriand, precursor del romanticismo, no se detiene novelísticamente en sus tierras bretonas; prefiere buscar la inspiración en las selvas americanas, insistiendo en lo que se llamó la "novela exótica", ya cultivada por otro "prerromántico", Bernardino de Saint Pierre (*Pablo y Virginia*) o le complace narrar en *Memorias de Ultratumba*, su camino a través de la Tierra. Víctor Hugo, jefe del romanticismo francés, poeta nacional, por excelencia, elige como escenario para su primera novela (*Han de Islandia*) el helado suelo islandés o de la propia septentrional Dinamarca. Otra de sus novelas, *Burg Jargal*, se desarrolla al calor del trópico, en tierra dominicana. Y cuando en 1830 ha de dar la "batalla" decisiva en el teatro francés por su escuela, se la confía a una concepción dramática como *Hernani*, centralizada por un héroe español. Pero el sonoro y múltiple cantor de *La leyenda de los siglos* tiene, entre otros, un precedente, con doscientos años de antelación, en el Pedro Corneille que lleva a la escena francesa el héroe más antonomástico de la poesía española, el Cid, Rodrigo Díaz de Vivar, con tan gran triunfo que le suscita la envidia de un compatriota poderoso e ilustre



como el Cardenal Richelieu. Otro gran romántico, Alfonso de Lamartine, satisface su tributo a la inveterada "evasión" dándose el placer de escribir un "Viaje a Oriente", o introduce en sus novelas las bellas comarcas de Italia. Teófilo Gautier, tan ardiente romántico primero hasta facilitar este ardor —como es ley en la mayoría de las exaltaciones—, su conversión más tarde en precursor del *parnasismo* —ha escogido el escenario melancólico de Flandes—, inspirador también de Jorge Rodembach, para uno de sus novelines, *El vello-cino de oro*, del mismo modo que emplea motivos y peculiaridades italianas en su *Jettatura*, sin olvidar que escribió un *Viaje a España*, o que utilizando el propio terreno francés, lo *neutralizó* haciendo girar alrededor de lo sobrenatural una novela tan hermosa como *Espirita*. Bien leída y comentada ha sido la *Carmen*, española genuina, de Próspero Mérimée, que inspiró a un músico galo, Jorge Bizet, uno de sus dramas líricos, como su colega y conterráneo Julio Massenet se inspirara en la *Thais* que Anatolio France, ingenio francés a las claras, encontró en Egipto, a no gran distancia, hasta cierto punto, del lugar en que Gustavo Flaubert, el "divino obseso" por el estilo, situó su "Salambó".

No son, como se ve por los últimos ejemplos, escritores románticos los únicos que verifican en las letras francesas la consabida *desvinculación*. Se repite y se ha repetido en maestros de "exotismo" como Pierre Lotí y Claude Farrere (*Aziyadé*, *Las desencantadas*, *Madame Chrysanthème*, en el uno, *Los Civilizados*, *La Batalla*, en el otro) ambos, para subrayar más la originalidad del fenómeno, miembros de un cuerpo de tan auténtico carácter nacional como la marina de guerra francesa, o en autores de todas clases y categorías como Pierre Benoit (*Atlántida*) y León Tisseau (*El dolor de amar*) o todavía, de la fama de un Mauricio Barrés, calificado de "patriotero intransigente" por cierta crítica, o "maestro de los novelistas franceses del siglo XX" y "defensor hasta el fin, de las tradiciones nacionales, la idea de la patria, del patriotismo local y la vinculación al suelo nativo", según la clasificación de los textos franceses para enseñanza de la literatura. Otros escritores galos del renombre de Abel

Hermant, Paul Adam, Henry Bataille, Pierre Louys, Andrés Maurois, Paul Morand y muchos más han empleado asimismo temas y escenarios que no son los nativos o vernáculos, o en el teatro francés contemporáneo un absorbente ingenio belga-galo, Mauricio Maeterlinck, desenvuelve sus producciones en la "tierra de nadie" del espíritu y la vida supranormal, en tanto que un Edmundo Rostand, como Hugo, poeta representativo de la Francia brillante y heroica, transporta su obra de mayor significación nacionalista, *Chantecler*, al reino de los símbolos.

Otro aspecto o modalidad de ese "escape" del creador en literatura ha sido la comentada afición de Enrique Heine, el gran sensitivo alemán, con curiosidad, por la tierra francesa, y el encanto que tuvo el genio latino (*Epistolario íntimo*) para pensador tan fuertemente germano como Federico Nietzsche. Ejemplos de lo propio son un Paul Groussac, francés que se une extrañablemente a la vida y la literatura argentinas, o el nicaragüense Salomón de la Selva, poeta cuyas mejores composiciones puede decirse que han sido escritas en inglés y coleccionadas bajo un título casi contradictor por el idioma usado, *Tropical town, Ciudad Tropical*.

Pero la misma trilogía citada incesantemente en Hispanoamérica como el *desideratum* del estilo admirable: José Martí, alma indisputable de la redención de Cuba, *maestro de maestros* para el patriotismo en los pueblos hispanoamericanos, Juan Montalvo, paladín de las reivindicaciones políticas del Ecuador, su patria, y José Enrique Rodó, saturado de amor por el Uruguay, su tierra nativa, no podrían caracterizarse como *reflectores inmediatos* del ambiente o el escenario nativos.

Sobrarían argumentos tal vez para explicar la "evasión" literaria en un Stefan Zweig, hipersensible preocupado por el "destino universal del hombre", y en cuyo curioso espíritu supervive enlazada a la individualidad del centroeuropeo, madurada de modo original en la guerra de 1914, la idiosincrasia del hebreo, como lo expone su visionario *Jeremías*. Pero no se explicaría tan fácilmente que en una literatura como la española, escritores de la calidad de un Jacinto Bena-

vente, una de sus figuras de un españolismo más tenaz, como lo fué en retener durante más de medio siglo un alto puesto en el teatro español, asocie una de sus producciones de más fama y de más decidida intención nacional como *Los intereses creados*, a la "tierra de nadie" de una época y una localidad imaginarias, procedimiento repetido en otra obra similar, *La ciudad alegre y confiada*, o en *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* y *La escuela de las princesas*. A su turno, Ramón del Valle-Inclán, de individualidad intrínseca y orgullosamente española hasta parecer un "compañero rezagado" de los Francisco de Quevedo, los Lope de Vega y los Calderón de la Barca, no duda, sin embargo, en llevar a Italia o traer a Hispanoamérica parte (*Sonatas*) o el todo (*Tirano Banderas*) de esas creaciones novelescas suyas que podrían calificarse más que como "novelas", de "imaginaciones noveladas". Se podrían citar aún otros nombres de creadores españoles con escenarios extraños o de ubicación inmaterial o simbólica. Pero es suficiente con Federico García Lorca, de quien, como poeta es imposible separar la idea de lo español, y por tanto, tenida en cuenta su renombre, la figura de la poesía española en estos últimos tiempos con más repercusión o influjo en la poesía de lengua hispana. Con todo, García Lorca, se deja seducir por la magnitud y los hervores humanos de Nueva York (*Poeta en Nueva York*) urbe en que había sentido y pensado ya otro español sobresaliente, Jorge Santayana.

Y a propósito de Nueva York. Puede observarse el caso de los Estados Unidos. No sólo el vigor de la nación norteamericana, también el predominio que alcanza en la vida internacional, unido a la extensión de su territorio, rico en muchas cosas, inclinarían a creer que su literatura pudiera jactarse, más que muchas, de indefectible asociación a las resultantes y las características del escenario vernáculo. Sin embargo, acaso por esas compensaciones que equilibran los procesos humanos, el estadounidense halla en la misma vastedad geográfica, en su estructura social y política, y todavía, en sus propios orígenes, el estímulo para *salir* literariamente al mundo, con facilidad. El fenómeno se produce desde muy temprano. Wáshington Irving,

de las generaciones literarias estadounidenses de la época en que la nación angloamericana puede afirmar que cuenta con una literatura, escribe sus "leyendas españolas". Edgard Allan Poe, genio representativo del espíritu nacional, elimina de su poesía y narraciones, el escenario y las influencias nativas *directas*, para moverse en el mundo sin fronteras ni localizaciones, del *alma*. Tiempo después, Henry James, Gertrude Stein, John Steinbeck y otros hacen desenvolver sus concepciones novelísticas en escenarios europeos, si no es que las sitúan en medios hispanoamericanos. Un ejemplo más dilatado es Waldo Frank, atraído por asuntos y problemas que se relacionen no sólo con Hispanoamérica, sino con España. Thomas Stearns Eliot, poeta famoso, se hace ciudadano inglés y vive en Inglaterra. Ernesto Hemingway, novelista de idiosincrasia eminentemente estadounidense, se marcha, a cada paso, como creador a escenarios "exóticos". Entre los que permanecen "novelísticamente" en los Estados Unidos, hay un Sinclair Lewis (considerado como el novelista más cónsono con el período norteamericano que se extiende de los últimos años de la "vida romántica" de su país, a su madurez como potencia mundial) que para obras tan de esencia vernácula como *Babbitt*, usa escenarios geográficamente ficticios. Es lo que hacen William Saroyan (*La comedia humana*) o el propio William Faulkner, de norteamericanidad indiscutible y el novelista norteamericano, por su reciente Premio Nóbel de Literatura, de más llamativa actualidad para el público y la crítica mundiales, con su fantástico condado de Yoknapatawpha, escenario de sus ciclos novelísticos. Pero el hecho sucede también en la Inglaterra de nuestros tiempos, como pudo suceder o sucedió en la época del poeta, dramaturgo y comediante de Stratford del Avon. País, como dije, maestro de la tradición y el culto por las características nacionales, es cuantioso, no obstante el número de sus novelistas y poetas prendados de escenarios y temas exóticos, o se le otorga el título tan vernáculo de "poeta del reino" a quien como Rudyard Kipling, si es inequívocamente británico, su fama nace de poesías y relatos con motivos o escenarios ultramarinos.

Cuando Hispanoamérica avanzó como conjunto de pueblos inde-

pendientes, tuvo que llegar para su literatura la efectiva emancipación. Si es casi inverosímil que haya manifestación literaria sin relación con los problemas generales del hombre, testimonio alguno podría favorecer esta verdad como el *modernismo*. Eso fué el modernismo, un movimiento emancipador. Los pueblos hispanoamericanos se habían emancipado, políticamente, de ochenta a veinte años atrás; con el modernismo procuran eliminar de la literatura lo que restaba de embarazador del coloniaje. Si vale casi por un axioma que el pensamiento y el espíritu son los últimos en someterse a toda dominación, no es menos incontrovertible, que llegados a caer, son los últimos en escapárseles. Una reemancipación incuestionablemente la de la literatura hispanoamericana sin encono contra las influencias y los modelos españoles, como lo testifica la actitud de un alto precursor del modernismo, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, que sale en defensa de la literatura española atacada en un periódico de su patria.

Se han tachado de frívolas las prácticas y las fórmulas *modernistas*, y se ha pretendido circunscribir el modernismo a simple moda o crisis literaria, movida por una obsesión de *brillo y suntuosidad* comparable a los desvaríos del imperio bizantino o la desaforada reacción en la Francia del Directorio contra las exageraciones puritanas de la Revolución. No. Ningún movimiento en literatura, de razones más graves, y más esperable ante esa especie de vigilante tribunal biológico que parece decidir, en lo físico como en lo espiritual, sobre las posibilidades de pueblos y hombres. Con “escuelas” francesas o no, el modernismo tenía que efectuarse, si Hispanoamérica estaba llamada realmente a constituir un valor en los ajustes y reajustes de la humanidad. Aparece cuando las instituciones republicanas, consecuencias de la emancipación política, rebasan su hora de prueba. Los pueblos hispanoamericanos comienzan a manejar con relativa confianza su autonomía. No es sueño ni vana noción o doctrina de ilusos conspiradores e inútiles teorizantes la independencia, sino realidad —aunque todavía con muchas cosas que precisar o aprender— agradable y fructífera. No discuto que la mayoría de los propios maestros o adalides del modernismo no sospecharan la significación

o el carácter de lo que estaban haciendo en el sector literario. Como todo fenómeno de evolución esencial e irremisible, su cometido estaba más allá de la voluntad o la conciencia humanas. Lo que más reiteradamente se ha censurado al modernismo: el culto de las imágenes brillantes, el amor a las palabras sonoras, la inclinación a los temas y los objetos exóticos o refinados, es o era lo más indicativo de la misión que venía a desempeñar. Se ha querido deducir de estas peculiaridades la inferioridad del movimiento modernista tal como se cumplió en Hispanoamérica, en comparación con el movimiento que realizó en España la denominada "generación del 98". Y se ha tratado de hacer del "cisne" de Rubén Darío, el símbolo de la "garrulería hispanoamericana", en contraste con el "hacia adentro" de Miguel de Unamuno, asignado como lema o distintivo del movimiento español, y muestra, según esas mismas opiniones, de su peso y su alcance trascendental.

¿Justo este criterio? En modo alguno. Tan importante fué un movimiento como el otro. La literatura hispanoamericana (considerada así Hispanoamérica como un solo *territorio espiritual*) producto de medios alentados por ese sentimiento de victoria o plenitud, real o no, que la estimulaba a descartar todo resto de sujeción, requería cumplir *al revés* el grito del ilustre rector de la Universidad de Salamanca, e irse "hacia afuera", porque *dentro* de las que habían sido sus fronteras intelectuales, se hallaba muy presente aún el recuerdo de la dependencia pasada. Opuestamente, la evolución española, estimulada por una catástrofe nacional, como fué la pérdida para España de las últimas de sus más caracterizadas colonias, obligaba a los españoles a una revisión más cuidadosa de sus factores y posibilidades internas. Mientras más actuaran "hacia adentro", mejor se cumplía el objetivo de esa revisión. Era apodíctico que en la imprescindible *salida* "hacia fuera" de la literatura hispanoamericana del modernismo, resultase atraída por las novedades literarias de mayor culminación entonces, y más acordes con la idiosincrasia de sus respectivos cultivadores.

En cuanto a las censuras hechas al modernismo por el gusto de

la hermosura y las cosas brillantes, tal propensión se justifica por dos razones, una, accidental, y otra, permanente. La república, la vida autónoma en cada pueblo hispanoamericano podían ser de irrefutable y halagadora evidencia, pero no habían dejado también —como toda organización humana— de contar o traer sus fealdades. La clase literaria (el vocero de mayor altura en toda colectividad) revelaba simbólicamente con esta devoción, el ansia de belleza, de perfección, de exquisitez, de estos pueblos, empeñados en no desengañarse de sus conquistas republicanas.

La razón permanente es lógica asimismo: el hispanoamericano, todavía el país más alejado del trópico, en la acepción más estricta del término, es un *tropical*, o vive como un tropical. Crece en incesante compañía de la naturaleza, o lo que es lo mismo, de la hermosura en su modalidad más sencilla, más viva y más adherente. El aislamiento o el *no agretismo* urbano en tierras hispanoamericanas, aún en nuestros días, apenas si es perceptible. Despierta el día, con la hermosura sorprendiendo al hispanoamericano en la cama: un rayo de sol, una ráfaga de perfume, una racha de brisa o un retazo de cielo azul. Y ya no lo deja. Lo sigue en el dolor o en la alegría, en el reposo o en el trabajo. Si es la tarde, hay tardes hispanoamericanas que valen por el estilo más limpio y hermoso o por el mejor tratado de estética. Casi podría opinarse que en quien quedó el poso de una, por lo menos, de esas tardes, ha de quedarle también mucho de creador. Y si es la noche, la genuina noche de Hispanoamérica, con sus fragancias, su saturante y milagroso “modo de ser”, y su chisporroteo de estrellas, es de por sí lección de belleza o de sensibilidad.

Hay un índice elocuente de estas influencias. La mayor proporción de los precursores y figuras del modernismo en Hispanoamérica pertenecieron geográficamente a tierras tropicales o de sus cercanías. Rubén Darío es de Nicaragua. Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo, de México. José Martí y Julián del Casal, de Cuba. José Asunción Silva o Guillermo Valencia, de Colombia. Rufino Blanco Fombona y Manuel Díaz Rodríguez, de Venezuela. José Santos Chocano,

del Perú. Ricardo Jaymes Freire, de Bolivia. Podrían agregarse, extendiendo el lazo hispanoamericano, a lo iberoamericano, Alberto Olivera y Olavo Bilac, del Brasil. Y si no se hallan en las zonas tropicales el Uruguay y la Argentina, patrias respectivas de Julio Herrera Reissig y Leopoldo Lugones, un país y otro poseen mucho de tropicales, y los mismos poetas citados tienen no poco de la fuerza, la nitidez y la intensidad, de la atmósfera del trópico. No insistamos en ese error; los cisnes, las marquesas y las pавanas de Rubén Darío son tan graves o dicen tanto como el más sesudo tratado de sociología hispanoamericana.

Con el modernismo, que aparta la literatura de Hispanoamérica, de las normas con las cuales lo nativo y el escenario fueron interpretados hasta su aparición, el fenómeno de la substitución o de la "tierra de nadie" aumenta. Es verdad, que no pocos escritores de esa época cultivan la novela y el cuento de ambiente vernáculo, pero lejos de la profusión verbal que practicó lo que he calificado de literatura "criolla", y sin empeños de problemas sociales, como si le bastase con el deleite de la visión eglógica, sana y dulce, de la vida del campo. Un venezolano ya mencionado, Manuel Díaz Rodríguez, el atractivo maestro de *Camino de Perfección* y *Sermones Líricos*, escribe novelas vernaculares como *Idolos Rotos* y *Sangre Patricia*, de un nativismo que es como una versión esquemática del propio suelo. Pero antes había escrito sus *Cuentos de color*, un poco más acentuadamente en esa línea de la literatura de "escape", en la que persevera hasta el final, según lo dice aún una obra de reflejo agreste como *Peregrina o el pozo encantado*. Su compatriota Pedro Emilio Coll titula uno de sus libros *El castillo de Elsinor*, en franca evocación no sólo del meditabundo príncipe danés, que ya sirviera a Shakespeare para *escapar* del escenario nativo sino de la misma tierra danesa con sus yerbas altas y blanquecinas y sus cielos nórdicamente azules. El propio Darío, tan maestro de la prosa como del verso, escribe cuentos en la "tierra de nadie" de la pura imaginación o *desembarca* literariamente en un escenario, no nativo, pero sí novelesco y pictórico, como Palma de Mallorca; cuando proyecta escribir novelas, Amado



Nervo no procede distinto con sus relatos. Y Enrique Gómez Carrillo, guatemalteco, hombre para “cosmópolis”, planta sus novelas en París o se va como cronista al Japón y Grecia. El argentino Enrique Rodríguez Larreta crea una novela de “retroceso al pasado” y escenarios exóticos como *La gloria de don Ramiro*. Pedro César Dominici concibe una novela del tipo de *Dionysos* (cuyo cuarto de siglo fué celebrado hace años en Buenos Aires, donde el autor representaba a su país, Venezuela, como se pudieren celebrar acontecimientos de tal género en un soñado mundo de la hermosura y la inspiración) quizás para darse una embriaguez de belleza, pues la preparó con tanto cuidado hasta trazar punto por punto los planos de la imaginaria ciudad griega en que iba a desenvolverse la obra. En lo que concierne a la poesía es harto sabido que el modernismo aprovechó con amplitud el escenario exótico, como el irreal o la “tierra de nadie”.

No impide todo esto que en escritores y poetas, al tratar el paisaje o el medio exóticos, o la misma “tierra de nadie”, asome sin menoscabo de la exactitud de interpretación que éstos exijan, el influjo (la luz, la forma, el sentido de las cosas, etc.) del medio en que nacieron, tal como subsisten en un palimpsesto por debajo de lo que aparece escrito, vestigios de la escritura anterior. La observación no se contrae a novelistas y poetas hispanoamericanos, o a una época, sino a todo creador que utilice en cualquier tiempo temas exóticos o el “escape” de la substitución y el terreno neutral. En eso, si prueba encontrarse, sin casi probabilidad de contradicción, el poder o el influjo de la *esencia* nativa. Más aún. Tal vez muchos de los “evadidos” o de los conscientes o inconscientes defensores de la más absoluta autonomía para la creación, sean, por lo que se descubre y manifiesta a favor de este solo ángulo, más genuinos representantes de sus medios y singularidades vernáculas, que no pocos de los considerados como indiscutibles cultivadores de la literatura nativista. Creo que me tocó en mi adolescencia —cuando empezó el movimiento de rectificación que todavía sigue desenvolviéndose— ser de los primeros (como se juzga a *Rubén Darío*, 1918. *Rubén Darío, poeta hispanoamericanista*, 1922) en en-

frentarse a la entonces generalizada opinión de que Darío no era o no podía ser tomado como auténtico poeta hispanoamericano.

Quince o veinte años después del auge modernista, parte de la literatura hispanoamericana parece hallar la salvación en entusiasta retorno al escenario nativo o los temas selváticos o agrestes. Echando a un lado lo que pudo decidir este retorno, la complacencia, exagerada, de la plenitud o seguridad de una literatura hispanoamericana *revalidada* por los triunfos y los nuevos cauces del modernismo, acaso no dejó también de tener su influencia la Guerra Mundial de 1914 con sus aniquilamientos de pueblos o de creencias tenidas hasta allí como indestructibles o incontestables. Escritores argentinos y uruguayos, los más distantes, geográficamente, de Europa, son los encargados de ganar la buena voluntad de Hispanoamérica para ese regreso. No es una literatura de un *agretismo* total, y si es *terrígena*, no significa *toda* la tierra argentina o uruguaya, sino lo *terrígeno* de la pampa y el gaucho, y de tal pulcritud y sobriedad, en cotejo con el tema de la tierra cultivado anteriormente, que impone su seducción. Los “cuentos gauchos”, o “a la manera gaucha”, cunden por la América, cualesquiera que fuesen las características o factores locales. Y el patrón *gauchesco* se hizo tan arrebatador que perdura interamericanamente hasta el día, aunque se le impriman ciertas variaciones. Quizás la excepción dentro de esa corriente estuvo en un “gran maestro del relato”, Horacio Quiroga, hombre, a la par, de vida agria y ultrasensible, y de labor recia y estremecedoramente subjetiva a pesar de la objetividad formal de su obra. Quiroga, o trata de modo apocalíptico, delirante, la naturaleza americana, o al revés, con sentido *mate*, como en su cuento *El simún*, donde el escenario nativo no es sino pretexto para irse, según lo anuncia el mismo título, a un escenario exótico.

Aparte tan ostensible predominio, hay en aquellos momentos otros focos o núcleos de importancia y subyugación novelística: la literatura de norte *terrígeno-social*, de Chile, serena y depurada en la mayoría de los casos, que ha persistido hasta hoy, y la novela “de la revolución”, de un México que reforzaba así el prestigio alcanzado

con novelas de otros tipos en los períodos iniciales de la novelística hispanoamericana.

Pero el específico “reencuentro” o “redescubrimiento” de la naturaleza hispanoamericana con latitud omnipotente y selvática, adviene en las regiones de borbotón o torbellino vegetal del Caribe (*La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, hijo de Colombia; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, hijo de Venezuela) zona nuclear del descubrimiento y la colonización, en la cual la novela ya había marcado rumbos. Luego, esta línea se extiende con otros detalles al Ecuador y el Perú, sin echar en olvido a Bolivia y el Paraguay, ni tampoco los países centroamericanos.

Novelas fuertes y consumadas en ambientes y personajes la de Rivera, como la de Gallegos, fascinan y hacen surgir los seguidores y las derivaciones. De esta manera, *prolifera* en Hispanoamérica un tipo de relato novelesco que, según la hora, el país, el problema circunstancial o el designio de darle tal o cual objetivo o rumbo, puede diferenciarse en esto o en aquello, pero cuyo procedimiento y factores, en lo substancial, son idénticos. Un cuadro *supremo* de la naturaleza, la tragedia del campesino o del lugareño, indio o espécimen de una raza “discriminada”, si no es la del trabajador humilde, descritas con caracteres patéticos, y un frágil hilo de “enredo sentimental” o erótico que no consigue rebasar de lo borroso o de lo estragado, como si en toda la América hispana el sentimiento no lograra alzar el mínimo índice.

La variación a esta forma “irremplazable” de entusiasta retorno al escenario nativo, se efectúa con un género de novela que viene a ser por su tema y condiciones, reiteración del viejo “cuadro de costumbres”. No se podría catalogar decididamente de “novela urbana” porque está circunscrita a ciertos sectores, y más que a contados sectores de la urbe, a limitadas *actividades y tipos* que se desarrollan o actúan en una población. Generalmente, su procedimiento es semejante al de la caricatura, con sugerencias y rasgos parecidos a los “esperpentos” de Valle-Inclán. Es curiosísimo que en esta modalidad, como en la precedente, no pocas de estas novelas clasificadas como

literatura de "vanguardia" o que aspiran a serlo, y que sin disputa, tratan el tema de la naturaleza o del ambiente nativo como no habían sido tratados, conserven, sin embargo, de la literatura "criolla", el exceso o la pasión verbal, el *lirismo* (*lirismo*, en su primitivo significado de abuso) o la *inflación* lírica.

Lo indudable es que si, en realidad, para esa clase o sector de literatura nativista, tales modalidades son las únicas alternativas en el género novelesco, sería como desconocer las inagotables proyecciones que tiene la novela, y asignarle a Hispanoamérica un ambiente de esas colectividades coloniales de Asia o Africa, donde el alma y la vida del hombre no han logrado las maravillosas complicaciones que adquieren en los medios adultos. Desde luego, tal segmentación del campo novelístico hispanoamericano, tiene que complacer a ese público y hasta, subconscientemente, a determinada crítica de otros países, que no ven en nosotros pueblos de algún valor o nivel en la solución de los grandes problemas de la vida internacional, sino temas o pueblos *curiosos* o *pintorescos*, muy útiles para saciar la sed humana de lo *inusitado* o lo *extravagante*, resarciéndose de la creciente y monótona uniformidad del globo.

Esa exacerbada o frenética absorción del novelista o el narrador por la tierra, no en el sentido de las cuestiones o los incidentes que giran en torno de los surcos, esto es, de la tierra *incorporada* al hombre y parte de su propio ser, o como vehículo de tal o cual estado de alma, sino la tierra, principio telúrico o mucho más, "déspota" casi cósmico, *recrecido*, *inconjurable* en la violencia de su potestad, no se halla en otras literaturas. En éstas, el tema no ofrece ese vigor de "primer brote" que lo acompaña en la literatura hispanoamericana y le da la sugestión de *inmediata* o *no* elaborada naturalidad (¿me habré hecho comprender?) en novelistas y cuentistas de Hispanoamérica. No; en esas otras literaturas, hasta en los mismos escritores más relacionados con la tierra o el campo, el tema no pasa de una literatura *terrágena* como "sosegada" o de "después de la tormenta".

¿Resultado o consecuencia en exclusivo tal particularidad del *tipo* de naturaleza hispanoamericana? O ¿es que a pesar de todos los

procesos eliminatorios restaba todavía en algunos sectores de Hispanoamérica algo de colonial o *no resuelto* que ha buscado una derivación por el cauce de la literatura? Somos tierras “frescas”, pueblos muy nuevos, es verdad. Temporalmente, no pasamos de la edad, para mérito nuestro, que contaban los pueblos europeos cuando Europa era sólo un *ir y venir* de migraciones, preparatorias de la Europa que había de ser. Nos cabe el título de “los pueblos precoces” —con la “buena” precocidad, se entiende— de la raza humana. El fenómeno coincide con el apogeo de una literatura *africanoide* o de una poesía *afroantillana* que parecen un retorno a las viejas preocupaciones esclavistas. Quizás todo obedezca a un “cabo suelto” del pasado que el mundo americano, con esa escrupulosidad de los grandes procesos que deciden la vida de hombres y naciones, no haya querido pasar adelante sin resolverlo o liquidar en todas sus formas.

Sí. Tras un examen atento del vínculo posible entre la localización de la obra literaria y el medio nativo del autor, hay que plegarse a la evidencia. Si es natural que haya una literatura eminentemente nativista, por lo ceñida a las condiciones del escenario, del paisaje vernáculos, y muy acreedora (¡y cómo no!) a respetable posición en las jerarquías literarias; está patente también que es más débil o limitada de lo que parece aquella relación en la literatura universal. Bastaría —como basta con borrar en algunos retratos dos o tres de sus rasgos más característicos para que pueda acomodárseles a cualquier otro miembro de la familia— con substituir en la novela o el relato del autor de éste o aquel país los rasgos más privativos en materia de escenario o de su calidad local, para que “todo siga marchando perfectamente”. Por el contrario, no se podría hacer tal substitución en lo que toca a los caracteres intrínsecos de sus personajes, sin desvirtuarlos.

Puede afirmarse, pues, que lo nativo es categoría o valor fuera de toda limitación de medio o espacio. Es como si constituyendo el arte o la creación artística lo más entrañable y hasta lo más sobrenatural del hombre, se hubiera puesto, providencialmente, en literatura la condición de su *nativismo* o *natividad*, a resguardo de toda

contingencia, dado que, si a regañadientes del mismo hombre, todo parece conducirlo y empujarlo a la unidad, es la ley inviolable que no hay unión ni armonía que valgan, a menos que descansen en la suma de las más genuinas singularidades.

Lo verdaderamente importante en el asunto, está en que si la literatura es de los más altos y creíbles voceros del individuo, como de la especie humana, nos atestigua, de este modo, que no es quimera o falacia la posibilidad de que los hombres puedan ser buenos hermanos, o que la humanidad viva en la comprensión y el sosiego más absolutos.